

Traces du Sacré – Spuren des Geistigen

|| Zu einer Ausstellung in Paris und München

Über 30 internationale Ausstellungen haben seit den 80er Jahren Zusammenhänge zwischen der modernen Kunst und einer offen verstandenen Religion aufgezeigt. Sie nahmen ihren Anfang in Wieland Schmieds eindrucksvoller und bahnbrechender Präsentation *Geist des Glaubens – Geist der Avantgarde* (Berlin 1980) und in der großen amerikanischen Schau abstrakter Kunst *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890–1985* (Los Angeles und Den Haag 1986) von Maurice Tuchman und Judi Freeman. Beide brachten jeweils rund 250 Bilder von etwa 100 Künstlern zusammen. Viele Namen tauchten in beiden Ausstellungen auf, wenn auch in unterschiedlichen Einordnungen. Schmied verfolgte eine breitere Palette in der Konzeption des Geistigen, die Amerikaner vor allem die Abstraktion als geistig inspirierende Kraft für eine neue Kunst.

Diese beiden Ausstellungen setzten mit unterschiedlichen Schwerpunkten eine geradezu kulturpolitische Bewegung in Gang. Namhafte Museen und Kunstinstitutionen waren ihre Träger. Entsprechende Präsentationen fanden außer in Deutschland und den USA auch in England und Italien, in Belgien und Österreich, in der Schweiz und in Australien statt. Allein in Deutschland beschäftigten sich große Kunst-Institutionen in Baden-Baden, Bremen, Hamburg, Hannover, Köln, München und Freising mit diesem Thema. Die Dynamik solcher Ausstellungen reicht ungebrochen bis in unsere Gegenwart.

Ein für viele Künstler wichtiger Vermittler der Gegensätze zwischen Kunst und Glaube, der amerikanische Trappist Thomas Merton (1915–1968), brachte einmal die fruchtbare Gemeinsamkeit zwischen Kunst und Religion zum Ausdruck: Sie läge nicht in einer vernunftgemäßen Klarheit, sondern in der Kraft, das Unbekannte und das Bekannte zusammen zu einem lebendigen Ganzen zu vereinen, in dem der Mensch immer besser imstande sei, die Schranken seines äußeren Ichs zu übersteigen.

Religion in Frankreich: in die Kirchen verbannt

Ein seltsames Phänomen besteht darin, daß diese vielen internationalen Ausstellungen in Frankreich kein Echo gefunden haben – weder in Kunstzeitschriften noch in den Tageszeitungen, allerdings mit einer Ausnahme: Als die Ausstellung *The Spiri-*

tual in Art. Abstract Painting 1890–1985 von Los Angeles nach Den Haag übernommen wurde, fand sie hier und da im französischen Feuilleton Erwähnung. Offensichtlich gab und gibt es weder in Fachkreisen noch in der französischen Öffentlichkeit ein Interesse an einer solchen Thematik.

Um so überraschender war darum die Großausstellung *Traces du Sacré – Spuren des Geistigen* vom 7. Mai bis zum 11. August 2008 im bekannten staatlichen Museum für moderne Kunst, im Pariser Centre Pompidou. Jean de Loisy und Angela Lampe bearbeiteten als erfahrene und ausgewiesene Kuratoren auf spezifische Weise das Brachland zwischen Kunst und Glaube in Frankreich. Freilich, ganz so unbeackert war der Landstrich nie. Immer wieder einmal gab es vereinzelte Versuche, dieses ehemals fruchtbare Gebiet neu zu nutzen. An Vermittlungen über die Trennlinien hinweg fehlte es nicht, weder in Frankreich noch andernorts: mal nach rückwärts gewandt, mal inkompetent, mal gut gemeint, mal praktisch erarbeitet, mal hartnäckig nach verschiedenen Möglichkeiten abgesteckt.

Zwei grundsätzliche Einstellungen und Wege haben sich dabei herausgebildet. Es war zum einen die Praxis einer phänomenologisch orientierten Koexistenz der beiden Kulturkräfte. Zum andern war es das Konzept einer durch die Aufklärung bestimmten, klaren und fest gesicherten Grenzziehung, wie sie vor allem in Frankreich vorherrschte. Dagegen stellte sich nun diese Ausstellung – ein ungewöhnlicher Tatbestand für dieses laizistische Land, das Religion und Kultur strikt auseinanderhält. Nicht daß das Religiöse in seiner Bedeutung geleugnet würde; aber es wird aus den Augen der Öffentlichkeit verbannt, zumal aus den staatlichen Institutionen: Was mit Glauben zu tun hat, gehört in die Kirche. Die offizielle Kultur und die Öffentlichkeit sind an solchen Fragestellungen nicht interessiert.

Dieser Umstand läßt sich für die Kunst schon Anfang des 19. Jahrhunderts in ihrem internationalen Aufbruch zu einer romantisch-pantheistisch orientierten Erneuerung festmachen. Hier bahnte sich demonstrativ ein Weg zu einem Neuansatz für religiös bedeutsame Bilder an. Da entfaltete sich aus der Ablehnung aller dogmatischen Lehren der alten Kirche ein eigenes Suchen und Fragen entlang parallel gelagerter Weltentwürfe. Im Lauf der nächsten Jahrzehnte entwickelten sich dann Inspirationen für neue Inhalte und Formen. Ein reges Interesse an Alchemie, Anthroposophie, Kabbala, Spiritismus, Theosophie, Schamanentum und östlichem Denken brach bei vielen Künstlern auf, so generell wie schnell als „Symbolismus“ apostrophiert. Erinnert sei hier auch an die Geburtshilfe, die die Musik leistete, als die bildnerische Abstraktion das Licht der Welt erblickte. Zu all dem machte sich bei den Künstlern das Bewußtsein breit, daß es gerade die Kunst in einer Zeit der Entdeckungen und der Wissenschaften, der neuen Technologien und der Entwicklung der modernen Gesellschaft ist, deren innerste Logik von Erfindungs- und Entdeckungsgeist getragen und bestimmt wird. Die umfangreichen Initiativen wurden gleichzeitig in vielen künstlerischen Manifesten festgehalten.

