

# Nützt die Theologie der Kunst?

Reinhard Hoeps

*Die Theologie hätte der Kunst viel zu sagen. Im Laufe der Geschichte hat sie die Kunst immer wieder mit Idee und Wirklichkeit dessen, worüber hinaus nichts Größeres gedacht werden kann, konfrontiert und zur bildnerischen Selbstreflexion herausgefordert. Wenn die Kunst heute durch die Theologie keine Unterstützung mehr erfährt, so liegt das nicht an einem Mangel an potentielltem Nutzen der Theologie für die Kunst, sondern daran, dass die Theologie ihr künstlerisch relevantes Potential kaum mehr als solches artikuliert.*

*Richard Serra, One Tin  
Prop (House of Cards),  
1969 (Foto: Peter Moore,  
New York)*

I  
*Braucht Kunst die Kirche?*<sup>1</sup> – Zu dieser Frage kann ein Theologe vermutlich am wenigsten etwas sagen. In erster Linie sind ja wohl die Künstler gefragt, und der Theologe hört neugierig zu, ob es gegenüber der Kirche artikulierte Bedürfnisse oder auch Ansprüche gibt und welche dies gegebenenfalls wären. Die Neugier rührt daher, dass diese Frage selten genug wirklich gestellt wird und auch aus Interesse an der anderen, darin mitschwingenden Frage, inwieweit es dezidiert kirchliche oder theologische Theoreme, Phänomene und Realien sind, auf welche die Nachfrage zielt, oder ob es sich um Kompetenzen und Haltungen jenseits der „harten“ Inhalte handelt.

Mit ähnlichen Interessen hört der Theologe dann auch den kirchlichen Erfahrungsberichten über Auseinandersetzungen mit Künstlern und ihren Werken zu. Wie verhält sich die Kirche zu ihrer Rolle als Auftraggeberin für Kunst-Projekte? Mit welchen Absichten beanspruchen Künstler nach kirchlicher Erfahrung Kirchenräume: aus Gründen der Religion oder weil es momentan einfach die besseren Ausstellungsräume sind? Hier sind religionsgeschichtliche Befunde zur Lage des Christentums in der Gegenwart zu erwarten, die auch die Theologie nicht unberührt lassen können. Dass aber die theologischen Projekte, die solche kirchlichen Erfahrungen nach sich ziehen, wiederum von künstlerischem Interesse sein könnten, erscheint eher unwahrscheinlich. Insofern braucht die Kunst möglicherweise die Kirche, vermutlich aber eher nicht die theologische Reflexion auf Glauben, Leben und Geschichte der Kirche.

Notorisches künstlerisches Desinteresse am theologischen Geschäft sollte freilich für den Theologen noch kein Grund sein, sich achselzuckend oder gar beleidigt abzuwenden, denn vielleicht liegt es ja an der Theologie selbst, dass sie ein Interesse auf Seiten der Kunst nicht zu wecken vermag. Vielleicht verkauft sie sich schlecht (das wäre nicht das erste mal), oder – grundsätzlicher – sie weiß nicht einmal selbst, weshalb Künstler ein Interesse an ihr zumindest haben sollten. Welche Theorie oder Idee aus dem theologischen Fundus sollte von künstlerischem Interesse sein, selbst wenn Künstler dies noch nicht bemerkt haben sollten? So führt die Frage der Tagung *Braucht Kunst die Kirche?* in dem Bereich, für den mir hier die Zuständigkeit übertragen wurde, schließlich zu der Frage: *Nützt die Theologie der Kunst?* Ich plädiere damit zugleich dafür, dass sich die Theologie nicht mit einer binnenkirchlichen Metareflexion der wechselvollen Beziehungen zwischen Kunst und Kirche begnügt, sondern ein genuines – freilich kirchlich nicht

ungebundenes – Interesse an einer Auseinandersetzung mit der Kunst zu vertreten hat.

Die kunsttheologische Selbstvergewisserung, die dazu als erstes erforderlich ist, setzt – wie könnte es anders sein – bei historischen Positionen des Diskurses zwischen theologischer und bildnerischer Reflexion ein. Meine Beispiele stammen aus dem frühen Mittelalter und aus der Zeit der berühmt-berüchtigten Epochenschwelle um 1800 mit ihrer einsetzenden Zäsur zwischen christlicher Glaubensüberlieferung und anbrechender künstlerischer Moderne, bevor ich mit Blick auf die Gegenwart einen Merkposten anmelden will.

