

Das Geheimnis des Menschen im Christusbild zeitgenössischer Kunst

I. Unschärfen des Christusbildes

1. Der verschlossene Zugang zum Christusbild der Tradition

Andreas Gursky (* 1955), einer der momentan erfolgreichsten Fotokünstler, hat mit „Kathedrale I“ 2007 ein Werk geschaffen, das das gegenwärtige Verhältnis von Kunst und christlicher Religion meines Erachtens auf hochverdichtete Weise dokumentiert. Charakteristisch für Gurskys Arbeiten sind das monumentale Format von knapp 8 m² und die aufwändige digitale Bildbearbeitung. Seine Bilder sind, so hat er es selbst einmal gesagt, „immer von zwei Seiten komponiert. Sie sind aus extremer Nahsicht bis ins kleinste Detail lesbar. Aus der Distanz werden sie zu Megazeichen.“¹

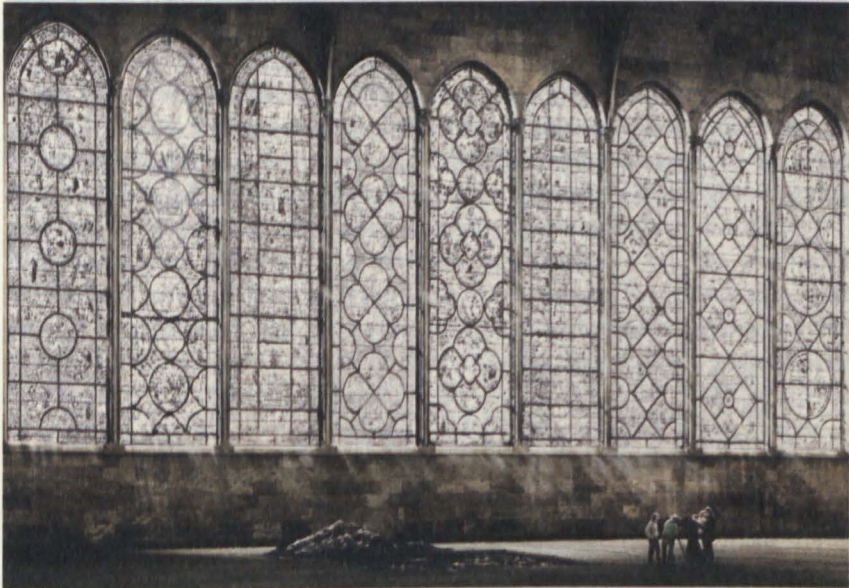


Abb. 1: Andreas Gursky, Kathedrale I, 2007, C-Print, 237 x 333 x 6,2 cm

¹ Andreas Gursky, in: Frank Nicolaus, Andreas Gursky. Reporter des Weltgeistes. In: Der STERN, 26. Februar 2007; <http://www.stern.de/fotografie/andreas-gursky-reporter-des-weltgeistes-583212.html> [30.06.2016].

Die Fotografie gibt das erhabene Innere eines anscheinend gigantischen Sakralbaus wieder. Der düster wirkende Raum ist eine Collage unterschiedlicher mittelalterlicher Architekturen und stellt somit eine imaginäre Ideal-Kathedrale dar. Bilddominierend ist eine Front aus Buntglasfenstern, die – statisch unmöglich – durch keinerlei Pfeiler und Strebenwerk unterbrochen ist. Es handelt sich um Fenster der Kathedrale von Chartres, deren faszinierende Farbigkeit in der Fotografie allerdings entsättigt und deren Detailreichtum weitgehend unkenntlich gemacht wurde.² Auch ohne interpretatorische Akrobatik lässt sich diese Fensterfront als Symbol einer vergangenen Frömmigkeitskultur lesen. Im Vordergrund ist eine Baugrube zu erkennen, die an eine archäologische Grabungsstätte erinnert, wie sie für den objektivierenden Zugang zur Tradition in der Wissenschaftskultur charakteristisch ist. Verschwindend klein nimmt sich vor dieser Bilderwand eine Gruppe junger Leute aus, ein Kamerateam, das Aufnahmen von den Fenstern macht. Ganz rechts ist der Regisseur und Fotograf Wim Wenders zu erahnen, der zeitgleich zur Entstehung des Fotos an „Palermo Shooting“ arbeitete.³ Fremd scheint das kleine Filmteam der gewaltigen Fensterfront gegenüberzustehen. Zweifellos beeindruckend ist dieser christliche Bilderkosmos einer fernen Vergangenheit. Doch wer vermag ihn noch zu erschließen? Nur per Kamera, medial distanzierend und durch wissenschaftliche Methoden objektiviert, scheint noch ein Zugang zu dessen geistlichen Tiefenschichten möglich. So lassen sich die Kathedraalfenster als Sinnbild gegenwärtiger Ambivalenzen im Umgang mit der religiösen Tradition deuten: Die Fensterfront hält die Erinnerung wach an eine geheimnisvolle Welt des Glaubens, an eine transzendente Wirklichkeit. Aber die Zeichen sind unleserlich geworden, wie Hieroglyphen einer untergegangenen Kultur.

Auf ein bemerkenswertes Detail wird aufmerksam, wer von dem Filmteam aus der Blickrichtung und den Lichtstrahlen nach links oben folgt. Als einziges Element, das in der Fensterfront deutlich erkennbar ist, erscheint eine Silhouette des Gekreuzigten. Dieser Spur folgend könnte deshalb eine Deutung für das Verständnis dieser Fotomontage schlüsselhafte sein, die in ähnlicher Weise wie die Kathedraalfenster aus den verblasenden Tiefenschichten christlicher Glaubenskultur stammt: das Nach-

² Vgl. Johannes Stückelberger, Die Sichtbarkeit der Religionen im öffentlichen Raum als Thema der Gegenwartskunst. In: Thomas Erne/Peter Schütz (Hg.), *Der religiöse Charme der Kunst*, Paderborn 2012, 305–322, 310.

