

Kunst als Resakralisierung

Jannis Kounellis in der Kirche San Agustín, Mexiko-Stadt, im Jahr 2000

1936 in Griechenland geboren, lebt Jannis Kounellis seit Beginn seines Kunststudiums an der „Accademia di belle arti“ 1956 in Rom. Hier nimmt er zunächst an dem allgemeinen Aufbruch der Kunst in Italien teil, die sich in den 60er Jahren locker um die Bewegung der „Arte Povera“ schart. Ihr Kennzeichen ist der Zweifel an den überkommenen Formen der Kunst und der entschiedene Bruch mit ihnen. Früh erweckte der junge Grieche mit seinen Arbeiten international eine interessierte Aufmerksamkeit. Heute zählt er ohne Zweifel zu den anerkanntesten Malern und Bildhauern Europas.

Für Kounellis konzentriert sich der Konflikt mit der damals gängigen Kunst vor allem im Bild. Er sieht diese Gattung ihrer kreativen und freimachenden Kräfte beraubt und im Stil einer Überfremdung zur „gleichmacherischen Bebildlungs-Kultur“¹ und zur Ware verkommen. Obwohl er die eng gewordenen Grenzen der Malerei demonstrativ verläßt, versteht er sich im Kern weiterhin als Maler, der Bilder produziert: „Ich bin ein Maler, für mich ist die Malerei eine konstante Sache, aber ich will eine Dramatik der Malerei, und das wird durch die Tatsache gegeben, daß ich sie ständig in Frage stelle und sie dadurch gleichzeitig öffne.“²

Der Raum als zentrale Kategorie

Dramatik und Öffnung sind die beiden Prinzipien, die er in seinem künstlerischen Schaffen als Maler verfolgt. Die Verbundenheit mit der klassischen Kultur seines Landes, insbesondere des Anspruchs der Ikone, Fenster für eine andere Welt zu sein, und gleichzeitig die Auseinandersetzung mit ihrer Infragestellung im östlichen wie im westlichen Bilderstreit, ließ ihn daran festhalten, daß ein Bild mehr ist als nur ein illustratives Objekt an der Wand. In diesem Spannungsfeld werden seit den frühen Tagen der Kunst Weltbilder kreiert. Im Bilderschaffen liegt die Teilhabe des Künstlers an der Gesellschaft. Hier ist der Ort, wo er seit Beginn der Moderne seine Formerfindungen niederlegt. So hilft er, Vorstellungen über die Welt weiterzuentwickeln und ihre Zukunft mitzugestalten.

So wie Joseph Beuys davon spricht, daß der erste Fehler des Künstlers darin bestehe, sich Keilrahmen und Ölfarbe zu besorgen, reflektiert auch Kounellis

über Fragen nach Ausbruchsmöglichkeiten. Zusammen mit vielen Freunden in Europa und Nordamerika versucht er, die überkommenen Grenzen der Kunst zu sprengen. Das erste, was er entgrenzt, ist die Bildfläche, also den Rahmen und damit den durch ihn abgesteckten Raum mitsamt seinen verengten und verengenden Raumvorstellungen. Im Anschluß an Dada und Robert Rauschenberg entwickelt er unter anderem Zahlen- und Buchstabenbilder, die wie bewegt durchlaufende Zeichen von der einen offenen Seite in die andere hinüberweisen. Der Raum sollte „frei“ werden, „sehr viel größer als das Bild selbst“³, war seine Devise. Es war Jackson Pollock, der ihm die Dimensionen dieser neuen Räumlichkeit eröffnete. Im Bild stehend, erarbeitete er sich sein Bild und erschloß sich zugleich den Raum der Welt, „denn die auf dem Fußboden ausgebreitete Leinwand war im Raum des Universums enthalten wie die Sandmalerei der Indios“⁴.