II  
 Der sogenannte *Egbert-Schrein*<sup>2</sup> enthält in einem auf kleinen Säulen ruhenden, reich verzierten Kästchen die Sohle von der Sandale des Apostels Andreas. Auf dem Deckel steht ein mit diesem aus einem Stück gearbeiteter und wie dieser mit Goldblech beschlagener Fuß, der Sandalenriemen trägt. Zu ihnen fehlt allerdings die Sohle – eine surreale Bilderfindung, die sich allein durch die im Kasten verborgene Sohlen-Reliquie erklären läßt. Der dargestellte Fuß mit den Riemen ist kein künstlerisches Abbild der Reliquie, sondern ein Verweis auf sie. Realisiert wird dieser Verweis durch die Inszenierung einer Lücke in der Darstellung, die mit anschaulicher Evidenz nach Ergänzung ruft. Das Lineament der Riemen mündet in diese Lücke, die *via negationis* die Vorstellung der Sohle aufruft. In dieser Weise zeigt die bildliche Konstruktion des Fußes, was in dem Kasten unter ihm für das Auge nicht sichtbar aufbewahrt ist.

Diese anschauliche Lücke, die den kontinuierlichen Gang der Betrachtung unterbricht, lenkt den Blick um von der Identifizierung des dargestellten Fußes zur Realisierung der künstlerischen Konstruktion des Reliquiars: Die leere Stelle der fehlenden Sohle wird neu besetzt. Der Deckel des Reliquienkastens selbst tritt in diese Funktion, insofern er dem Fuß nicht nur als Postament dient, sondern mit ihm, aus einem einzigen Stück gearbeitet, eine Einheit bildet. Die Sohle, die auf der Ebene des Darstellungsgegenstandes fehlt, taucht in einer Gestalt wieder auf, die in die bildliche Konstruktion des Reliquiars transformiert ist: Als Sohle der Sandale ist sie zugleich der Deckel, der die Reliquie in ihrem Kasten verschließt. Die bedeutsame Leerstelle, in welche die Sandalenriemen münden, wird auf eine unvorhergesehene, weil ikonographisch nicht integrierbare Weise geschlossen durch das geometrisch abstrakte Konstrukt des Deckels, dem Abschluss des ebenso abstrakt konzipierten Hohlraumes, der die Reliquie birgt.

*Egbert-Schrein,  
977-993,  
Trier, Domschatz*

Der *Egbert-Schrein* gibt sich nicht damit zufrieden, die verborgene Reliquie nach außen hin künstlerisch zu duplizieren. Die Darstellung des Inhalts wird vielmehr pointiert ausgespart; das ihn Umgebende wird dafür künstlerisch ins Bild gesetzt. So spricht das eigentümliche Gebilde vom Wesen des Reliquienbehältnisses, eine Reliquie in einem Hohlraum zu bergen und vor dem Blick zu verschließen, gleichzeitig nach außen hin aber ihre Würde zu veranschaulichen. Noch die Darstellung des Fußes ist aus der Sphäre naturalistischer Abbildhaftigkeit durch die Oberfläche aus Goldblech erhoben. Die Haut aus Gold durchkreuzt die Vorstellung eines Fußes, und im Maße der Entfernung davon konstituiert sich eine eigenständige bildliche Gestalt, die, kraft künstlerischer Invention über die Abbildlichkeit hinausragend, die einzigartige Wirkmächtigkeit und Kostbarkeit der Reliquie kommentiert. Das figürliche Abbild eines Fußes artikuliert das Reliquiengefäß als Bilderfindung. Dieses Bildwerk ist von plastischer Dreidimensionalität nicht als Abbild eines Fußes oder gar der Reliquie (diese ist im Falle des *Egbert-Schreines* ja eher flächig), sondern

wegen der wesentlichen Bestimmung des Reliquiars als Hohlraum, dessen künstlerische Gestaltung eine Grenze ins Bild zu setzen hat, den Austragungsort der Spannung zwischen Innen und Außen.

Liturgie und Andacht der Reliquienverehrung finden im *Egbert-Schrein* einen kostbaren und würdigen Gegenstand der Frömmigkeit, der darüber hinaus von einer ganz außerordentlichen theologischen Präzision ist, die auch nach über eintausend Jahren noch staunen lässt. Zweifellos ist der Reflexionsgewinn aus dieser künstlerischen Leistung von theologischer Seite in keiner Weise hinreichend gewürdigt worden. Hat die bildnerische Arbeit aber wenigstens einen Nutzen aus der Theologie der Reliquienverehrung schlagen können?

Ich übergehe soziologische Fragen der kirchlich-institutionellen Auftraggeberschaft und Finanzierung wie ebenso historische Spekulationen über mit solchen Aufträgen mutmaßlich verbundene Beratungen und Anweisungen durch Theologen. Denn beides könnten zwar notwendige, gleichwohl aber äußerliche Beiträge zur Bildnerie und ihrer Entwicklung sein. Ebenso will ich mich schon

mangels einschlägiger Fachkompetenz nicht auf eine Diskussion der kunsthistorischen These einlassen, die Theologie der Reliquie habe der abendländischen Kunst einen wesentlichen Weg zur gegenständlichen Plastik eröffnet. Im Vorfeld solcher Untersuchungen will ich hier lediglich in allgemeiner und idealtypischer Weise mit Blick auf den *Egbert-Schrein* zwei Motive einer theologisch vertieften kirchlichen Auftraggeberschaft skizzieren, die für die Kunst konstitutiv sind und ihr insofern von Nutzen sein können.