Dieses Denken wird auf breiter Grundlage auch in Nordamerika aufgegriffen und in einflußreichen, die wissenschaftlichen Disziplinen übergreifenden Forschungen veröffentlicht, etwa in denen von Sixten Ringbom, Robert P. Welsch und Robert Rosenblum. Sie zeigen unter anderem deutlich, wie sich in der modernen Welt, nach dem Auseinanderfall von Kunst und Religion, nach der Befreiung des Künstlers von der Diktatur der Kirche und dem herrschenden Geschmack in der Gesellschaft ein Sinn für ein radikaleres und emanzipatorisches Denken in neuen bildlichen Formen breit macht. Aufgrund eigener authentischer Erfahrungen erschließen sich neue Reflexionen in Bedeutung und Wirkung. Zugleich bleibt die Kunst dabei auf eigene Weise der Linie des ewigen Fragens des Menschen treu: den Fragen nach seiner Welt, seiner Freiheit und Verantwortung, seinem Wohin und Woher und den Fragen nach dem Sinn des Lebens in einer neuen und stets zu erneuernden Welt.

An dieser Stelle aber markiert sich unter den besonderen Voraussetzungen der Geschichte Frankreichs eine spezifische Distanz zur Kirche, zu ihrer Lehre und zu der von ihr propagierten Kunst. Der Katholizismus gilt seit der großen Revolution als Feind der Freiheit und als Gefängnis für die persönliche Entwicklung. In radikaler Antihaltung befreit sich die Gesellschaft von den als reaktionär verstandenen Monopolen des Ancien Régime. Damit ist zugleich das Ende der christlichen Ikonographie ausgerufen. Aus der Emphase des Befreiungskampfs geht nicht nur eine neue Kunst hervor, sondern auch eine antagonistische Logik des Denkens, der die Trennung zwischen „laikal“ und „sakral“ entspricht. Ihr folgt eine strenge Unterscheidung zwischen Staat und Kirche. Sie wird zu einem zentralen Ordnungsschema des öffentlichen Bewußtseins.

Auch viele Anhänger der Kirche sind von der Euphorie einer sozialen Erneuerung erfaßt und setzen neue Ideen frei. Doch finden sie weder öffentliche noch in-nerkirchliche Beachtung. Selbstkritische Tagungen und Initiativen in der Zwischenkriegszeit des letzten Jahrhunderts – wie etwa *Les Ateliers de l'Art Sacré*, die Ausstellungen *De désir de spiritualité dans l'art contemporain* oder auch die Konferenz *Du spirituel dans l'art contemporain?* verliefen sich schnell ins Vergessen. Eine lebendige Auseinandersetzung zwischen einem alten Denken und neuen Entwicklungen blieb aus. Die Kirche, so zeigt sich, hat an einer Öffnung zur Moderne kein Interesse.

Wenn es in Frankreich um das Sakrale oder das Spirituelle geht, dann wird es in den Raum der Kirche abgeschoben. Darum werden auch die internationalen Bemühungen, geistliche Aspekte in der modernen Kunst phänomenologisch aufzuspüren und festzumachen, nicht wahrgenommen. Die säkulare Kunstwelt oder die staatlichen Institutionen mißtrauen dem geistlichen Zugang oder der religiösen Inspiration in der Kunst. Wenn das Spirituelle seinen Niederschlag in kirchlichem oder konfessionellem Kontext findet, ist das in Ordnung. Wenn Künstler wie Georges Braque, Henri Matisse, Pierre Soulages und andere für kirchliche Räume arbeiten und sich um deren Erneuerung mühen, wird nichts dagegen eingewandt.

Doch wenn in der Öffentlichkeit und in den staatlichen Institutionen von Lehre und Bildung „das Heilige“ und „das Profane“ nicht klar auseinandergehalten werden, wird es fragwürdig. So gelangte diese Einstellung – unhinterfragt, wie sie war – in den Rang eines Denkdogmas. Doch genau daran hatten die Organisatoren der Ausstellung *Traces du sacré* ihren Zweifel. Schlußendlich ging das Centre Pompidou nicht ohne intellektuelles und wirtschaftliches Risiko ein für dieses Land ungewöhnliches Wagnis ein.

Konzept: Geistige Suche als Kontinuum in der Kunst

In ihrem Ansatz hinterfragt die Ausstellung den gängigen Begriff des Religiösen, wie er in Frankreich einseitig unter ideologischem Verdacht steht. Danach liegen seine Quellen im Irrationalen, im Okkulten, im Mystischen und im Ritualen. Solche stets wiederholten, ja geradezu verbissen festgehaltene Positionen verkennen aber für die Organisatoren, daß sich die Kunst selbst längst von einem solchen Denken befreit und eigene Formen künstlerischer Spiritualität sondiert und etabliert hat. Sie entstammen künstlerischem Suchen und inspirierten weithin das künstlerische Schaffen. Die säkulare Odyssee, das permanente Fragen nach den Geheimnissen in dieser Welt als eine, wenn auch nicht immer dominante, aber doch beiläufig konstante Ausrichtung in der Kunstgeschichte, ist ihr Ansatzpunkt.