Der zweite Impuls dieser erneuerten *Malerei* war der Verzicht auf alles, was an Malerei erinnerte. Kounellis ging hier noch weiter als seinerzeit der österreichische Maler Arnulf Rainer, der in den 60er Jahren die Devise verkündete: „Malerei, um die Malerei zu verlassen!“⁵ Während Rainer im Gestus des Malens verblieb, brach Kounellis mit ihren äußeren Erscheinungsformen vollends. Bilder im klassischen Sinn zu malen, hielt er im Pathos des Bilderverbots für geradezu unerlaubt. Für ihn ist diese Tradition zum Ende gekommen⁶. Die Radikalität dieses Bruchs zeigt sich in den neuen Materialien, mit denen Kounellis seine Bilder entwirft. Er arbeitet mit Kohle und Steinen, mit Eisen, Blei und Holz, Baumwolle und Kaffee, Kakteen, Vögeln und Pferden, Gas und Feuer – und immer wieder die rohe Leinwand, die er von den Bildern befreit und die dann vor allem in den Säcken eine Konstante in seiner späteren Arbeit wird. All diese Elemente sprengen den herkömmlichen Begriff der Malerei. In diesen Materialien zeigt sich zugleich eine gesellschaftlich-politisch verstandene Modernität: Kunst, die aus dem Engagement, nicht aus dem Stil lebt, aus ihrer Wirkung ebenso wie aus ihrer Kreativität. Diese Bilder werden in ihrer Fähigkeit, den Betrachter zu berühren und seine eigene Aktivität anzuregen, real. Sie sollen dem inneren Sinn der alten Bilder entsprechen, um im Betrachter über die Sinne und die Empfindungen „innere Bilder“ hervorzurufen: „Wenn du einen Zentner Kohle in die Ecke eines Raumes stellst, mit seinem sichtbaren Gewicht, dann entsteht ein tieferer Zusammenhang, eine Kohärenz.“⁷

Die Materialien selber wirken durch ihre Präsenz. Sie kommen nicht aus der Ferne, sondern sind mit den Realitäten einer modernen industriellen Gesellschaft durch eine plastische Evidenz verbunden. Als industrielle Zwischenprodukte sind sie Gegenstände der Alltagswelt. Sie sprechen aus sich selbst, auch wenn sie einer Symbolik entzogen sind; sie sprechen und gehen nicht darin auf, bloße Zeichen einer abstrakten Ästhetik zu sein. Durch sie kann eine je eigene Bildvorstellung auftreten. Kounellis wollte „nicht repräsentieren, sondern präsentieren“⁸.

Das führt zu einer *Weitung* seines Bildbegriffs: die Überführung der Zweidimensionalität des Bildes in die reale Räumlichkeit.

Der Raum wird bei ihm – ebenso wie die Zeit und die Geschichte – zu einer zentralen Kategorie. Der Raum ist der wirkliche Ort der Kunst und der Gegenwart, in ihm eröffnen sich die neuen Perspektiven, um die es diesem Künstler geht. Der Raum hat eine unbegrenzte Weite, er bewegt sich über alle möglichen Größenordnungen hinaus in die Unendlichkeit: „Der Raum als Bewegung des Unendlichen“ – formuliert er einmal in einer, wie er es nennt, „Homilie“⁹.

Von einem solchen Verständnis aus ist der Weg nicht weit zur Frage nach der architektonischen Beschaffenheit von Räumen. Kounellis legt sehr viel Wert auf diesen Punkt. Es ist sein Interesse, möglichst wenig in Museen, dafür aber mehr in Galerien, Schlössern, Theatern, Werkhallen und Schiffen auszustellen. Er achtet zudem auf die historisch erworbene Qualität des Ortes, um die Sinnhaftigkeit ihrer Geschichte zu öffnen. Je nach der räumlichen Beschaffenheit eines Ortes verwandelt sich die Wirkung des ausgestellten Objekts. Es selber verändert sich im Kontext, und der Blick darauf variiert. Diese Intention formuliert er in dem viel zitierten Ausspruch: „Der Künstler ist ein Mensch, der die Dinge befreit und den anderen beibringt, Dinge zu befreien.“¹⁰

Die sorgfältige Wahl des Ausstellungsortes dient ihm dazu, den jeweiligen Ort als eine Bühne zu betrachten, auf der er das, was er zu sagen hat, inszeniert¹¹. Die Orte belegen in ihrer Verschiedenheit sein ungebrochenes gesellschaftliches Interesse an der Reflexion und Veränderung, d.h. vor allem der Humanisierung dieser Welt. Das Theater mag ihm dabei vielleicht der bevorzugte Ort sein, nicht um dort diese oder jene Idee zu entwickeln, sondern um eine, „kritische Präsenz“¹² zu entwickeln. Es ist die Bühne als eine Art existentialer Raum, wo nach dem *Echten* und *Lebendigen* gefragt und gesucht wird, die „das Drama“ des Lebens „bloßlegen“¹³. Hier hat der theatralische Ansatz seiner Kunst den inneren Kern und unter anderem in vielen Künstlern der Renaissance bis hin zu Caravaggio seinen historischen Bezugspunkt. Bis auf den heutigen Tag ist er dieser Art humanistischen Glaubens seiner Anfangsjahre treu geblieben. Er geht von nichts weniger aus als von der Auffassung, daß Kunst den Menschen helfen kann, sich und ihre Welt zu verändern und in einem breiten Verständnis – zu retten.