1. *Die Theologie konfrontiert die Kunst mit Idee und Wirklichkeit dessen, worüber hinaus nichts Größeres gedacht werden kann.*

Mit diesem Ausdruck hat Anselm von Canterbury ziemlich genau einhundert Jahre nach der Entstehung des *Egbert-Schreins* Gott als Grenze des menschlichen Denk- und Vorstellungsvermögens gekennzeichnet. Als Auftraggeberin fordert die Theologie dazu heraus, die Grenzen des Reflexionsvermögens auszuloten und die Erfahrungen dabei eigens zum Thema zu erheben. Für die Kunst geht es dabei – mit und jenseits aller ikonographischen Bestimmung – um die Grenzen der Darstellung sowie um die Zone des Übergangs zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Ohne Umschweife nimmt der *Egbert-Schrein* diese Herausforderung an und reflektiert die theologische Problemstellung sehr präzise: Die heilige Reliquie bleibt ungesehen und von jeglicher Abbildung ausgeschlossen. Wie der alles Sichtbare überragende Gott ist sie deshalb aber nicht als abwesend bestimmt, vielmehr wird gerade durch ihre Unsichtbarkeit ihre – sakramentale – Gegenwart in umso größerer Intensität evoziert. Die Theologie fordert darin die Kunst zur Selbstreflexion auf ihr eigenes Sprachvermögen heraus.

2. *Die Theologie fordert die Kunst zur bildnerischen Selbstreflexion heraus.*

Ein Behältnis für eine Reliquie hat Bedingungen zu erfüllen, die von der Theologie vorgegeben und entwickelt sind. Unter diesen Bedingungen gibt es solche, die bereits im theologischen Zusammenhang in großer Nähe zu bildnerischen Kategorien stehen. Dazu gehören der Gegensatz von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, die Dialektik von Zeigen und Verbergen, dann auch die Beziehung zwischen Innen und Außen. Eine konstruktive und gelungene Auftraggeberschaft wie jene, aus welcher der *Egbert-Schrein* hervorgegangen ist, formuliert die theologische Aufgabenstellung in bildnerischen Kategorien, damit sie von der Kunst in einem konstruktiven Gespräch aufgenommen und fortentwickelt werden können. Das setzt freilich bei den Theologen Fähigkeit und Bereitschaft voraus, die eigenen Kategorien in künstle-

risch affine zu transponieren und zuvor noch, für das bildnerische Denken geeignete theologische Komplexe aufzufinden und auszuwählen. Nur wenn die Theologie sich in solcher Weise auf die Kunst zubewegt, kann sie für die Entwicklung der Kunst von Nutzen sein, was der *Egbert-Schrein* exemplarisch zeigt.

### III

Als Modell taugt diese Konstellation des *Egbert-Schreins* freilich nur im Rahmen kirchlicher Auftraggeberschaft – doch schließlich gäbe es auch auf diesem Feld heute noch einiges zu lernen, um gelungene Auseinandersetzungen zu ermöglichen. Die Problematik von Moderne und Gegenwart aber kommt erst dort in den Blick, wo nach der theologischen Valenz autonomer Kunst und umgekehrt vor allem nach dem Nutzen der Theologie für eine autonom sich verstehende Kunst jenseits aller kirchlicher Auftraggeberschaften gefragt wird.

Auch hier muss ein einzelnes Beispiel genügen, um eine exemplarische Position in ihren Grundzügen nachzuzeichnen. Wir übergehen die allmähliche Ablösung des künstlerischen Selbstbewusstseins von religiösen Bindungen seit der Renaissance und richten die Aufmerksamkeit gleich auf die für die Beziehung von Kunst und Religion so markante und folgenreiche Epochenschwelle um das Jahr 1800. Die wechselseitige Entfremdung, die mit diesem Datum verbunden wird, ist – grob vereinfacht – zum einen begründet in einer zunehmenden Abstinenz der Theologie gegenüber bildlichen und ästhetischen Kategorien, was die Motivation bei der theologischen Vertiefung kirchlicher Auftraggeberschaft erheblich und nachhaltig schwächt. Zum anderen gehört es zum forciert vorgetragenen Autonomieanspruch der Kunst dieser Zeit, dass auch die Auseinandersetzung mit dem, *worüber hinaus Größeres nicht gedacht werden kann*, nicht mehr notwendig allein durch die Theologie vermittelt ist. Dasselbe leisten nun Begrifflichkeiten aus der romantischen Philosophie, vornehmlich die des Selbstbewusstseins, des Unendlichen, des Gefühls, dann auch: der Ironie; alle mehr oder weniger geordnet versammelt unter dem Dach der *Kunstreligion*. Braucht die Kunst hinfort die Kirche nicht mehr, weil sie ihre eigene Religion hat – oder vielmehr ist?