Darum laden Jean de Loisy und Angela Lampe dazu ein, auch den verborgenen Spuren des Sakralen in der Kunst nachzuspüren, die vom permanenten Selbstüberstieg der Kunst ausgeht. Die neuen künstlerischen Formen für das Heilige stehen im Fokus. Sie haben sich längst auch außerhalb der etablierten Religionen breit gemacht und entstammen einem vagen Gefühl aus Unsicherheit und Scheu. Den Weg zu neuen Formen des Heiligen bahnt nicht nur aus Not geborene Neugier, sondern auch ein nervöses, manchmal verzweifelteres Gespür für die Brüche, Gefährdungen und Inkonsequenzen des Geistigen. In dieser offenen Struktur hat es seinen ursprünglichen Sitz in den Ängsten und Abgründen des Menschen; sein Ein- und Ausgang liege mitten in jedem einzelnen, wie es in einem zentralen Werk dieser Ausstellung, der Wandarbeit *La sortie est à l'intérieur* (2008) von Jean-Michel Alberola, formuliert wird. Darum wirkt das Heilige in der Kunst – bei aller Transparenz zum Religiösen hin – so überraschend unverbraucht und anregend.

Früher als jedes vergleichbare Projekt setzt die Ausstellung bereits Anfang des 19. Jahrhunderts an, in der Zeit der Romantik. Dieser künstlerischen Erneuerungsbewegung setzen die Kuratoren das nihilistische Entsetzen Francisco de Goyas in *Los Desastres de la Guerra* (1810–1823) voraus und konfrontieren den Betrachter gleich zu Beginn mit einer fundamentalen Erschütterung, mit der Sinnlosigkeit des Kriegs und dem Zusammenbruch aller Hoffnungen. Voll düsterer Ahnung bleibt hier im Angesicht neuzeitlicher Gewalt nur noch das Eine: das Nichts, das „nada“.

Mit Nietzsches Wort vom „Tod Gottes“ wird eines von zwei kritischen Phänomenen abgesteckt: das aufgeklärte Infragestellen als Grundzug der modernen Kunst. Dieses findet zeitgleich sein positives Gegenstück im freien Fragen nach Sinn in einer als neu erfahrenen Zeit. Beide Phänomene laufen als Inspirationsquellen seit der Romantik parallel. Sie finden ihren gemeinsamen Höhepunkt in der Abstraktion, wie sie im Denken von Wassily Kandinsky, Kasimir Malewitsch und Piet Mondrian am deutlichsten zum Ausdruck kommt.

In systematisierender Absicht entwerfen die Kuratoren die differenzierte Struktur ihres Rasters aus Haupt- und Seitenwegen. Lebendig und abwechslungsreich sollen sich hier die Prozesse verfolgen lassen, in denen sich das geistige Suchen als Kontinuum in der Kunst beeindruckend niedergeschlagen hat. Dazu tritt die Frage der Kunst nach sich selbst, das scharfsinnige Kritisieren, das Pathos der Erneuerung, die Kraft zu melancholischen Klagen und die Lust an utopischen Visionen, oftmals weit über das Ziel hinausgreifend. Alles das führt zu neuen Formen und inspirierten Aufbrüchen. Abwechslungsreich will die Ausstellung daher diesen Gang mit Werken von bekannten und neuen Namen dokumentieren.

Themen – Hintergründe – Reflexionen

Die Präsentation mit etwa 300 Werken von etwa 200 Künstlern entfaltet sich in einem teils historischen, teils an wichtigen Künstlerbewegungen orientierten konfrontativen Parcours. In 24 Themenkreise gegliedert, reicht er von der Romantik bis heute. Dabei wird eine umfangreiche Palette künstlerischen Schaffens zugrunde gelegt. Ein breites Netz multidisziplinärer Begleitveranstaltungen stützt diesen Diskurs.

Den Ruinen der romantischen Erfahrung, welche die Spuren der verschwundenen Götter konstatieren und deutlich machen, daß der Mensch nun selber seinen Sinn und seinen Gott zu suchen habe (Caspar David Friedrich, August Strindberg) setzt Giorgio de Chirico seine Nostalgie des Unendlichen entgegen, die ewig menschliche Versuchung, selbst so unendlich sein zu wollen wie Gott. Daraus resultieren die großen Initiationen, die Synkretismen aus Theosophie, Astrologie, Anthroposophie, Alchemie und Magie (Kasimir Malewitsch, Piet Mondrian, Rudolf Steiner). Jenseits des Sichtbaren zeigen sich die astralen Körper und die neuen Lichtformen (Theo van Doesburg, František Kupka, Alberto Giacometti), das Absolute (Constantin Brâncuși, Kasimir Malewitsch), die kosmischen Offenbarungen (Hilma Af Klint, Matt Mullican, Künstler des Bauhaus), die Entwürfe und Architekturen der Zukunft, der neue Mensch (Umberto Boccioni, Marc Chagall, Guillaume Apollinaire) der Garten Eden (Franz Marc) und die Eschatologie als Entwurf einer neuen geistlicheren Gesellschaft.