³ „Palermo Shooting“ handelt von einem Starfotografen, der in der Begegnung mit dem Tod zur Versöhnung mit dem Leben findet. In einer Szene sagt der Fotograf: „Die Dinge sind nur Oberfläche. Das ist doch nicht so schwer zu verstehen.“ Eine Studentin antwortet: „Also, wenn nichts hinter den Dingen hervortreten kann, dann brauchen wir sie auch nicht zu fotografieren. Dann brauchen wir gar nichts mehr zu tun. ...“

denken über die verborgene Gegenwart Gottes im Sterben Jesu am Kreuz. Vom Gekreuzigten aus ließe sich das Bild neu und anders erzählen: als surreale zeitgenössische Golgatha-Ikone. Die Baustelle unmittelbar senkrecht unter dem Kreuz würde dann zum offenen Grab und Wim Wenders zu einer Art Staffage-Figur gleich dem römischen Hauptmann, der das Geschehen dokumentiert. Distanziert aber auch fasziniert bekennt jener Hauptmann im Matthäus-Evangelium: „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen“ (Mt 27,54). In der Verwandlung der Gegenwarts-Szenerie in eine biblische Kreuzigungsgruppe würde das Bild ‚kippen‘: Das Objekt kunstgeschichtlicher oder archäologischer Betrachtung wird lebendig und macht die Betrachter im Bild zu Beteiligten des Heilsgeschehens.

Dass trotz erwartbarer Fremdheit und Opazität die vergangene Bilderwelt uns Heutige plötzlich affizieren und verwickeln kann, dass sie transparent wird, wäre dann die überraschend doppelbödigte Botschaft dieser Fotoarbeit.⁴

Ist die theologische Interpretation illegitim? Oder macht erst sie anschaulich, inwiefern dieses Bild mit Gurskys Worten „ein Megazeichen“ ist, also ein ästhetisches, zeitdiagnostisches, religionskritisches und – wie ich meine – kreuzestheologisches Ensemble – *all at once*?

Den monumentalen Glaubenszeugnissen der Vergangenheit, so ließe sich das Ergebnis bündeln, nähern wir uns in der Regel nicht mehr in unhinterfragter Devotion, sondern in der Außenperspektive des Touristen und Flaneurs⁵, des Künstlers oder Wissenschaftlers. Doch je und dann ‚kippt‘ die Distanz: es kann geschehen, dass wir berührt und ergriffen werden von dem übermächtigen Eindruck eines „Megazeichens“, dessen Größe weniger in seiner spektakulären Neuheit oder Überdimensionalität liegt, als darin, dass es als Objekt unserer Betrachtung zum Subjekt zu werden scheint und uns auf eigentümliche und machtvolle Weise in den Bann zieht.

⁴ *Erwartbar* ist das Andere, die Entleerung der Bilder von ihrer religiösen Wirkmächtigkeit, wie Catherine Grenier im Blick auf eine revitalisierte christliche Tradition beschreibt: „Ich glaube ein Spezifikum der Moderne liegt darin, dass ein Künstler ständig neue Felder finden möchte und dazu Bilder aus unterschiedlichen Bereichen übernimmt, an denen die Leute vor ihm nicht interessiert waren. Früher waren dies die Felder der Populärkultur oder der Primitiven Kunst. Vielleicht tut sich hier einfach ein neues Feld für die Künstler auf, aber sie gehen nicht wirklich zurück zu den älteren Bildern aus der Tradition. Natürlich kennen wir die Figuren von Christus oder den Engeln gut, aber nicht die Dargestellten selbst, sondern es bleibt das Bild und alles andere wurde vergessen.“ (Catherine Grenier im Gespräch mit Ursula Baatz und Hartwig Bischof, Centre Pompidou Paris, 2005; http://die.schau.univie.ac.at/symposien/sy_grenier.htm [30.06.2016]).

⁵ Vgl. Zygmunt Bauman, *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zu postmodernen Lebensformen*, Hamburg 2007 (engl. Original ‚Life in fragments‘ 1995).

Im Folgenden geht es am Beispiel des Christusbildes um diese eigentümliche Spannung in der zeitgenössischen Kunst. Zur Diskussion steht eine These mit vier Aspekten: 1) Christus-Thematisierungen in der Gegenwartskunst sind komplex und polyvalent. Sie entziehen sich einer eindeutigen inhaltlichen Festlegung. 2) Das hat auch damit zu tun, dass sie die religiöse Binnenwelt aufspreizen und sich an den vermeintlichen Grenzen der unterschiedlichen gesellschaftlichen Subsysteme ansiedeln. 3) Dabei ist zu beobachten, dass ein distanziert-interessierter, befremdet-angerührter oder ironisch-gebrochener Umgang mit der religiösen Tradition (wieder) einhergehen kann mit einem – wie es scheint – unmittelbaren Berührtwerden. 4) Diese Polyvalenz zeitgenössischer Christusbilder drängt zur theologischen Reflexion: Welche Schlüsse ergeben sich für das Nachdenken über die Christologie und für einen kritischen, unterscheidenden Umgang mit den Bildern im Christentum?