Die Verwandlung der Fragmente zur Ganzheit

Freilich ist in der Moderne die ehemalige Einheit des Humanen verlorengegangen. Die Welt und die Bilder, welche sich die Menschen davon machen, sind in viele Facetten auseinandergebrochen. Die Welt steht im Fragment. Die Frage ist, wie sie erneut in einen einheitlichen Blick geraten kann. Sicherlich nicht durch das Konstruieren und Oktroyieren einer neuen Zentralität. „Also heißt es, diese

Fragmentierung, ein so noch nie dagewesenes Drama, in ein Streben nach Freiheit zu verwandeln. Denn jedes einzelne Bruchstück ist in sich schon ein Drama, wie eine Verneinung gegenüber einer Ganzheit, die wiederherzustellen nicht mehr möglich ist. Doch wenn ich den Spuren eines Bruchstücks folge, dann kann dieses vielleicht eines Tages den Weg weisen zu einer anderen, vollkommeneren Ganzheit, die mehr und mehr Fragmente in sich aufzunehmen vermag.“¹⁴

Zusammen mit Vertretern der Kunsthochschule der staatlichen Universität von Mexiko-Stadt suchten Kounellis und sein nordamerikanischer Galerist Douglas Christmass nach einem geeigneten Ort in der mittelamerikanischen Metropole für die Übernahme seiner umfangreichen Ausstellung. Nach zwei Stationen in den USA sollte die Tour durch mehrere Länder des amerikanischen Kontinents gehen.

Das leergeräumte Kirchenschiff der Kirche San Agustín stand zur Wahl. Kounellis griff sofort zu. Dieser Ort hat eine sehr komplexe und für Mexiko charakteristische Geschichte: San Agustín war die Kirche der ersten Universität von ganz Amerika. Nach einem bescheidenen Vorgängerbau wurde sie 1692 im römisch-barocken Repräsentationsstil errichtet. Sie war eine Hallenkirche mit einer zentralen Kuppel über einer durch eingestellte, geschlossen umlaufende Emporen architektonisch imaginierten Vierung. Die je sechs Seitenkapellen rechts und links zogen sich nicht bis vorne durch, sondern endeten in Distanz vor der Apsis, so daß man sich den Raum als Querschiff vorstellen konnte. Die repräsentative Architektur stand als Symbol für den Katholizismus und die spanischen Eroberer als Träger einer neuen Kultur. Nach der mexikanischen Revolution entzog 1862 Präsident Benito Juárez der Kirche das Gebäude. Fünf Jahre später wurde es in die Nationalbibliothek umgewandelt. Das Gotteshaus war entsakralisiert. Anstelle der Heiligenfiguren stellte man Statuen namhafter Geistesgrößen auf: so zum Beispiel Sokrates, Plato, Aristoteles, Seneca und Vergil, Konfuzius und Dante, Kopernikus und Alexander von Humboldt. Von den alten Heiligen durfte lediglich Paulus in diesem Kreis verbleiben. In den Anbauten, in den Seitenkapellen und auf der Empore waren die Magazine untergebracht. Das Kirchenschiff selbst wurde als Lese- und Studiensaal genutzt. Wegen Jahrzehntelangen Platzmangels zog dann 1979 die Bibliothek in ein neues Haus. Die wertvollen Manuskripte und Inkunabeln blieben aber in San Agustín.