Die Entwicklung kulminiert in der selbstvernichtenden Wahnvorstellung des Kriegs als der „einzigen Hygiene der Welt“ (Filippo Tommaso Marinetti) und läßt

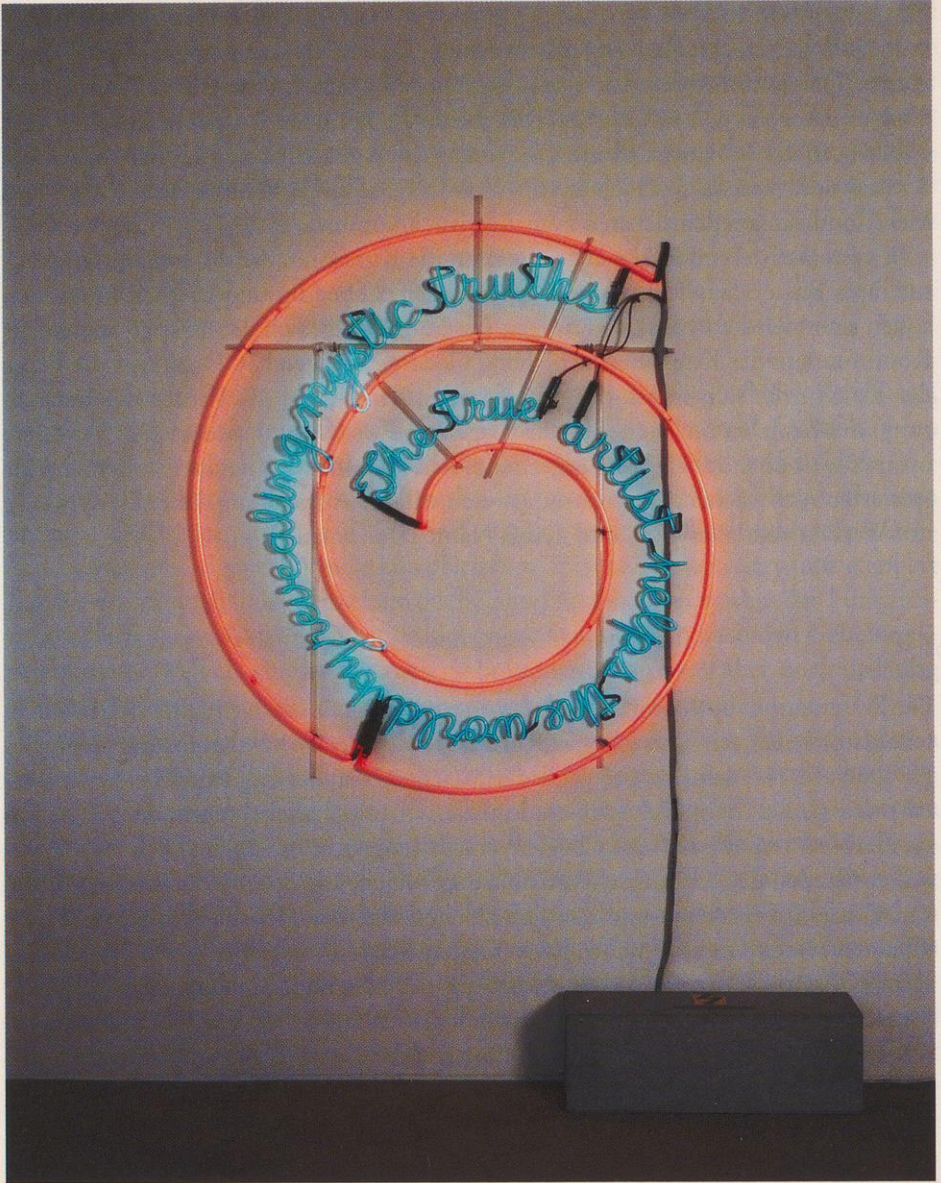


Abb. 1: Bruce Nauman: *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths* (Window or Wall Sign) (1967), Glas, Neonröhren, Transformatoren, 150 × 140 × 5 cm, Privatsammlung (© Centre Pompidou Paris)

die euphorischen Visionen, welche die Unterscheidung zwischen Gut und Böse vergessen haben, in sich zusammenfallen. Von drei großen Katastrophen wird die weitere Geschichte der letzten beiden Jahrhunderte bestimmt: von den Weltkriegern, vom Holocaust und von der Atombombe. Apokalypsen sind ihre Folgen (Otto Dix, Max Beckmann, Wilhelm Lehmbruck). Zwischen diesem Auf und Ab durchwandert die Kunst in verzweifelter Suche viele Wege: sakraler Tanz, heidnische Spiritualitäten, Surrealismus, Blasphemien, Ikonoklasmen, das Nichts (Arnulf Rainer, Bill Viola), die Gewalt, die Opferungen, die Faszination Orient (Ad Reinhard, John Cage, Robert Filliou), die Kunst des Heiligen (Le Corbusier, Marc Couturier), die Suche nach neuen Toren der Wahrnehmung und das Erspüren der Schatten Gottes.