2. An den Grenzen der gesellschaftlichen Systeme

Für die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts charakterisiert Johannes Rauchenberger den Umgang der Kunst mit Religion noch folgendermaßen: „Religiöse Bildwelten wurden gerade in der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts entweder radikal tabuisiert, indem man sie vollkommen aussparte, oder radikal enttabuisiert, indem man sie bis an die Grenzen der Blasphemie brachte.“⁶ In den letzten Jahren scheint sich in der internationalen Kunstszene allerdings etwas verändert zu haben. Heute begegnen religiöse Bildwelten in zeitgenössischer Kunst zwar nicht in Form ‚religiöser Kunst‘, aber auch nicht bloß in ironischer Brechung, sondern als Möglichkeit der Reflexion elementarer Fragen des Menschseins. Aus dem größeren Fundus zeitgenössischer (teilweise sehr subtiler) Christusbilder beschränke ich mich auf eine Werkauswahl, die in der Regel nach dem Jahr 2000 entstanden ist und die meines Erachtens repräsentativ ist für das breite Spektrum gegenwärtiger Arbeiten, in denen Phänomene des Christusbildes als Gesten, Zeichen, Strukturen oder Impulse präsent sind.

Die These, dass Christusbilder in der Gegenwartskunst komplex und polyvalent sind und dass sie die Grenzen der definierten Subsysteme infrage stellen, möchte ich anhand einer Arbeit des Konzept- und Videokünstlers Christian Jankowski (* 1968) vertiefen: „Casting Jesus“ ist genau dies, eine Casting-Show, in der ein Jesusdarsteller gesucht wird, der Gottes Sohn mimt. Was zunächst wie eine bizarre Parodie anmutet, ist 2011 tatsächlich unter Mitarbeit von hochrangigen Kurienmitarbeitern

⁶ Johannes Rauchenberger, *Gott hat kein Museum/No museum has God, Religion in der Kunst des beginnenden XXI. Jahrhunderts*, Bd. 3, Paderborn u.a. 2015, S. 366.

und Kulturbeauftragten des Vatikans entstanden.⁷ Christian Jankowski äußert sich dazu in einem Interview:

Ich liebe Kunst, die religiöse Themen hat, wenn sie gut gemacht ist. Und gut heißt für mich: zweiseitig, mehrdeutig, subtil und provozierend, ihre Zeitgenossen herausfordernd. [...] Wirkformen nutzen sich ab, sie bedeuten nach einiger Zeit nicht mehr das, was sie einst bedeutet haben, das ist in der Kunst das gleiche wie in der Religion [...] Es geht mir darum, Religion und zeitgenössische Performance- und Videokunst, zwei Welten, die erstmal sehr unterschiedlich wirken, aufeinander wirken zu lassen und Bezüge zu suchen. [...] Wann fange ich an, über meine vertraute Perspektive nachzudenken? Dann, wenn ich ihr entnommen werde. [...] Diese Zumutung, etwas Neues wahrnehmen zu müssen, kann von einem Kunstwerk ausgehen.⁸



Abb. 2: Christian Jankowski, CASTING JESUS, 2011, Two-channel video

⁷ Vgl. Christian Jankowski, *Casting Jesus*, Stuttgart 2015, Klappentext: „Die renommierte Jury setzt sich zusammen aus dem Vatikan-Priester Monseñor José Manuel del Rio Carrasco, dem Kunstkritiker der vatikanischen Zeitung ‚L’Osservatore Romano‘ Sandro Barbagallo und dem Journalisten und Geschäftsführer der Kommission für Filmbewertung der italienischen Bischofskonferenz Massimo Giraldi.“

⁸ Win-Win, Christian Jankowski im Gespräch mit Thomas Erne. In: *Kunst und Kirche* 1/2012, S. 14–17, 17.

Faszinierend ist an Jankowskis Arbeiten, dass der Betrachter nicht auseinanderhalten kann, in welchem Sinnsystem er sich gerade befindet – ist das Kunst oder Show, Travestie oder Religion? Was für ein Spiel wird hier gespielt? Auf den unterschiedlichsten Ebenen sendet dieses Kunstwerk seine Botschaften: Vordergründig etwa bedient es das Klischee vom Vatikan als einer manipulativen Machtinstanz, in der Glaubensbilder produziert werden. Auf einer zweiten Ebene nimmt es auf ironische Weise stereotype Jesusbilder aufs Korn. Drittens lässt das Werk danach fragen, wie in den Medien Werte geschaffen, verkauft und verbraucht werden. Viertens wirft es die Frage auf, worin heute die Herausforderung Jesu für die Gesellschaft liegen könnte. Und auf einer fünften Ebene wird das gesamte Projekt selbst durch den vorgeführten Jesus infrage gestellt.⁹ Selbst die Ironie wird noch gebrochen, so dass der Zuschauer nicht weiß, ob er lachen, grübeln oder beten soll.

Auf der Schwelle zwischen unterschiedlichen Sinnsystemen entsteht auf diese Weise etwas Neues, das inspirierend wirkt, ohne sich eindeutig zuordnen zu lassen. Es blitzt auf und entzieht sich sofort wieder. Spektakel oder Transzendenz? Das ist hier kaum zu unterscheiden – und vielleicht liegt gerade darin eine erhellende Kraft: denn gefragt ist damit nach einer Differenzierung, die sich nicht an vordergründigen Phänomenen des Bildes festmachen lässt.

Was sich bei Gursky oder Jankowski zeigt, lässt sich an vielen anderen Christusbildern der Gegenwart entdecken: eine Polyvalenz der religiösen Zeichen und ihre Neuansiedlung auf der Grenze von Religion und anderen gesellschaftlichen Systemen und Sinnbezügen wie Wirtschaft, Werbung, Unterhaltung, Wissenschaft oder auch Politik, Sport und Medizin. Die dadurch entstehende Mehrfachkodierung der von einem rein religiösen Gebrauch abgelösten Bilder bewirkt, dass die Betrachter mit einem Spektrum an möglichen Kognitionen, Emotionen, Sinnzuschreibungen und Handlungsmustern konfrontiert sind.