Wie viele alte Gebäude hatte das Bauwerk im Lauf der Jahrhunderte schwer unter immer wiederkehrenden Erdbeben und Bodensenkungen zu leiden. Mehr und mehr sank es in eine Schieflage. Dann kam das große Erdbeben von 1985, das das ganze Land erschütterte. San Agustín war davon sehr angeschlagen, wurde baufällig, mußte geräumt und wegen Einsturzgefahr gesperrt werden. Statische Sicherungsmaßnahmen kamen nur langsam in Gang. Sie suchten das Schlimmste zu verhindern. Schließlich führten sie zu relativem Erfolg. Trotz Schieflage und bedrohlicher Risse in Mauern sowie in Kuppel und Decke wurde überlegt, sie

punktuell für kulturelle Veranstaltungen zu nutzen. Sie war vollkommen leer, lediglich an die sehr hohe Stirnwand brachte man eine riesige fotografische Reproduktion der Außenfassade einer Nebenkirche an. Diese zeigt einen Eingang im mexikanischen Barock mit seitlich je zwei gedrehten Halbrundsäulen. Über dem Portal – zwischen den fortgeföhrten Säulenpaaren – ist ein großes Kruzifix angebracht. Versuchsweise stellte man mit vielen Auflagen, unter anderem täglichen statischen Messungen, die Kirche in ihrem angeschlagenen Zustand für eine Ausstellung zur Verfügung.

Im Zentrum das Kreuz

Kounellis begriff diesen leeren Raum ungeachtet seiner wechselvollen Geschichte als sakralen Raum. Ausgangspunkt aller Überlegungen für die Einrichtung seiner Ausstellung war das Kreuz auf dem raumbestimmenden Großfoto, das er als Zentrum begriff. Erstes Zeichen seiner *Raumarbeit* war ein etwa zwölf Meter hohes T-Kreuz aus Doppel-T-Trägern, das er in die Mitte der Apsis setzte. Der Längsbalken stand exakt im Lot, der Querbalken lag auf den Bänken zweier Innenfenster und hatte eine deutlich irritierende Schieflage. Er machte so den hohen Absackgrad der Kirche nach rechts und damit ihren angeschlagenen Zustand erschreckend klar erfahrbar (Abb. 1).

Das lange Mittelschiff war von acht aufrecht auf ihren Querbalken abgelegten, etwa 350 Zentimeter langen Kreuzen und von vier großen Darstellungen bestimmt, die wie Häuser wirkten. Sie standen auf 40 Zentimeter hohen Eisenrosten, etwa drei mal vier Meter groß. Es waren Häuser aus mörtellos aufgeschichteten Basaltsteinen aus den Vulkanen im Umkreis der Stadt. Ihre Farben changierten zwischen hellbeige über gelb bis tiefbraun und grau. Die rechteckigen Häuser hatten zwar flache Giebel mit einer Scheitelhöhe von etwa 250 Zentimetern, ansonsten aber weder Fenster noch Türen. Über jedes Haus war ein großes weißes Nesseltuch geworfen, so groß, daß es das ganze Haus hätte verhüllen können – doch an den vier Ecken war es hochgeworfen und mit je einem Stein befestigt (Abb. 2).

Diese zwölf Skulpturen bildeten in der Mitte des Kirchenschiffs eine Reihe. Die einzelnen Elemente waren gegeneinander abgewinkelt und bewirkten so eine Dynamik, die in eine Bewegung zu münden schien. Von hinten nach vorn gesehen folgte auf ein Kreuz ein Haus, dann waren es zwei Kreuze, dann wieder ein Haus, dann drei gegeneinander gestellte Kreuze und das dritte Haus; schließlich ein Kreuz, ein Haus und ein Kreuz. Diese Reihe schob sich so bis kurz vor die „Vierung“.

Über der Empore war auf einer Wand von acht 250 Zentimeter hohen und 100 Zentimeter breiten Stahlplatten ein Triptychon mit drei Kreuzen installiert. Auf die beiden mittleren Tafeln hatte man ein T-Kreuz aus Doppel-T-Eisen fixiert und



Abb. 1: Installation in der Apsis

(© VG Bild Kunst Bonn 2001)



Abb. 2: Installation im Kirchenschiff

(© VG Bild Kunst Bonn 2001)

auf dessen Längsbalken unten zwei parallele Eisenstücke, zwischen denen ein alter, dunkelroter Samt hing. Wo der Kopf eines Gekreuzigten hängen könnte, gab es nach links ausgerückt ein kleineres X-Kreuz, ebenfalls aus den Eisenelementen, aber mit einem einfachen dunkelblauen Tuch verhüllt. Die beiden Seiten des Triptychons bestanden aus je drei Stahlplatten. Darauf war in unterschiedlicher Breite und Höhe jeweils ein Querbalken angebracht. Auf der linken Seite hatte man einen Poncho darüber geworfen und rechts ein Tuch älteren Datums. Auf beiden Seiten waren über die einzelnen Stahlplatten der Reihe nach Säcke geworfen worden (Abb. 3).