Auf dem Weg zur Ausstellung markieren zwei Arbeiten ihren besonderen Charakter: Da sind zum einen schon im Treppenhaus ausgesuchte Gottesdefinitionen aus der Geistesgeschichte zu hören, wie sie im magisch-liturgischen Tonfall einer weiblichen Stimme aus Valère Novarinas „La Chair de l'homme“ (Paris 1995) rezipiert werden. Zum andern *ticket* direkt vor dem Eingang in einer Tonhaube auf eine telefonische Zeitanfrage hin die *Horloge parlante* (2003) von Christian Boltanski. Sie erinnert mit der computerisierten, synthetischen Stimme auf ihre Weise nicht nur an den Lauf der Zeit, sondern auch an ihr je individuelles Ende: an den Augenblick, da sie abgelaufen ist. Zeit und Tod stellen sich hier mit geradezu mechanistischer Gewißheit in die Mitte und erwecken den Schrecken vor dem Gedanken an den letzten Augenblick und die Angst vor dem Gang in eine verdrängte Welt – für den Künstler übrigens nicht ohne Erinnerung an ein anderes Ticken, an den Ausklang jedes Ave Maria, der um den Beistand des Heiligen bittet, „jetzt und in der Stunde unseres Todes. Amen.“

Zwei weitere Werke rahmen die Ausstellung in formaler Entsprechung ein: Ist es gleich anfangs Bruce Naumans hellrote Neonspirale mit der hellblauen Inschrift „The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truth“ (1967) (Abb. 1), so am Ende Jonathan Monks *Sentenced Removed (Emphasis Remains)* (2000), der dieselbe Spirale umdreht und dabei den Schriftzug durch einen vagen Farbnebel ersetzt. Nauman löst gemischte Gefühle aus; sein Satz klingt nicht gerade glaubwürdig. Monk verzichtet auf jegliches Wort. Spricht Nauman – ironisch gebrochen – vom fragwürdigen Dienst der Kunst, mystische Offenbarungen für den Menschen aufzuspüren, so artikuliert der um viele Jahre jüngere Monk lediglich eine diffuse Sehnsucht – vielleicht die des Betrachters, der sich dem nachdenklichen Gang durch die Ausstellung ausgesetzt hat. Es wäre ein anregender Nachklang, dem er sich stellen könnte.

Der sehr informative, umfangreiche französischsprachige Katalog hat ohne Zweifel die Qualität eines unverzichtbaren Handbuchs. Die Texte gewähren der Theologie keine Zeile, sondern sind konsequent laizistisch – philosophisch, zeitgeschichtlich und kunsthistorisch geprägt. Sie berücksichtigen die säkularisierenden

Herausforderungen an alles Religiöse und sind darin der modernen Kunst ebenso verpflichtet wie dem Land, in dem sie verhandelt werden. Die Gedankenwelten reichen von Hegel und Nietzsche bis zu Giorgio Agamben und Alain Badiou. Der junge Kultur- und Kunsthistoriker Mark Alizart hat den Katalog herausgegeben und bis auf wenige Ausnahmen vor allem Vertreter der jungen Generation seiner Zunft zu Reflexionen eingeladen.

Entdeckungen und Einsichten

Entsprechend den räumlichen Vorgegebenheiten des Centre Pompidou sind die Bilder didaktisch und in argumentativer Absicht in eine lineare Abfolge gehängt. Diese besteht in schmalen Fluren, die sich immer wieder in Raumansätze zu weiten wissen. Damit wechseln sich historische Entwicklungsgänge mit atmosphärischen Lichtungen ab, die in eindrucksvollen Präsentationen lebendige und offene Augen zum Verweilen, zum Sehen und zur Nachdenklichkeit auffordern. Der erste interessante Haltepunkt nach dem Eingang ist zweifellos der dritte Raum mit seinen *Grands Initiés – die großen Eingeweihten*. Piet Mondrians großformatige *Evolutive* (1911) dominiert hier ebenso souverän wie zentral eine bunte Bilderlandschaft voll von vielfältigen Inspirationen und Anleihen aus Theo- und Anthroposophien, aus mystagogischen und synkretistischen Bewegungen. Stellvertretend sei hier auf die phantastischen *Meditationszeichnungen* (1913) von André Bély und auf den traumhaften *Le Cylindre d'or* (um 1910) von Paul Sérusier hingewiesen.

Auf spannende Weise legt sich gegenläufig zu dieser Entwicklung in allen Segmenten eine Linie aus dem gegenwärtigen Kunstgeschehen zurück auf die Spur aus der Geschichte. Einfalls- und kontrastreich bricht sie den historischen Ernst und hinterfragt das Vergangene aus dem Heute. Das fängt schon mit dem lautstarken Lachen der Klanginstallation *D'io* (1971) von Gino De Dominicis an. Über mehrere Räume hinweg verstört sie das ästhetische Einfühlen in die *schönen* Landschaften aus der Romantik ebenso lauthals wie die Erinnerung an die Dogmen von Friedrich Nietzsche, dessen Porträt von Edvard Munch (1906) den Raum dominiert. Dieses Lachen löst aber in dialektischer Gegenwirkung auch Widerstand aus, etwa ein Raisonieren über das seltsam reflektierende plastische Schwarz des Triptychons von Damien Hirst *Forgive Me Father for I Have Sinned* (2006). Es besteht auf den drei Tafeln aus einer riesigen Zahl getrockneter und mit Kunstharz verklebter Fliegen. Da vergeht manch sensiblem Besucher das Lachen – im zustimmenden Protest oder im bohrenden Fragen vor neuen Ausdrucksformen.