Aus theologischer Perspektive ergeben sich daraus Schwierigkeiten, aber auch Chancen. Die Schwierigkeiten sind schnell aufgezählt: Die Bezüge zur ikonographischen und theologischen Tradition des Christusbildes sind manchmal diffus. Produzenten und Rezipienten kennen das christliche Glaubensverständnis und die religiöse Praxis oft nur aus der medial vermittelten Außenperspektive.¹⁰ Diffus sind auch die Kontexte

⁹ Besonders instruktiv ist hier der Trailer: Auf den Kommentar „Christian Jankowski schafft sich seinen eigenen Privat-Jesus“ folgt der Satz des Jesus-Doubles: „Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie tun.“

¹⁰ Das schlägt sich zuweilen in den Kriterien nieder, nach denen Christusbilder kunsthistorisch interpretiert werden. Vgl. Christian Neddens, Christus ohne Theo-

des Bildes: sie reichen von Galerien, Museen und elektronischen Medien bis zum Gebrauch in unterschiedlicher religiöser Praxis, und sie werden wiederverwendet in verschiedenen Feldern der Popkultur, etwa in Werbung und musikalischen Subkulturen.¹¹ Der vermeintlich definierte Bereich des ‚Religiösen‘ oder ‚Heiligen‘ verliert seine Eindeutigkeit (die er vielleicht nie hatte).

Darin liegt auch eine Chance für die Theologie. Denn die Einhegung der Christusbilder auf das gesellschaftliche Subsystem ‚Religion‘ hat problematische Folgen für das Christusbild selbst, das damit spiritualisiert und privatisiert wird und dessen gesellschaftliche Bezüge gekappt werden. Das Auftauchen polyvalenter Christusbilder auf der Grenze der Subsysteme bietet demgegenüber zwei Chancen: Es verhindert deren allzu leichtfertige Inanspruchnahme zur Befriedigung religiöser Bedürfnisse und es perforiert die Grenzen des ‚Subsystems‘ Religion, indem es dessen Bezüge zu den unterschiedlichen Bereichen des Lebens wieder sichtbar macht.

Irrig ist auch die Ansicht, es gebe so etwas wie ein definiertes kirchliches Christusbild und einen definierten Gebrauch desselben. Tatsächlich bestimmen die bildlosen Anfänge, später bartloser Hirte und Orpheus-Christus der Katakombenmalerei, Pantokrator und Leidensmann im Mittelalter, aber auch die explodierende Vielfalt der Christusbilder in der Moderne *gemeinsam* das kulturelle Gedächtnis des Christentums.¹²

logie. Neues zum Christusbild in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts. In: Theologische Literaturzeitung 140 (2015), S. 726–733.

¹¹ Vgl. Harald Schroeter-Wittke, *Popkultur und Religion: Best of ...*, Jena 2009. Manche bewerteten die massenhaft auftretenden religiösen Zitate und Symbole in der Medien- und Werbeindustrie seit den 1980er Jahren als Anzeichen einer Wiederverkehr der Religion. Andere sahen darin eher eine ‚Verramschung‘ der Reste religiöser Ikonographie. Vgl. Johannes Rauchenberger, *Wie inspiriert eigentlich christliche Bildlichkeit die Kunst der Gegenwart*. In: Silvia Henke/Nika Spalinger/Isabel Zürcher (Hg.), *Kunst und Religion im Zeitalter des Postsäkularen. Ein kritischer Reader*, Bielefeld 2012, S. 21–42, 28: Solche „Werbung arbeitet mit dem letzten Rest jener Energien, die hinter den Bildern steckt.“

¹² Vgl. Günter Lange, *Christos Polymorphos – Die Vorstellung von der Vielgestaltigkeit Jesu und ihre religionspädagogische Relevanz*. In: Christoph Dohmen/Thomas Sternberg (Hg.), *... kein Bildnis machen – Kunst und Theologie im Gespräch*, Würzburg 1987, S. 59–67.

II. Menschwerdung. Zur Phänomenologie des Christusbildes

Lassen sich Phänomene des Christusbildes in der Gegenwartskunst eruieren? Und wie sind Christusbilder überhaupt zu identifizieren? Unzureichend wäre es, nur religiöse Gebrauchskunst in den Blick zu nehmen, die Intention des Künstlers/der Künstlerin zum alleinigen Maßstab zu machen¹³ oder lediglich nach erkennbarer Rezeption christlicher Ikonographie, biblischer Narrative oder theologischer Themen zu suchen.¹⁴ Die folgende Phänomenologie berücksichtigt das *Zusammenspiel* unterschiedlicher Kriterien und fragt nach der Spezifik des Selbst-, Welt- und eventuellen Gottesbezugs, wie sie im jeweiligen Werk zu erkennen ist.

In der Kunst des 20. Jahrhunderts hatte das Christusbild eine reiche Tradition, wie zuerst um 1980 mit der Habilitationsschrift von Horst Schwebel und dem großen Ausstellungsprojekt von Wieland Schmied deutlich wurde,¹⁵ auf die weitere Veröffentlichungen und Ausstellungen folgten.¹⁶ Um die Jahrtausendwende wurde das Thema dann noch einmal in größerem Stil platziert.¹⁷ Demgegenüber sind in den letzten Jahren nur

¹³ Vgl. James Elkins, *On the strange place of religion in contemporary art*, New York/London 2004. Elkins unterscheidet zwischen religionsaffirmativer und -kritischer Kunst, zwischen Kunst, die neue religiöse Anschauungen vorantreibt, solcher, die hinter den geschichtlichen Überformungen nach wahrer Religion fragt, und solcher, die eher implizit religiöse Fragen thematisiert.

¹⁴ Vgl. die Kriteriologie bei Richard Harries, *The Image of Christ in Modern Art*, Ashgate 2013, S. 2.

¹⁵ Horst Schwebel, *Das Christusbild in der Bildenden Kunst der Gegenwart*, Gießen 1980; Wieland Schmied (Hg.), *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart/Mailand 1980. Eine umfangreiche Arbeit, die bis ins 20. Jahrhundert führen sollte, blieb unvollendet: Paulus Hinz, *Deus Homo. Das Christusbild von seinen Ursprüngen bis zur Gegenwart*, Band 1, Berlin (Ost) 1973; Band 2, Berlin (Ost) 1981.