In der Apsis schließlich, oben am linken Querbalken des raumbestimmenden T-Kreuzes, hing ein dickes Seil, an dem ein etwa 40 mal 30 Zentimeter dicker und ungefähr sieben Meter hoher Balken aus altem, verwittertem Holz befestigt war. Unten lastete er auf einem breiten Tisch aus Stahl. In etwa drei Meter Höhe war ein Stützbrett (*Suppedaneum*) angebracht. Dadurch war der Holzbalken als das abgeschnittene Stück eines Kreuzes zu erkennen. Auf dem Stützbrett lag ein prall mit Mehl gefüllter Sack, und mitten in diesem Sack steckte ein großes blankes Messer (Abb. 4).

In den zwölf Seitenkapellen und im linken Teil des „Querschiffs“ waren Exponate aus den letzten Schaffensjahren des Künstlers ausgestellt. Sie versammelten ein Spektrum des Materials, das Kounellis seit vielen Jahren verwendet, und eröffneten durch seine spezifische Sicht der Dinge auf ihre Weise neue Bilder für eine neue Zeit. In ihrer künstlerischen Verwendung fügten sie sich raumbezogen sowohl in die Teile der Architektur als auch in das Gesamt der Ausstellung ein. Die einzelnen Installationen bezogen sich auf sich selbst, eröffneten freilich allein durch ihre Präsenz an diesem Ort eine neue Aura und ein gewandeltes Verständnis.

Eine neue Form der Konzentration

Ohne Zweifel lag in der spezifischen Gestaltung des Mittelschiffs, der Empore und der Apsis die entscheidende Inbesitznahme des Raumes. Hier kam es zu einer tiefen Durchdringung von sakraler Architektur und moderner Kunst. Nicht zuletzt bot sich hier auch ein dichtes theologisches Verständnis und eine neue Form der Konzentration auf das Geheimnis des Glaubens an.

Der entscheidende Ansatz dazu war nach Angaben des Künstlers das Foto des alten Kreuzes aus der Entstehungszeit der Kirche in der Apsis. Es zeigt den toten Christus: das gesenkte Haupt, die geschlossenen Augen, die Wunden und den typischen, rockähnlichen Lendenschurz, der ikonografisch wohl seinen Ursprung in Nordspanien hat, im sogenannten *Cristo de Burgos*. Dieses Kreuz verkörpert nicht nur den Gekreuzigten, sondern baut stilistisch eine Brücke zu den vielen