In der nächsten größeren Lichtung warten *Révélations cosmiques – Kosmische Offenbarungen* auf; beeindruckend hier die selten zu sehenden Bilder der Schwedin Hilma af Klint aus den ersten Jahren des letzten Jahrhunderts. Eine wirkliche Entdeckung sind die vieleckigen Farbtafeln *Untitled (Big chart)* (1984) von Matt Mul-

lican und die weihevollen Inszenierungen Constantin Brâncușis mit seinem *L'Oiseau dans l'espace* (1936). Diese und andere Arbeiten werden aber sogleich wieder ironisch gebrochen, wenn mitten unter ihnen Sigmar Polkes bekanntes Bild zu entdecken ist: *Höhere Wesen befahlen: rechte obere Ecke schwarz malen!* (1969).

Der kurzweilige Parcours dieser Schau legt manche Spur der Sehnsucht aus. Auf dem Weg in eine neue Welt sucht die Kunst nach dem neuen Menschen, nach einem neuen Paradies, doch schnell wird dieses Schwärmen konterkariert durch böses Erwachen: Weltkrieg – Faschismus – Weltkrieg. Nach verzweifelterm Fragen tauchen neue Visionen auf: *L'Art Sacré – Die Kunst des Heiligen* und die Mystik der Nacht; der Glaube an die Natur und die Entdeckung neuer Bewußtseinserweiterungen von Beat- und Op Art bis hin zu beschwörenden Opferaktionen. Die Bilderfolge erlebt der Besucher insgesamt als ausgewogen und spannend: für die Augen anregend, für die Reflexion nachhaltig – für Frankreich mit seinem großen Besucherstrom und dem medialen Echo vielleicht ein Erwachen. Fesselnd bleiben im Rückblick die Raumfolgen *Danses sacrées – Sakraler Tanz*, *Spiritualités païennes – Heidnische Spiritualitäten*, *Eros et Thanatos – Eros und Tod* sowie *Offenses – Blasphemien*, akustisch wie optisch dominiert durch die magische Anziehung des Kurzfilms „Hexentanz“ (1929) von Mary Wigman zur Musik von Hanns Hasting und Meta Mentz.

In der Mitte der Ausstellungsräume ist der Höhepunkt aufgebaut, *Malgré la Nuit – Obwohl es Nacht ist* wird dieser Teil betitelt. Ältere Künstler wie Mark Rothko oder Arnulf Rainer sind hier zusammen mit einer Gruppe jüngerer vertreten: Emmanuel Saulnier, Jean-Michel Alberola, Kris Martin und Eli Petel. Demgegenüber wiederholt aus der mittleren Generation Thierry De Cordier mit seiner Nada-Studie *Grand, rien de la Croix (Nada)* (1999), in gesteigerter Dramatik den bildlichen Aufschrei Goyas. Das *Nichts* zeigt sich in doppelter Funktion: als Verzweiflung vor dem Ende und als beschwörende Frage, welche die Kunst zur gesteigerten Form herausruft.

Bill Viola: St. John of the Cross

In dieser Doppeldeutigkeit schafft Bill Viola seine Video-Klang-Installation *Room for St. John of the Cross* (1983) (Abb. 2 u. 3). Am Wendepunkt der Ausstellungswege dramatisch plziert, gestaltet Viola sein Werk aus den Quellen von Kunst wie Religion. Diese raumgreifende Arbeit steht für die Umschreibung einer Einheit von Innen- und Außenwelt des Menschen. Nur wenn beide Pole zusammenwirken, der physische Schrei des Leidenden und die Tat inspirierender Hoffnung, kann der Mensch seine Not überwinden.

Viola bezieht sich in der Arbeit auf den spanischen Mystiker Johannes vom Kreuz (1542–1591). Der spanische Mönch versuchte in der Zeit drängender Krisen Reformen durchzuführen. Dabei war er von der Erfahrung des fernen Gottes, von dessen

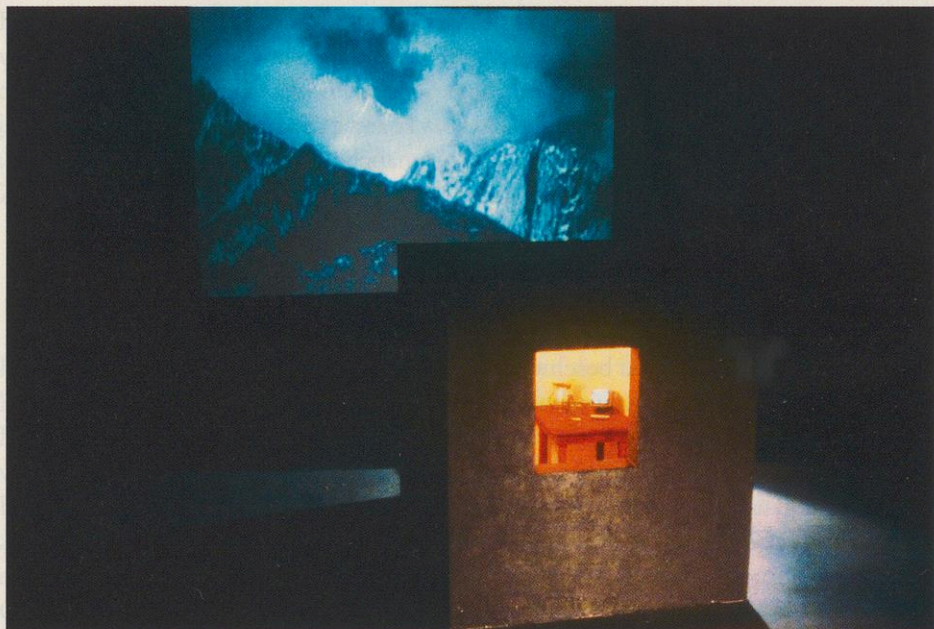


Abb. 2 u. 3: Bill Viola: *Room for St. John of the Cross* (1989), Video- und Toninstallation, Foto Kira Perov (© Centre Pompidou Paris)