¹⁶ Alain-Marie Couturier, *Das Religiöse und die moderne Kunst. Gespräche eines Mönches mit Braque, Matisse, Picasso*, Zürich 1981; Franz-Josef van der Grinten/Friedhelm Mennekes, *Menschenbild – Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart 1985; Friedhelm Mennekes/Johannes Röhrig, *Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit*, Freiburg u.a. 1994; Günter Rombold/Horst Schwebel, *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg u.a. 1983.

¹⁷ Klaus Raschzok, *Christuserfahrung und künstlerische Existenz*, Frankfurt a.M. 1999; *The Image of Christ*, hg. v. Gabriele Finaldi, London 2000; *Corpus Christi. Christusbildungen in der Fotografie*, hg. v. Nissan N. Perez, The Israel Museum Jerusalem, Heidelberg 2003; *Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, hg. v. Roland Krischel/Giovanni Morello/Tobias Nagel, Köln 2005.

wenige Publikationen hinzugekommen, die zudem vor allem die künstlerischen Positionen des 20. Jahrhunderts aufgreifen.¹⁸

Gleichwohl ist seit der Jahrtausendwende eine ganze Reihe neuer Bearbeitungen des Christusbildes entstanden. Häufig begegnet es als klassisches Kruzifix, insbesondere als Bild im Bild. Dann geht es weniger um die Auseinandersetzung mit dem Gekreuzigten als um das Zentralsymbol einer oft fremd gewordenen Religion. Nicht Christus, sondern das Christentum wird zur Darstellung gebracht – sein Verhältnis zu Leiden und Gewalt, zu Körperlichkeit und Sexualität, zu Überfluss und Entsagung. So entstehen verfremdete Kruzifixe aus diversen Materialien, aus Fleisch, Kadavern, Zigaretten, Kleiderbügeln, Luxusgütern, Schuhen und Plastikmüll, die in die unterschiedlichsten Kontexte platziert werden.

Bei der folgenden Auswahl stehen demgegenüber Arbeiten im Fokus, die sich mit Christus selbst auseinandersetzen. *Sie thematisieren erkenntnistheoretische Fragen nach der Gegenwart des Unsichtbaren und der Rolle des Kontrafaktischen, anthropologische Fragen nach dem Leiden und dem zu lebenden Leben, theologische nach Schuld und Stellvertretung und nach dem wahren Antlitz des Menschen.* All diese Fragen treffen sich in der einen Frage nach dem Geheimnis des Menschen, das theologisch mit der Menschwerdung Gottes bezeichnet ist.

Dass sich gerade dies als gemeinsamer Nenner vieler aktueller Arbeiten zum Christusbild darstellt, ist für den Philosophen Hannes Böhringer nicht verwunderlich. Böhringer unterscheidet eine *philosophische* Spur des Transzendenzbezugs in der Kunst von einer *christlich-theologischen*. Die philosophische stelle den Versuch dar, das Reich des Sichtbaren durch Entmaterialisierung zu transzendieren, die christlich-theologische suche die unbestimmte Fülle des Göttlichen in seiner Durchdringung des Gewöhnlichen, Ordinären, gar Kriminellen, sichtbar zu machen.¹⁹ Zugegebenermaßen ist diese Unterscheidung pauschal. Doch spielt ein tiefes Berührtsein in der Begegnung mit dem Menschlichen und Alltäglichen, vor allem mit dem Angesicht des Anderen, für die zeitgenössischen Christus-Adaptionen eine große Rolle. *Das Geheimnis des Menschseins* aufzuspüren, das einem letzten Begreifen gleichwohl entzogen bleibt, scheint diese Bilderproduktion in besonderer Weise anzutreiben.

¹⁸ Christus. Zur Wiederentdeckung des Sakralen in der Moderne, hg. v. Anne-Marie Bonnet/Gertrude Cepl-Kaufmann/Klara Drenker-Nagels/Jasmin Grande, Düsseldorf 2012; Jesus Reloaded. Das Christusbild im 20. Jahrhundert (Ausstellungskatalog Stade 2013), hg. v. Ina Hildburg/Sebastian Möllers, Köln 2013; Martien E. Brinkman, Jesus Incognito. The Hidden Christ in Western Art since 1960, Amsterdam/New York 2013; Richard Harries, The Image of Christ in Modern Art, Ashgate 2013. Ganz der Gegenwart gewidmet ist hingegen: Rauchenberger, Gott hat kein Museum, (s. Anm. 6).

¹⁹ Hannes Böhringer, Künstlerphilosophentheologen. In: ders./Gerhard-Johann Lischka/Sylvère Lotringer/Bernard Marcade, Philosophen-Künstler, Berlin 1986, S. 25.

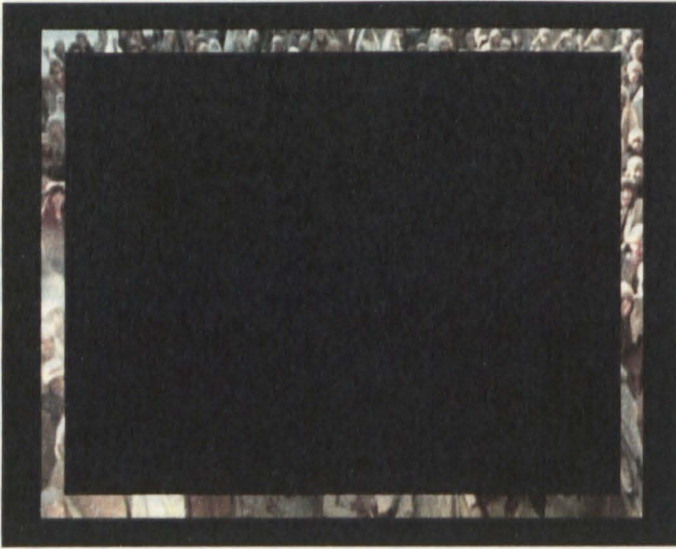


Abb. 3: Mark Wallinger, *Via Dolorosa*, 2002,
Projected video installation (silent)