Friedrich Schlegel gelangt in dieser Frage, nachdem er zunächst von der Idee einer *Kunstreligion* sehr überzeugt war, zu der Erkenntnis, dass die christliche Religion für die Kunst von bleibender, und angesichts der prekären geistigen Situation der Gegenwart sogar von steigender Bedeutung ist. Dabei steht durchaus nicht die christliche Ikonographie im Vordergrund, vielmehr geht es um die

Form der Malerei, oder eigentlich: um die Malerei als Form der Reflexion. Den Vorrang der gegenständlichen Repräsentation weist er zurück: „Nachahmen, im eigentlichen Sinne des Worts nachahmen soll der Künstler überhaupt nicht.“<sup>43</sup> Wohl gehört dies zum Handwerk, das zu erlernen aber bloß Voraussetzung für die Kunst ist. Erreicht wird sie dadurch nicht, denn die äußeren Vorbilder der Natur offenbaren als solche noch keine künstlerischen Kriterien. Auch die künstlerische Orientierung an stilistischen Vorgaben unterwirft das Malen lediglich einer Mechanik der Darstellung. Die Bindung der Kunst an Regelkanones der Nachahmung oder der stilistischen Zuordnung verkennt deren wesentlichen Charakter als Reflexionsbewegung.

In seinen Beschreibungen von Gemälden, die er zwischen 1802 und 1804 hauptsächlich im Louvre mit seinen von Napoleon aus ganz Europa zusammengeraubten Kunstschatzen besichtigte, wendet sich Schlegel vor allem gegen den Klassizismus und dessen überzeitliche Regeln der Kunst. Zwar hat der Klassizismus die den Gehalt übertönende, zentrifugale Expressivität des Barock in die Schranken gewiesen; sein Kalkül vorbildlich zeitloser Regeln aber lässt der bildnerischen Reflexion keinerlei Bewegungsspielraum. Einen Ausweg verheißt allein eine Kunst, die jeglicher Unterscheidung zwischen vorgegebenen Regeln und den Bildern als Fällen ihrer Anwendung wehrt, die Regeln deshalb also aus der Malerei selbst entwickelt. Die Malerei hat sich von allen fixen Vorgaben zu lösen und zu ihrer genuinen, ganz in sich selbst gegründeten Gestalt zu finden. „Die Malerei sei Malerei und nichts anders.“<sup>44</sup>

Gegen die vom Klassizismus propagierte kanonische Verbindlichkeit der Antike – aber auch jene der Natur – hilft letztlich nur ein christlich-kunsttheologisches Argument: „Will die antike Kunst höher steigen, so geht sie über die titanische Kraft und Erhabenheit; oder aber in den hohen Ernst der tragischen Schönheit. [...] So stehen sie an dem verschloßnen Eingang des ewigen Schönen, auf der einen Seite der titanische Übermut, welcher auf Gewalt eindringen und den Himmel des Göttlichen erstürmen will, ohne dass er dieses je vermag; auf der anderen Seite aber die ewige Trauer, im tiefen Bewusstsein der eignen, unauflöselichen Verschlossenheit unwandelbar versenkt.“ Angesichts dieses Defizits wird die fundamentale Bedeutung des Christentums für die Kunst sichtbar – nicht weil es einen Weg aus dieser Gefangenschaft wiese, sondern weil es der daraus resultierenden immensen Spannung einen an Anschauungen und an Perspektiven reichen Ausdruck verleiht: „Das Licht der Hoffnung ist es, was der heidnischen Kunst fehlt und als dessen höchsten und

letzten Ersatz sie nur jene hohe Trauer und tragische Schönheit kennt; und dieses Licht der göttlichen Hoffnung, [...] obwohl es hienieden nur in den Strahlen der Sehnsucht schmerzlich hervorbricht, ist es, was uns aus den Gebilden der christlichen Kunst, in göttlicher Bedeutung, als himmlische Erscheinung und klare Anschauung des Himmlischen entgegentritt und anspricht, und wodurch diese hohe, geistliche Schönheit, welche wir eben darum die christliche nennen, möglich und für die Kunst erreichbar wird.“<sup>45</sup> Der christlichen Eschatologie wird das Potential zum kunsttheoretischen Grundsatz zugetraut, weil allein sie als Grundlage für ein Konzept bildlicher Figurationen unendlicher Reflexion taugt.

Sucht man nach einem Beispiel dafür, wie man sich eine solche christlich fundierte Malerei vorstellen soll, so schaut man am besten auf Raffael, an dessen Gestalt die romantische Kunstvorstellung aus dem Geist des Christentums entwickelt wurde. Insbesondere seine *Sixtinische Madonna*<sup>6</sup> genoss bei den Romantikern höchstes Ansehen. Von Raffael 1512/13 als Altarbild für den Neubau der Benediktinerkirche San Sisto in Piacenza geschaffen, kam sie 1754 als einziger Raffael in Deutsch-

Raffael, *Sacra conversazione* (*Sixtinische Madonna*), 1512/13, Dresden, Gemäldegalerie

land in die kurfürstliche Galerie nach Dresden, und hier wurde das Werk "von den Deutschen gleichsam noch einmal erschaffen."<sup>7</sup> Das Werk ist der Niederschlag und zugleich die Aktualität einer Vision, die als dargestellte Papst Sixtus widerfährt, dank wirkungsvoller Strategien der Malerei sich darüber hinaus aber zugleich vor dem Betrachter des Bildes ereignet.