Schweigen und der Dunkelheit im Geheimnis bestimmt. Eine kreative Skepsis trieb ihn zum Aufbau neuer geistlicher Einsichten. Zweifelnd ging er seinen Weg durch leidvolle Destruktionen überkommener Kategorien und angeblich bewährter Pfade. Das Kreuz als Beigabe zu seinem Namen wurde ihm zur metaphorischen Umschreibung eines geradezu erkenntniskritischen Prozesses der inneren Reinigung. Es führte ihn im Bild von der „Nacht“ zum Inbegriff selbstkritischer Infragestellungen, zum Prinzip einer neuen mystischen Theologie. Die kirchliche Obrigkeit lehnte diese Versuche starr und unnachgiebig ab. Über ein halbes Jahr wurde Johannes in einem Kloster gefangengehalten, unter psychischen Terror gesetzt und körperlich gefoltert. Doch er gab nicht auf. Während dieser Zeit verfaßte er einige seiner wichtigsten Gedichte, die von Askese und einem spirituellen Aufstieg zu Gott sprechen. Sein entsagungsreicher Weg der Entwerdung hat ihn nicht nur zu einem bedeutenden Reformator werden lassen, sondern auch zu einem Maßstäbe setzenden Schriftsteller in der spanischen Literatur und zu einer künstlerischen Persönlichkeit. In seltener Einheit begegnen sich in seiner Person existentielles Suchen, religiöse Devotion, kreative Sprache und eine gerühmte Musikalität.

Mit seinem Video sucht Viola die beiden Pole dieses verzweifelten Widerstands voller Innovationen auf einer großen Leinwand und einem kleinen Monitor zu vergegenwärtigen. In heftigen Bildbewegungen eines geradezu in den Wolken hängenden Gebirges teilt sich das Drama historisch-gesellschaftlicher Gewalten mit. Doch diese Außenwelt findet in dem idyllischen farbigen Standbild auf dem kleinen Monitor in einem winzigen Raum ihr Gegenbild: Es ist der von vielen Mystikern als heilig gepriesene Berg Karmel. In der Folterzelle spielt er auf die innere Gegenkraft des Johannes an. Den im Gewaltrausch geradezu tanzend bewegten Bergen steht im Kontrast der Berg der Vollkommenheit gegenüber. Das kleine Videostandbild wird so zum Symbol für die Imaginationskraft und die Visionen des Johannes vom Kreuz. Inmitten tobender Mächte zeigt sich in dieser Ikone mystisch-meditativer Versenkung das Zentrum des Heiligen: Es ist Liebe, menschliche Wärme und schöpferischer Neuanfang. Wer in solchem Innenraum beheimatet ist, hat die Kraft des menschlichen Geistes, der alle Grenzen des Körpers und der Materie überwinden kann. Das Innerste wird damit zum Ort des Selbst, von wo aus der Mensch eine Brücke zur Außenwelt und zur Erkenntnis des Heiligen schlagen kann, um die Welt zu verändern.

Violas Installation folgt der persönlichen wie der objektiven Zeit leidvoller Erfahrung. Der Besucher wird dramatisch ins „video“ („ich sehe“) hineingezogen und zugleich in einen selbstreferentiellen Erlebnisraum gesetzt, dessen innere Spannungen und künstlerische Analysen sich ihm übertragen. Er erlebt inmitten einer aufwendigen Technik die künstlerische Unruhe, die angesichts eines konkreten Schicksals von der bloßen Ohnmacht zur eigenen Kreativität führen kann. Der Betrachter gewinnt so Anteil an der Erfahrung, daß gerade die Kunst es ist, die aus einem eigenen *Movens* agiert. Sie begreift sich dabei als eine treibende Kraft, die zu

schöpferischer Bewegung fähig ist, als unruhige, nie zufriedengestellte Kreativität. Hier hat er unmittelbaren Anteil an der Kunst als Erforschung der primären inneren Wirklichkeiten, als Entwicklung unserer Mittel zur Wirklichkeitsgestaltung. Das ist es – formal gesehen –, was die Kunst zu sich selbst bringt und wo sie immer über sich hinausgreift. Da mögen den Künstlern positiv manche biographisch vermittelten Stützen des Denkens, der Erfahrung und der moralischen Ermutigungen zur Seite stehen, ebenso nahe aber stehen ihnen auf der anderen Seite auch die negativ begriffenen Brüche des Denkens und die Not der Verzweiflung.