Ein Werk, das sich explizit mit der Frage nach der Sichtbarmachung des Heils auseinandersetzt, ist Mark Wallingers (* 1959) Videoarbeit „Via Dolorosa“, das 2002 in der Tate Modern in London gezeigt wurde. In ihr überdeckt Wallinger, der sich selbst als „christlicher Atheist“ bezeichnet, die Passionsszenen aus Franco Zeffirellis „Jesus von Nazareth“ mit einem schwarzen Rechteck, so dass die Bilder nur noch zu erahnen sind. Die verstörende Ausblendung des Sichtbaren ruft die Imagination des Betrachters hervor, der aus den verschütteten Bilderwelten der christlichen Kultur die Passionsszenen innerlich zu rekonstruieren beginnt. Die Imagination vermag präsent zu halten, was den Augen entzogen ist. Wallingers Arbeit wirft damit die Frage auf, inwiefern religiöse Bilderwelten trotz ihrer weitgehenden Abblendung in der Öffentlichkeit weiterhin wirkmächtig sind. Dabei präsentiert er medial transformiert die Kernthematik der Passion: Bleibt im Entzug des Lebens Jesu am Kreuz – und ebenso in unseren Entzugserfahrungen – Gottes Gegenwart präsent?

Julia Krahn (* 1978) gehört zu einer Generation junger Kunstschaffender, die die christliche Bilderwelt – nach dem vermeintlichen Ende der christlichen Figuration – bewusst neu aufgreifen, mit einem Interesse an den darin enthaltenen existentiellen Grundfragen. Auch in ihrer Fotoarbeit „Ultima Cena“ von 2012 geht es um Fragen der Präsenz des Heils. Zu sehen ist ein langer Tisch mit weißem Tischtuch, der an da Vincis Abendmahlsszene erinnert, aber auch an Ben Willikens' radikale Entlee-

zung dieser Szene. Von der Tischgemeinschaft ist lediglich Mehl geblieben, das wie eine dicke Staubschicht Tisch und Boden bedeckt. Fußspuren als Zeugen vergangener Präsenz führen um den Tisch aus dem Bildraum heraus auf den Betrachter zu. Und dann ist da noch eine Taube, eine gewöhnliche Straßentaube, auch sie mit Mehl bepudert. Julia Krahn dazu:

Was existiert in deinem Kopf? Was siehst du? ... Wer bleibt da? Wer ist wirklich und wer ist wirklich gegangen? ... Für meine Mutter war interessanterweise sofort klar, dass da jemand auf sie zukommt. (*lacht*) Und meine Schwester hat sofort gesagt: ‚Siehst du, der ist selbst auch aus dem Bild rausgegangen. Der wollte auch nicht mehr mitmachen.‘²⁰

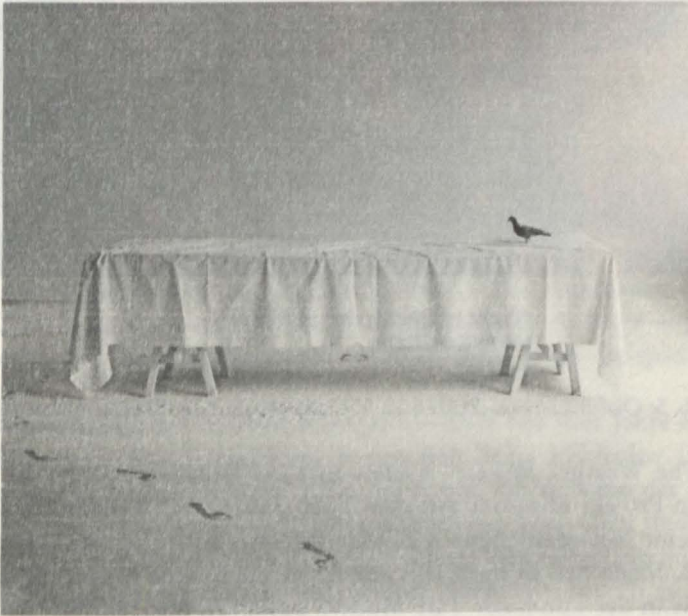


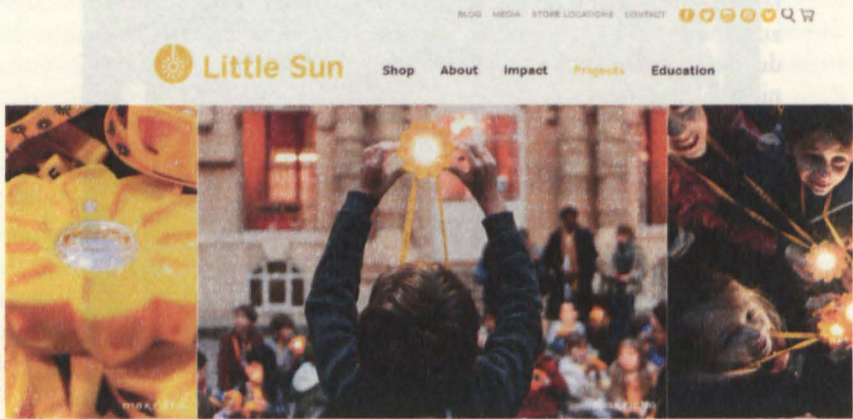
Abb. 4: Julia Krahn, Ultima Cena, 2011

Julia Krahns Fotografie fragt nach dem, was von der Gemeinschaft Christi und seiner Jünger bleibt. Vor allem die im Staub hockende Taube als Symbol des Hl. Geistes lässt vielfältige Assoziationen zu.