Über der schmalen Brüstung mit den zur bildlichen Redensart gewordenen Putten erhebt sich die Wolkenszene hinter einem festlich geöffneten Vorhang. Papst Sixtus II. und die heilige Barbara flankieren die Erscheinung der Madonna mit dem Kind in der Mitte. Ernst schaut das Kind, sein Blick geht durch den Betrachter hindurch anstatt ihn zu treffen. Seinen Kopf schmiegt es an die Wange Mariens, die das Kind hält, als habe sein Körper kein Gewicht. Marias Blick berührt, obwohl er ganz gedankenverloren ins Nichts geht. Bei aller kompositorischen Strenge fährt doch ein Wind durch Mariens Gewand und gibt ihre bloßen Füße preis. Im Augenblick

Hilfe des Instrumentariums der Ikonographie verhandelt. Vor allem zwei Bildthemen sind es, die für Schlegel „die ewigen Pole der höhern wahrhaften Malerei“ vorstellen: „das Marienbild und das Kreuzesleiden“. Denn deren gelungene Darstellungen verfahren inkarnations- und kreuzestheologisch: Sie zeigen, „wie das Göttliche selbst im irdischen Dasein noch durchbricht und auch da erscheint“. Solche Darstellungen weisen „die tiefen Schmerzen der in die Sterblichkeit mit eingeschloßen, und auf dem himmlischen Rückwege allen Martern sich selbst freiwillig hingebenden höchsten Liebe!“<sup>8</sup> Wahre Kunst bemisst sich an ihrer Religiosität. Für diese ist entscheidend nicht das ikonographische Sujet, sondern die in ihm vermittelte Intensität, wie sie sich in bestimmten christlichen Bildthemen exemplarisch zeigt. Durch Eschatologie und Inkarnations- bzw. Kreuzeschristologie ist die Theologie involviert in kunsttheoretische Grundlagendebatten über die Konstitution des Bildes als Kunstwerk. Die Kunst bedarf der Kunsttheologie.

**Braucht Kunst die Kirche? Meine These lautet: Ja, Kunst braucht die Kirche, wenn auch nicht im vereinnahmenden Sinn. Es gibt weltweit kaum Kunst ohne Religion. Wenn wir Religion als Feld betrachten, wo die Grundfragen des Lebens gestellt werden, wo man darüber auch miteinander ins Gespräch kommen kann – Tillich hat vom dialektischen Verhältnis von Kunst und Religion gesprochen – dann würde ich sagen: Kunst braucht die Kirche.**

**Thomas Wipf**

scheint sie auf den Betrachter zuzugehen, obgleich ihre Gestalt im selben Moment mit der Wolke zurückweicht. Wie die schmale Brüstung mit den Putten ist der Fingerzeig des Papstes hinweisend und misst zugleich die Distanz. Ikonographische Motive tragen die visionäre Dialektik von Erscheinung und Entzogenheit; mehr noch aber agiert hier Malerei: Sie verleiht den Figuren ihre enorme Plastizität und berührende Gegenwärtigkeit, entrückt aber die Madonna mit dem Kind zugleich in unverfügbare Unnahbarkeit.

Das Wesentliche an der *Sixtina* der Romantiker ist nicht die Mariengestalt, sondern diese Dialektik von Aufscheinen und Entschwinden als Wesensmoment der Malerei als Malerei. Mit ihr schreibt Schlegel eine bildtheologische Argumentation fort, die wir ähnlich schon beim *Egbert-Schrein* verfolgen konnten. Wie dort geht es auch hier letztlich um bildnerische Grundsatzfragen der Grenzlinien und Übergangszonen zwischen Darstellung und Undarstellbarkeit, zwischen Gegenwart und Unberührbarkeit; wie dort werden auch hier diese Fragen mit

#### **IV**

Das Christliche ist nicht das sonderbare Attribut einer künstlerischen Randgruppe. Mit seiner aus eschatologischer Erwartung gespeisten Sehnsucht stellt das christliche Bekenntnis vielmehr ein Prinzip bereit, das Schlegel als zutiefst bildnerisches realisiert und das – mehr noch – grundlegende Bedingung für wirklich bedeutsame Kunst ist. Mehr denn je bedarf die Kunst der christlichen Religion – und dies gilt zumal für die Kunst nach den Zeiten kirchlicher Auftraggeberschaft. Diese theologisch so reizvolle These hat vielleicht nur ein einziges Manko: dass sie retrospektiv gewonnen ist. In ihrem Geiste wurde Raffaels *Sixtina* gerade nicht gemalt, sondern lediglich wiederentdeckt. Exemplarische Anschauungen erhebt Schlegel aus dem Repertoire christlicher Ikonographie vergangener Tage sowie dem einer bereits musealen Malerei, etwa im Louvre. In der zeitgenössischen Kunstszene interessieren ihn allenfalls die Werke der ebenfalls stark historisch orientierten Nazarener und ausgerechnet nicht die künstlerische Avantgarde eines Caspar David Friedrich oder eines Philipp Otto Runge. Um wahre Kunst aus dem Geist der Religion zu entwickeln, empfiehlt Schlegel angesichts der zeitgenössisch desolaten Lage von Kunst wie Religion den historischen Rückgriff. Ist also die These von der Verwiesenheit der Kunst auf das christliche Bekenntnis auch dort noch, wo sie sich nicht auf eine Bindung an die kirchliche Auftraggeberschaft beruft, nur Nostalgie und ein Relikt der Vergangenheit?