Abb. 3: Installation auf der Empore

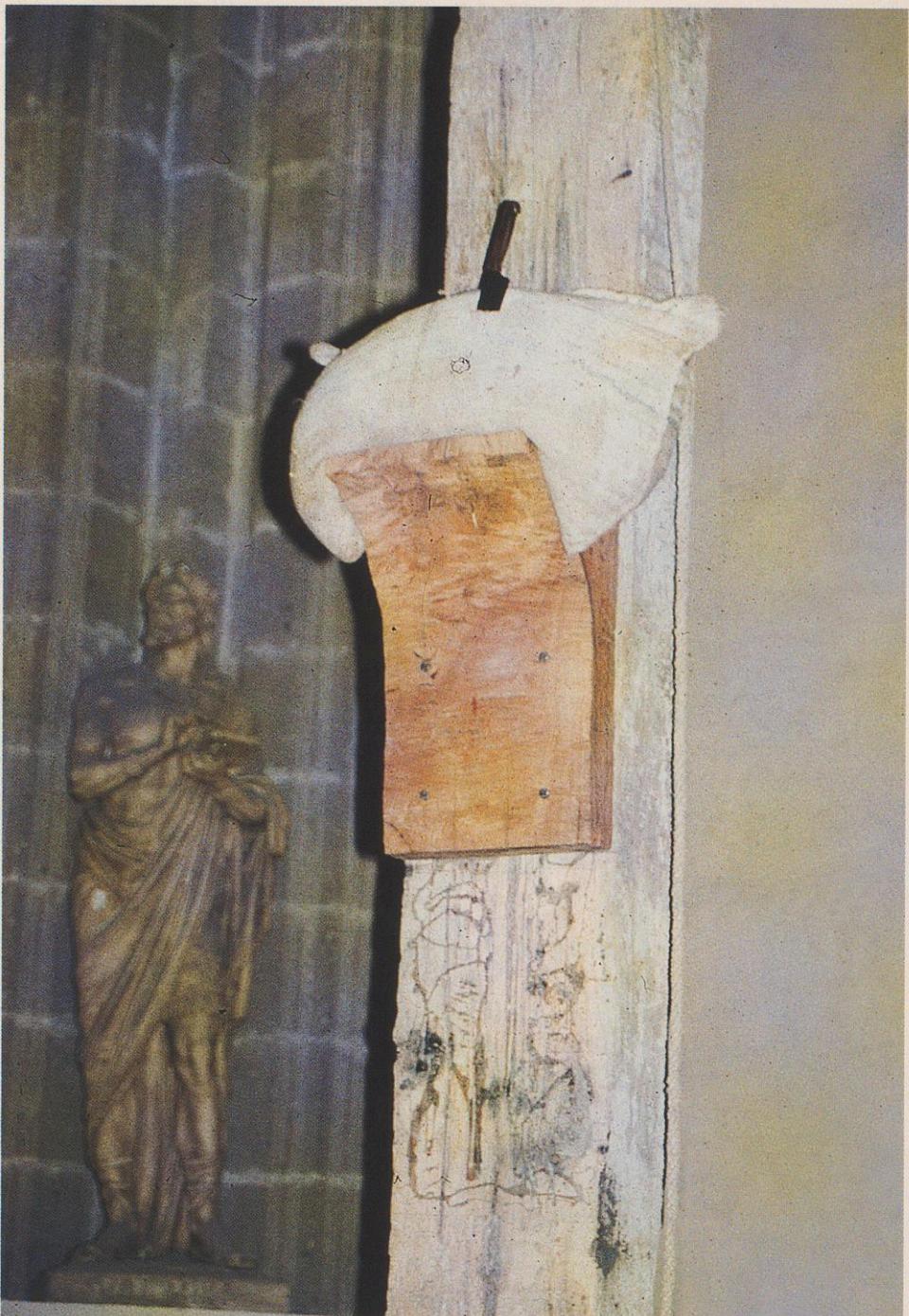


Abb. 4: Installation in der Apsis

(© VG Bild Kunst Bonn 2001)

Kreuzen, die der mexikanische Volksglaube verehrt. Kounellis spiegelte es auf vierfache Weise wider: zweimal in der Apsis, je einmal auf der Empore und im Kirchenschiff.

Das hoch in der Apsis aufgerichtete Eisenkreuz steht mittig vor dem Installationsfoto und wiederholt überdimensioniert den abstrakten Kern der Kreuzigung. Gleichzeitig hebt es die Kreuzstruktur des Kirchengebäudes selbst ins Bild, den rechteckigen Grundriß, der durch die eingestellten Emporen ein Kreuz bildet. Das Eisenkreuz verknüpft gewissermaßen die alte Kreuzigungsdarstellung in der Apsis mit der Kreuz-Struktur des Kirchenschiffs. Die durch die angeschlagene Architektur bedingte Schieflage des Querbalkens macht zugleich deutlich, daß auch das Kirchengebäude leidet. Eine neue Lesart von Architektur und ihrer Geschichte wird möglich. Die großen Risse in den Wänden und in der Kuppel sind jetzt wie Wunden wahrnehmbar. Dramatisiert wird diese Erfahrung durch die immer wieder plötzlich herunterfallenden Mörtelbröckchen, die nicht immer in den sicherheitshalber aufgespannten Netzen hängen bleiben, sondern den Betrachter erschrecken oder verletzen können.

Wie eine Spiegelung, Aufsplitterung und Dynamisierung des Apsisbilds wirkt auch die dreifache Kreuzigung auf der gegenüberliegenden Empore. Der mittlere Teil des Triptychons gibt die Strukturen des alten Bildes in der Materialsprache von Kounellis wieder: die für den Barock typische triptygonale Fassadenstruktur mit den dreifach gegliederten Säulenarrangements zu den Seiten, das hochformatige Dreieck in der Mitte, das Kreuz, der Rock und der zur Seite gefallene Kopf. Bemerkenswert ist in der Mitte der von einem Kreuz aus dem 17. Jahrhundert verwendete originale Rock und die Verhüllung der Eisenstruktur, wodurch die Plastizität des durch den Tod kraftlos hängenden Kopfes veranschaulicht wird.