Nicht auf den ersten Blick als Christusbild erkennbar ist „The Weather Project“ des isländisch-dänischen Künstlers Olafur Eliasson (* 1967). Eliasson hatte 2003 in der Tate Modern einen Illusionsraum geschaffen, in dem eine Sonne aus unzähligen Glühbirnen, verstärkt durch Wind und künstlichen Nebel, den Eindruck eines erhebenden Naturschauspiels

²⁰ Julia Krahn im Gespräch mit Johannes Rauchenberger. In: Rauchenberger, Gott hat kein Museum I (s. Anm. 6), S. 223.

erweckte. Ein transzendierender Effekt wurde dadurch verstärkt, dass die Besucher sich durch die spiegelnden Oberflächen oben und unten, quasi zugleich im Himmel und auf Erden, selbst betrachten konnten. Diesem Illusionismus zum Trotz installierte Eliasson die technischen Geräte so im Raum, dass man ihre Konstruktion und Funktionsweise wahrnehmen konnte.²¹ Das Zugleich von scheinbarer Naturmystik und sichtbarer Entmystifizierung erzeugte eine eigenartig spannungsvolle Raumsituation.



„Light is Life Chain“ at L'école Massillon, Paris

December 2015

Abb. 5: Olafur Eliasson, Little Sun, 2012, Screenshot der Projekt-Homepage

Von „The Weather Project“ spannt sich ein Beziehungsfaden zu einem jüngeren Projekt Eliassons mit dem Titel „Little sun“. Es handelt sich um eine kleine solarbetriebene LED-Lampe, die Licht in das Leben der 1,2 Mrd. Menschen bringen soll, die heute noch ohne Strom leben. 2012 ebenfalls in der Londoner Tate Modern gestartet, überschreitet auch dieses Projekt die Schwelle zwischen Kunst und Technik, Erleuchtung und Alltag. Indem der Verkauf in den Industrienationen den Preis der Lämpchen in der Dritten Welt niedrig hält, entsteht durch diese Form des Social Business zugleich eine neue globale Community der Lichtbringer und Erleuchteten.

²¹ Dazu Eliasson: „Es ist mir sehr wichtig, dass man auch die Konstruktion sieht. Eine solche Entmystifizierung gibt dem Betrachter mehr Raum, sich mit sich selber auseinanderzusetzen.“ (Zeit-Magazin 17/2010, <http://www.zeit.de/2010/17/Interview-Eliasson/seite-2> [28.06.2016]).

Nun gibt es keinen *offensichtlichen* Grund, hinter Eliassons Werk eine verborgene religiöse Tiefengrammatik²² zu vermuten. Und doch scheint es, als ob wie in Wallingers „Via Dolorosa“ die Imagination aus den Resten des Sichtbaren die religiöse Situation wieder wachrufen soll. Beiden Arbeiten Eliassons ist ein implizites Heilsversprechen zu entnehmen, das verbunden ist mit der Stiftung von Gemeinschaft durch Gabe: unter der künstlichen Sonne des „Weather Projects“ werden die Besucher zu einer Art kontemplativer Präsenzerfahrung zusammengebracht; durch die Weitergabe der hostienähnlichen „Little sun“ umspannt diese Gemeinschaft die Kontinente. Ähnlich wie in Van Goghs „Auferweckung des Lazarus“ (1890), in der Christus durch die Sonne repräsentiert wird, scheint auch hier im Symbol der Sonne eine tief eingeprägte Frömmigkeitstradition nachzuleben, die insbesondere im nordischen Christentum stark gewirkt hat.²³

Menschwerdung II: Die Sichtbarmachung heutigen Leidens

Doch nicht nur um die Gegenwart des Nicht-Sichtbaren geht es, sondern auch um die Sichtbarkeit des gern Vergessenen: nach wie vor fungiert – wie in den Katastrophen des 20. Jahrhunderts – das Anschauen des Leidens Christi als Projektionsfläche und Medium der Anklage angesichts der Leid- und Schuld erfahrungen unserer Zeit. Zwei Beispiele seien erwähnt.

Internationale Bekanntheit erlangte die Ende der 90er Jahre entstandene Bilderserie des ukrainischen Fotografen Boris Mikhailov (* 1938) unter dem Titel „Case History“.²⁴ Zu sehen sind die Verlierer der postsozialistischen Gesellschaft, Obdachlose, Mittellose, körperlich und geistig Kranke aus seiner Heimatstadt Charkow. Die teilweise verstörenden Szenen des Elends, häufig auch in inszenierter Nacktheit, rühren an Motive aus der christlichen Ikonographie, ohne solche Assoziationen herbeizuzwingen: der barmherzige Samariter, Pietà oder Kreuzabnahme schwingen

²² Zu den Begriffen Oberflächen- und Tiefengrammatik vgl. Ludwig Wittgenstein, Philosophische Untersuchungen. Kritisch-genetische Edition, hg. v. Joachim Schulte, Frankfurt 2001, §664.

²³ Zahlreiche Beispiele für die Identifikation der Sonne mit Christus finden sich etwa im dänischen lutherischen Gesangbuch. Vgl. Den Danske Salmebok, z.B. Nummer 126, „Min sol, min lyst, min glæde“; 462, „Jesus, livets sol og glæde“ und viele andere.