Die französische Kunstzeitschrift „Art Press“, die in ihrer rationalen Kunstrezeption für weite Kreise des Landes repräsentativ ist, befürchtete in der Thematik der Ausstellung *Traces du Sacré* eine Reduktion der Kunst. Sie warnte davor, die ästhetische Erfahrung auf den Ausdruck einer Mythologie oder unreflektierter Religion zu reduzieren. Das käme einer Selbstaufhebung gleich, denn die Kunst sei allein und untrennbar an die Form gebunden und brauche daher das Heilige nicht, um sich über die Grenzen des Erkennens hinaus zu erheben. Letztlich ist es jedoch die Kraft der Kunst selbst, die immer wieder zur Gestaltung des Gestaltlosen dieser Welt ansetzt. Davon spricht diese Ausstellung und stellt zugleich eindrucksvoll die positive Rolle der Religion für die Kunst unter Beweis. Es ist eine Religion, die nicht als Bekenntnis einer konkreten Konfession daherkommt, sondern als ein offenes System von Fragen und Suchen, offen vor allen Glaubensformen und offen für jede künstlerische Inspiration. Ein Künstler dieser Ausstellung, der Anglo-Indier Anish Kapoor bringt es einmal in einem Wort auf den Punkt, wenn er sagt, Kunst und Religion kämen bleibend darin überein, daß sie die Welt, wie der Mensch sie sieht, auf den Kopf stellten. So sei er gezwungen, sie von innen her zu begreifen und dabei ebenso sich wie seinen Gott zu berühren.

Paul Chan: Licht und Schatten

Eine düstere Bestandsaufnahme, die sich zur Prophezeiung transformiert, steht am Anfang der Ausstellung: Auf Francisco de Goyas Graphik *Nada. Ello dirà* finden stellvertretend Millionen von Opfern keinen Tröster mehr. Im letzten Raum steht der Besucher vor der beschwörenden Warnung Paul Chans, in der das Weltenende in einem Schattenspiel ausgebreitet wird. Der junge New Yorker Chan ist durch seine Herkunft aus einer christlichen Familie in Hong Kong mit der Bibel gut vertraut. Er beendet mit seiner beeindruckenden Videoinstallation *1st Light* (2005) die Ausstellung (Abb. 4). Die Installation formuliert für unsere Zeit eine düstere Vision über den Auseinanderfall von alltäglicher Lebenswelt und transzendent bezogenem Sinnverstehen. Auch wenn die Arbeit zunächst diesen Tiefenblick zu verneinen scheint, zeigt sie bei näherem Hinsehen eine hohe, religiös zu verstehende Sensibilität.

Die Projektion lebt aus Schattenbildern. Es ist zum einen ein feststehendes Mo-



Abb. 4: Paul Chan: *1st Light* (2005), Installation mit Videoprojektion, Sammlung Astrup Feranley, Oslo (© Centre Pompidou Paris)

tiv, es sind zum andern auf und ab bewegte Gegenstände. Dominant steht da ein Telegraphenmast, mit seinen abgerissenen Drähten offensichtlich außer Funktion; im Schattenwurf aber erinnert er an ein Kreuz. Neben ihm bewegen sich begehrte Konsumgüter nach oben: Event- und Kommunikationsgeräte wie Handys, iPods, Roller, ganze Eisenbahnzüge – alles, was des modernen Menschen Herz begehrt. Mit diesen Konsumgütern sind die Perspektiven und Sehnsüchte von heute verbunden. Sie konterkarieren auf eigene Weise unseren heutigen Himmel und die neue Erde. In einer düsteren Gegenbewegung aber stürzen in apokalyptischem Schreckensszenario die Menschengestalten aus diesen falschen Welten herunter in den Abgrund, von Todesvögeln und Geiern begleitet (Offb 19,21). Das Bild bezieht sich intensiv wie beschwörend auf eine Zeit, der das Heilige entfallen ist.

Die Ausstellung schließt mit diesem Bild – ob als lähmende Schreckensvision oder als bedrängender Aufruf zur Umkehr, bleibt offen. Hier zeigt ein junger Künstler in einer seit Jahrhunderten zahllosen Reihe bildlichen Fragens in der Perspektive des ganz Anderen, wo der Mensch heute steht: zwischen dem Heiligen und dem Abgrund.

Nicht nur in der konkreten Reihe der Auswahl der Künstler, die souverän die übliche Liste bereichert, sondern auch in der Dramaturgie der Bildpräsentation überträgt diese Ausstellung *Traces du sacré* aufgrund ihrer intellektuellen Stringenz die früheren Ausstellungen. Sie zeigt in vielen Werken brillant und in der Methode streng argumentativ, daß moderne Kunst ohne den Stachel des Geistigen nicht nur nicht zu denken ist, sondern daß die religiöse Fragestellung ein strukturelles Element der modernen Kunst ist. Mit diesem Ergebnis fügt sie sich in die Linie ihrer Vorgängerinnen nicht nur ein, sondern setzt sich zugleich an ihre Spitze. Sie wird weitere Ausstellungen dieser Art nach sich ziehen.

Doch ist sie zunächst in München, im „Haus der Kunst“ zu sehen: *Spuren des Geistigen* (19. September 2008 bis 11. Januar 2009). Dort zeigt sie sich in einem völlig anderen Umfeld. Hier sind es nicht mehr nur die „coolen“, experimentellen Raumandeutungen des Centre Pompidou, es ist die gefährlich auratisierende wie ideologisierende Naziarchitektur, die ihr Raum gibt. Hoffentlich kann sie sich dem Pathos dieses Hauses entziehen! Der aufgeklärte französische Stachel, aus dem sie geboren wurde, könnte sich dann als Segen erweisen.

Katalog zur Ausstellung: *Traces du Sacré*, Paris: Éditions du Centre Pompidou 2008, 456 S. 54,80; *Spuren des Geistigen*, München: Prestel 2008, 128 S. 25,-.