Auf den breiteren, jeweils dreifach gegliederten Seitenflügeln könnte man an die Schächer denken. Aber sie wirken hier eher wie eine noch abstraktere Wiederholung der Kreuzigung mit Textilien aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Vor allem der Poncho läßt an die vielen Leiden und die nicht nur spirituellen Kreuzigungen der Menschen denken, die in den historischen Geburtsprozessen dieser Nation ihr Leben lassen mußten – nicht zu vergessen die vielen Märtyrer auf kirchlicher wie politischer Seite.

Von überwältigender Wirkung ist die große Kreuz-Prozession der Häuser, die im Kirchenschiff vom Portal zur Mitte hin einzuziehen scheint. Die Möglichkeit, die zwölf Elemente einzeln zu verstehen und an eine „Via Crucis“, einen ikonographischen oder liturgischen Kreuzweg zu denken, hält sich nicht lange, zumal ein Gespräch mit dem Künstler deutlich macht, daß das Ganze ein einziges Bild darstellen soll. Nach seiner Interpretation stehen die acht Kreuze für ein einziges Kreuz, das sich in verschiedene Stellungen und Situationen hinein bewegt. Bestätigt wird diese Lesart durch die Erinnerungen an die mittelamerikanischen und spanischen Prozessionen in der „semana santa“, der Karwoche vor Ostern, wo

die Menschen ihre Kreuze schleppen und dabei die historische Situation einfühl-sam bis exaltiert nachzuempfinden suchen. Genau in der Mitte dieser Prozession, wo sich die drei Kreuze geradezu ineinanderschieben, entsteht durch die Veräste-lung der Stangen für einen kleinen Augenblick die Assoziation „wie eine Dornen-krone“, eine Beobachtung, auf die so der sich sonst sehr formal und aufgeklärt gebende Katalog der Ausstellung hinweist¹⁵.

Zu fragen bleibt nach der Bedeutung der dominierenden Häuser, die zwar in mancher Hinsicht wie Häuser aussehen, in anderer jedoch wieder nicht. Bei den aufgeschichteten Steinen handelt es sich nicht um Mauern. Es sind eher Kuben, da sie schon aus statischen Gründen innen voller Steine sind. Eher scheinen sie wie Gräber, und erinnern – vorsichtigen und vagen Andeutungen des Künstlers zufolge – mit der Art, wie die Tücher hochgeschlagen sind, an den Chor der Frauen im antiken Drama, die wissend und sehend nicht nur ihre Weisheit singen, sondern klagen und trauern. Die auf den Rosten erhobenen und in ihrer mal nach rechts, mal nach links ausschwenkenden Häuser wären dann eher als eine Bewe-gung von Menschen, als eine schicksalsbeladene „Näherung“ an das Kreuz zu verstehen. Das alte Kreuz in der Apsis ist der Zielpunkt der Menschen in Frage und Klage; für viele gilt es als Zentrum des Welt- und Sinnverständens. Die Instal-lation im Kirchenschiff erinnert an diese Wirkungsdimension des Kreuzes.

Eine letzte Variation des Kreuzes zeigt sich wiederum in der Apsis. Es ist das „abgeschnittene Kreuz“ mit dem Stützbrett (Suppedaneum), das uns so schon früh in Kounellis' Werk begegnet, als er dort die Schuhe seines Sohnes, aus Gold nachgebildet, abstellt und das Werk zu einem „Vermächtnis“ an seinen Sohn macht. Hier, unter dem großen Stahlkreuz, verbindet der Künstler das Kreuzge-schehen mit dem Sakrament des Altars. Seine Basis ist der Tisch, um den sich die Gemeinde dankend versammelt. Sie gedenkt des historischen Dramas auf Golgota und zugleich begreift sie dessen Wirkung als eine Katharsis zum Leben, als eine Transformation von Verzweiflung in Hoffnung, von Tod in Leben.

In diesem Zusammenhang verweist Kounellis auf den Pfahlcharakter des von seinem oberen Teil getrennten Kreuzes. Das zentrale christliche Symbol gleitet in das einfache vertikale Zeichen vieler Kulturen hinüber. Es ist das aufrechte Zei-chen, das der Form nach ein Zentrum markiert, in seiner Dimension aber nach oben verweist, aus der Welt hinaus – hinein in eine andere Wirklichkeit.