Eine letzte Probe soll an einer markanten künstlerischen Position der Gegenwart vorgenommen werden.

Als Beispiel wähle ich eine Arbeit aus dem Œuvre von Richard Serra. Seine bildhauerischen Werke sind auf jedwede Darstellung verzichtende, aus sich selbst evidente Konstruktionen. Zur Darstellung kommt in ihnen allein die Weise, in der sie hervorgebracht wurden. Diese Skulpturen behaupten den Anspruch der Autonomie, ohne sich jedoch auf sich selbst zurückzuziehen. Kommentierend, subversiv, transformierend treten sie in die Auseinandersetzung mit ihrer Umgebung. „Wenn Skulptur überhaupt ein Potential hat, dann das, sich ihren eigenen Ort und Raum zu schaffen.“<sup>9</sup>

*One Ton Prop (House of Cards)* aus dem Jahre 1969 besteht aus vier 2,5 cm starken, quadratischen Bleiplatten mit einer Kantenlänge von 122 cm. Sie sind aufgerichtet und an ihren oberen Kanten so zum Quadrat gegeneinander gelehnt, dass sie sich wechselseitig in dieser Position halten. In dieser Konstellation hindern sie einander nicht nur daran umzustürzen, vielmehr würde auch jede der weichen Bleiplatten in sich selbst zusammensinken, wenn sie nicht durch die jeweils anderen Platten gestützt würde. Die Kräfte wiederum, mit denen sie einander halten, resultieren aus nichts anderem als aus dem Hang jeder einzelnen Platte, ihrem eigenen Gewicht nachzugeben: Indem sie fallen, verhindern sie gegenseitig, dass es zum Zusammensturz kommt. Ein labiles Gleichgewicht von lastenden und stützenden Kräften hält diese Skulptur aufrecht. Max Imdahl hat hier vom „Realfall einer Existenzstruktur“ gesprochen.<sup>10</sup>

Durch diese prekäre Balance artikuliert Serras Plastik die Grenze, die einen inneren Raum von einem äußeren scheidet. Während die klassische Rundplastik auf ihrem Sockel ihren eigenen Raum gegenüber dem Außenraum abgrenzt, unterlaufen die Werke Serras diese Entgegensetzung, indem sie die Relation von Innen und Außen in sich selbst aufnehmen. Sie haben an sich selbst sowohl ein Äußeres als auch ein Inneres. „Ich liebe die Trennung und Mehrdeutigkeit von Innen und Außen.“<sup>11</sup>

*One Ton Prop (House of Cards)* realisiert diese Dialektik. Die Grenze von Innen und Außen verläuft durch das Werk selbst, und also scheidet es nicht mehr eindeutig zwischen seinem Raum und dem des Betrachters. Zwar schließen die Platten ein Inneres ein, das sich aber am Boden zwischen den auseinandergespreizten Kanten nach außen hin öffnet. Von oben ist der Innenraum leicht einsehbar: Er bietet keine besonderen Überraschungen gegenüber dem Raum um die Platten herum; lediglich durch die Eingrenzung der Platten ist er ausgezeichnet. Die Skulptur definiert ihren Raum, jedoch so, dass sie einen deutlichen Schnitt zwischen sich selbst und ihrer Umgebung planmäßig verhindert.

Unversehens begegnen wir dem bildnerischen Thema des mittelalterlichen Reliquiengefäßes: Als Erscheinung der göttlichen Gegenwart konstituiert der *Egbert-Schrein* einen heiligen Ort, der in seiner Besonderheit gegenüber seiner Umgebung ausgegrenzt wird; die Komposition der Skulptur ist ganz aus der Inszenierung dieses Gegensatzes entwickelt. Nach außen verbreitet sie die Aura dessen, was sie in ihrem Inneren verbirgt. Richard Serras *One Ton Prop (House of Cards)* reflektiert nicht zuletzt diese Konstruktion, vor allem aber die Skepsis, in die sie heute geraten ist.