Die Gesamtinstallation von Kounellis in der Kirche San Agustín in Mexiko-Stadt begreift das entsakralisierte Gebäude als Fragment, das aber aller Ge-schichte zum Trotz als christlich-sakraler Raum die Kraft zu einer über ihr lie-genden Einheit hat. Der Künstler nimmt das historische Kreuz zum Anlaß, es zu dimensionieren und unter unterschiedlichen Einzelaspekten zu betrachten. In al-lem aber erspürt er inhaltlich wie formal eine Ganzheit, die dahinterliegt. Sie zeigt sich konkret im alten Kreuz, generell im Erschauen der Vertikalität, auf die es in allen Aspekten verweist, jene „vollkommenere Ganzheit, die mehr und

mehr Fragmente in sich aufzunehmen vermag“¹⁶. Wie er im Gespräch verdeutlicht, stellt er sich – entgegen allen Distanzierungstendenzen moderner Kunst vom Zeugnis des Glaubens – „in“ das Kreuz, um seine Form von innen her aufzubrechen.

Diese Ausstellung eines europäischen Künstlers wirkte in der säkularisierten Kirche der *Neuen Welt* auf den Betrachter wie eine in Stille geladene Potentialität, geladen mit vielen Kräften, die ihm die Möglichkeit gaben, sie für sich und seine Welt zu aktualisieren und zu aktivieren. Viele Tausende Besucher haben auf ihre Weise davon Gebrauch gemacht. Eine Annäherung an das Werk wurde ihnen relativ leicht gemacht, weil dieser Künstler seine bildlichen Ideen auf den soziologisch eingeführten Linien der Ikonographien verschiedener Epochen und Kulturen einfühlsam und respektvoll zu schreiben wußte.

ANMERKUNGEN

- ¹ J. Kounellis im Gespräch mit Franseca Pasini, in: ders., *Ein Magnet im Freien. Schriften u. Gespräche 1966–1991* (Bern 1992) 215–224, hier 220.
- ² Zit. nach U. M. Schneede, *Lebende Bilder. Die Aktionen u. die dienstähnlichen Arbeiten des Jannis Kounellis*, in: Katalog Jannis Kounellis, *Die eiserne Runde* (Kunsthalle Hamburg 1995) 27–47, hier 28.
- ³ Zit. nach O. Westhaider, „Doch, ich betrachte mich als Maler.“ Über Kounellis' Buchstaben- und Zahlenbilder, in: Katalog Jannis Kounellis (A. 2) 9–16, hier 11.
- ⁴ J. Kounellis im Gespräch mit Marisa Volpi, in: *Ein Magnet im Freien* (A. 1) 28–30, hier 29.
- ⁵ Arnulf Rainer, „Hirndrang“. Selbstkommentare u. andere Texte zu Werk u. Person, hg. v. O. Breicha (Salzburg 1980) 47; vgl. F. Mennekes, Arnulf Rainer. *Weinkreuz* (Frankfurt 1993) 22f.
- ⁶ Vgl. M. Wagner, „Armes“ Material als Hoffnungsträger, in: Katalog Jannis Kounellis (A. 2) 17–25, bes. 18.
- ⁷ J. Kounellis im Gespräch mit H. P. Schwefel, in: *Kunst heute* (Nr. 15), hg. v. G. Neven Du Mont u. W. Dickhoff (Köln 1995) 37.
- ⁸ J. Kounellis, Homilie, in: *Ein Magnet im Freien* (A. 1) 173.
- ⁹ Ebd.
- ¹⁰ Zit. nach Schneede, Vorwort (A. 2) 8.
- ¹¹ J. Kounellis im Gespräch mit Franco Fanelli, in: *Ein Magnet im Freien* (A. 1) 225–232, hier 226.
- ¹² J. Kounellis im Gespräch mit Italo Moscati, in: ebd. 34–38, hier 34.
- ¹³ Zit. nach *Kunst heute* (A. 7) 65.
- ¹⁴ Ebd. 45f.
- ¹⁵ J. Kounellis. *En México. Museo universitario de ciencias y artes UNAM* (Katalog Mexiko Stadt 2000) 47.
- ¹⁶ Zit. nach *Kunst heute* (A. 7) 46.