Vermutlich ist es der Zusammenhang von Verschließen und Ausgrenzen, für den das Bewusstsein verlorengegangen ist. Unter dem Leitbild der *Transparenz* wird auch noch das, was dem unmittelbaren Zugriff entzogen sein soll, gleichwohl dem Blick preisgegeben. In Museen, Kirchen, Kaufhäusern, zoologischen Gärten hat sich als Medium des Verschließens Glas durchgesetzt, das den bergenden Schutz der Objekte mit deren Sichtbarkeit verbindet. Was

**Braucht Kunst die Kirche? Wo auch immer ich arbeite und was auch immer dabei heraus kommen soll, mir geht es immer um Malerei. Wenn man oben auf dem Gerüst ist, weiß man kaum oder nicht, was man malt. Man ist nahe und gleichzeitig unglaublich fern. Kunst braucht die Kirche nicht. Aber in der Kirche steht man in einem völlig andern Kontext als im "white cube" des Museums oder der Galerie.**

**Jörg Niederberger**

nicht berührt werden darf, soll doch jedenfalls zu sehen sein und nicht stellvertretend durch ein anderes Medium zur Darstellung kommen. Dieser Schritt von der Ausgrenzung zur Transparenz bahnt sich im übrigen bereits in der Entwicklungsgeschichte der Reliquiengefäße an.

Von noch weitaus größerem Gewicht ist die Vorstellung, dass das wahrhaft Innere gar keiner räumlichen Ausgrenzung bedarf, weil es selbst nicht von räumlicher Dimension ist. Es ist zu einer – auch theologisch epochalen – Überzeugung geworden, das Innere als etwas Geistiges, Seelisches, in jedem Fall Immaterielles vom Materiell-Körperlichen zu unterscheiden. Dieser Auffassung ist nicht nur die skulpturale Konstruktion des Reliquiengefäßes suspekt, sondern die Reliquienverehrung überhaupt, die sich immer noch an materielle Äußerlichkeiten bindet und so die als inneren, geistigen Prozess verstandene Wahrheits- und Heilssuche verfehlt. Nicht nur ist das Innere als geistiges vom körperlichen Außen verschieden, seine Unkörperlichkeit ist darüber hinaus Indiz für die Überlegenheit des Geistigen gegenüber dem

Materiellen: Erst wo die körperlichen Zusammenhänge verlassen werden, beginnt das ernsthafte Streben nach der Wahrheit, die selbst als geistige aufgefasst wird. Religionsgeschichtlich sind solche Kategorisierungen des Denkens insbesondere mit der Theologie der Reformatoren verbunden; verwurzelt sind sie aber bereits in christlichen Adaptionen des Neuplatonismus durch die Kirchenväter, etwa bei Augustinus. Von hier aus führt die geistesgeschichtliche Entwicklung bis zu einer absoluten Dominanz, in der das Innere auch noch den Gegensatz von Innen und Außen zur Einheit integriert: Selbst das Unendliche wird zu einer Qualität des Geistes.

Gegen verbreitete Tendenzen, die Grenzmarkierung zwischen Innen und Außen entweder – demokratisch – durch Transparenz zu ersetzen oder – psychologisch – in den Gegensatz von Geist und Körper resp. Materie zu überführen, hat Richard Serra die Scheidung von Innen und Außen zum Gegenstand skulpturaler Reflexion erhoben. Das Innere ist in *One Ton Prop (House of Cards)* öffentlich geworden; es verwandelt sich ins Profane. Alles steht der investigativen Betrachtung offen, nichts bleibt verborgen; jede bestimmte Ausgrenzung eines Ortes wäre willkürlich und ohne benennbaren Grund. Der aufgeklärte Blick duldet nicht das Oktroy eines Tabus, das ihm nichts anderes als eine künstliche, ohne innere Notwendigkeit errichtete Grenze sein kann. Doch diese Öffnung wird nicht als hinreichende Erklärung dafür zugelassen, den Gegensatz von Innen und Außen als Nebensächlichkeit der Erfahrung abzutun. Offenheit ist eine bestimmte Artikulation dieses fundamentalen Gegensatzes, nicht seine Bestreitung. Serras *One Ton Prop (House of Cards)* hebt diese Grenze nicht auf, aber ihre Hierarchie zwischen verhülltem Wesenskern und äußerer Erscheinung. Die Werke feiern nicht einfach die Schleifung aller eingrenzenden Bastionen, sondern ziehen die Grenze in die plastische Konstellation selbst ein. Ihr spezifischer Kontrast der Konzeption wie der des *Egbert-Schreins* gegenüber bedeutet eine Verflüssigung, nicht Aufhebung des Grenzgefüges im Interesse an seiner Potentialisierung für die Erfahrung. An die Stelle der Distanz fordernden Ausgrenzung tritt das Kraftfeld von Übergängen energiegeladener Räumlichkeiten.

Ganz offensichtlich bewegt sich die Skulptur Richard Serras auf einem Terrain, dessen Koordinaten schon für die Anfänge der nachantiken Skulptur maßgeblich waren, wie sie durch die theologischen Anforderungen an das Reliquiengefäß formuliert wurden. Ist Serras Arbeit oder zumindest deren angemessene Interpretation deshalb auf die Theologie verwiesen? Selbst wenn dieser Zusammenhang historisch evident sein sollte, so er-

scheint die Frage in der gegenwärtigen Kunstlandschaft doch geradezu grotesk. Warum nützt die Theologie der Kunst hier – trotzdem, aber offensichtlich – nicht?

Der Blick fällt zurück auf die eingangs geäußerte Vermutung: Die Kunst erfährt keine Unterstützung durch die Theologie, weil die Theologie ihren Beitrag zu kunsttheoretischen Debatten oft genug verweigert und sogar ihre genuinen Interessen an künstlerischen Fragestellungen vernachlässigt. Welche religionsgeschichtlichen Aufschlüsse und welche systematisch-theologischen Perspektiven könnte sie gewinnen, wenn sie etwa die Linie von der frühmittelalterlichen Gefäßtheologie, die nicht nur für die Konstruktion des Reliquiars, sondern für eine umfassende Konzeption des Heiligen verantwortlich ist, bis in die Gegenwart der Skulpturen Richard Serras ausziehen sich entschloße? Ich habe keinen Zweifel, dass dies von nicht wenigen zeitgenössischen Künstlern als lebendiges Interesse an ihrer Arbeit verstanden würde und als willkommene Gelegenheit, diese eigene Arbeit im Lichte von Religionsgeschichte und Theologie neu zu betrachten und weiterzuführen. Es liegt nicht an einem Mangel an potentielltem Nutzen der Theologie für die Kunst, sondern daran, dass die Theologie ihr künstlerisch relevantes Potential kaum als solches artikuliert, vermutlich deshalb, weil sie sich dessen in den seltensten Fällen selbst bewusst ist. Sie selbst würde als erste erkennen, welcher Gewinn aus einer Kunst- bzw. Bildtheologie zu ziehen wäre, und: Welche andere wissenschaftliche Disziplin an der Universität ist – neben der Kunstgeschichte – in so hohem Maße disponiert für die Auseinandersetzung mit Werken der bildenden Kunst wie die Theologie?

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Der Text basiert auf einem Vortrag, den ich am 26./27. August 2006 an der Tagung *Kunst & Geist. Braucht Kunst die Kirche?* der Schweizerischen St. Lukasgesellschaft für Kunst und Kirche in Kappel am Albis gehalten habe. Der Charakter des Vortrags ist in diesem Text weitgehend erhalten geblieben.
- <sup>2</sup> 31 x 44,7 x 22 cm, 977 – 993, Trier, Domschatz. Vgl. Hiltraud Westermann-Angerhausen, *Die Goldschmiedearbeiten der Trierer Egbert-Werkstatt*, Trier 1973; dies., *Überlegungen zum Trierer Egbertschrein*, in: *Trierer Zeitschrift* 40/41 (1977/78) 201 – 220. Zum Folgenden vgl. Reinhard Hoeps, *Aus dem Schatten des Goldenen Kalbes*, Skulptur in theologischer Perspektive, Paderborn 1999, 44–46.
- <sup>3</sup> Friedrich Schlegel, *Über die deutsche Kunstausstellung in Rom, im Frühjahr 1819, und den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom*, in: ders., *Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst* (= Friedrich Schlegel, *Kritische Ausgabe seiner Werke* (KFS4) H, hg. von Hans Eichner, München, Paderborn, Wien 1959), 246. Vgl. Zum Folgenden: Reinhard Hoeps, *Reine Malerei aus dem Geist des Christentums? Romantische Projekte*, in: Peter Neuner/Peter Lünig (Hg.), *Theologie im Dialog* (FS Harald Wagner), Münster 2004, 85–105.
- <sup>4</sup> Friedrich Schlegel, *Nachtrag italienischer Gemälde* (KFS4 H, 77).
- <sup>5</sup> Friedrich Schlegel, *Dritter Nachtrag alter Gemälde* (KFS4 H, 150).
- <sup>6</sup> Raffael, *Sacra conversazione* (Sixtinische Madonna), 1512/13, Öl auf Leinwand, 265x196cm, Dresden, Gemäldegalerie.
- <sup>7</sup> Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, 85.
- <sup>8</sup> Friedrich Schlegel, *Zweiter Nachtrag alter Gemälde* (KFS4 H, 92).
- <sup>9</sup> Richard Serra, *Montage*, in: ders., *Schriften – Interviews 1970–1989*, Bern 1990, 105 – 112, hier: 109. Zum Folgenden vgl. Reinhard Hoeps, *Aus dem Schatten des Goldenen Kalbes*, Skulptur in theologischer Perspektive, Paderborn 1999, 140–142; auch: 150–157.
- <sup>10</sup> Max Im Dahl, *Norbert Kunisch*, Plastik. Antike und moderne Kunst der Sammlung Dierichs in der Ruhr-Universität Bochum, Kassel 1979, 132.
- <sup>11</sup> Richard Serra im Interview mit Alfred Pacquement (1983), in: *Richard Serra, Schriften – Interviews*, 183 – 191, hier: 187.