²⁴ Als Mikhailov „einen Stapel von 7 mal 10 Zentimeter großen Farbfotos, in einer Plastiktüte gesammelt“ vorzeigte, erkannte der Kurator der Londoner Saatchi-Galerie den Wert seiner Arbeiten und präsentierte die Fotografien auf Riesenformaten. Vgl. Johannes Rauchenberger, Blinder Glaube. In: Herder Korrespondenz spezial 2007, S. 57–61, 60.

als Hintergrund mit, drohen aber ins Abgründige zu kippen. Dazu Johannes Rauchenberger:

Die Leiden der Welt in einer exemplarischen Passion zu bündeln, ist Erbe des Christentums. Berührend wird es dort, wo solche Muster unvermutet und unbeabsichtigt am Horizont erscheinen.²⁵

UNHATE
THE FOUNDATION PROJECTS SUPPORT THE FOUNDATION INITIATIVES PRESS PARTNERS

UNITED COLORS OF AMERICA
Equal to the United Foundation

ABOUT PROJECTS AND ACTIVITIES

UNTOUCHABLES

The UNHATE Foundation supports the aim of the Untouchables campaign to raise awareness on the right to childhood and the factors that threaten it

Seven photographs depict the main issues threatening the basic dignity of children around the world: paedophilia, waste religious wars, sexual tourism, the civil war in Syria, liberal occupation of firearms, human organ trafficking, slavery, and nuclear pollution

UNTOUCHABLES

THE FOUNDATION

The UNHATE Foundation, established by Benetton Group, seeks to contribute to the creation of a new culture against hate

Make it Donation

CONTACT US

Send us your suggestion, feedback or question about the UNHATE Foundation

Fill in the Form >

PRESS

Press Releases, images and videos about the UNHATE Foundation events and projects worldwide, available for download

See all material >

Abb. 6: Erik Ravelo, Los Intocables, FABRICA 2013, Photo: Erik Ravelo/
Enrico Bossan, Homepage der UNHATE Foundation

Eindeutige Anspielungen an Passionsikonographie in der Verbindung von Leid und Ohnmacht, Schuld und Gewalt enthält „The Untouchables“ des in Kuba geborenen Künstlers Erik Ravelo (* 1978), der sich vor allem mit Arbeiten zu sozialen Kampagnen einen Namen gemacht hat. Das Bedrängende dieser für die UNHATE Foundation erstellten Fotografien liegt nicht nur in der Sichtbarmachung, wie Kinder zu Opfern werden, sondern auch, wie sehr sie als Opfer an die Täter gebunden bleiben. Während traditionelle Kruzifixe von der Täter-Opfer-Relation meist abgelöst sind (obwohl sie für die Frage von Schuld und Sühne in christlicher Theologie von erheblicher Bedeutung ist), wird hier jene Beziehung massiv sichtbar gemacht. Mit Catherine Grenier könnte man meinen, dass der Fokus hier auf der rein zwischenmenschlichen Ebene liegt:

²⁵ Ebd.

Ich glaube, [...] es geht in dieser zeitgenössischen Bildproduktion viel mehr um den Versuch, den Menschen in seinem Fleisch zu beschreiben als darum, eine Vorstellung von Spiritualität zu geben.²⁶

Gleichwohl rückt die Inszenierung der massiven Vergehen an den „Kleinen“ in Gestalt des Kruzifixes nicht nur die vielfältigen Schuldverstrickungen, sondern auch deren Abgründigkeit in den Blick, die die Möglichkeiten menschlicher Wiedergutmachung übersteigt – und erinnert damit an Matthäus 18,6: „Wer einen dieser Kleinen, die an mich glauben, zum Abfall verführt, für den wäre es besser, dass ein Mühlstein an seinen Hals gehängt und er ersäuft würde im Meer, wo es am tiefsten ist!“

Menschwerdung III: Das zu lebende Leben



Abb. 7: Maurizio Cattelan. Untitled, 2007, Installation view: Synagogue Stommeln Art Project 2008

²⁶ Grenier im Gespräch mit Ursula Baatz und Hartwig Bischof (s. Anm. 4).

Das dritte Phänomen von Menschwerdung ist vielleicht am ehesten als Protest gegen das Leidensbild des Gekreuzigten zu verstehen. So ließe sich jedenfalls eine von Maurizio Cattelan (* 1960) 2008 für die Martinskirche in Stommeln geschaffene Installation interpretieren. Cattelan arbeitet vor allem mit lebensecht wirkenden Wachfiguren, aus denen er naturalistische, aber gleichwohl groteske Skulpturen schafft. Zu sehen ist eine Frau im weißen Hemd in einer für Kunsttransporte gebräuchlichen Sicherheitskiste, in der sie sorgfältig fixiert wurde. Die Arbeit ohne Titel eröffnet ein weites Spektrum möglicher Assoziationen, von der Ruhigstellung einer Kranken bis hin zum sexuellen Missbrauch. Merkwürdigerweise wirkt die Fixierung gleichzeitig brutal und überbehütend. Das Kunstwerk ‚Mensch‘ wird hier in solch massiver Weise gesichert und zugleich einer fremden Autorität unterworfen, dass es von jeder aktiven Lebensäußerung abgeschnitten ist. Die Form der Darstellung markiert dabei eine ambivalente Ähnlichkeits-Unähnlichkeits-Relation zum benachbarten Kreuz, indem es zwar Kreuzform und Hingabebereitschaft Jesu imitiert, aber statt der brutalen Zerstörung des Lebens Jesu eine groteske Sicherung des Lebens visualisiert, die ebenfalls lebensfeindlich wirkt.



Abb. 8: Cosmo Sarson, Breakdancing Jesus, 2013,
Stokes Croft, Bristol

Während der nach Gott schreiende Gekreuzigte (Markus 15,34) als Symbol für leidenschaftliche Aktivität in der Selbsthingabe verstanden werden kann, zeigt Cattelan Lebensverlust durch Over-Protection.

Von hier ist es nur ein kleiner Schritt zum „Breakdancing Jesus“ des britischen Künstlers Cosmo Sarson. Höhepunkt der hyperrealistischen Serie im Street-Art-Style ist ein monumentaler Auferstandener, der an einer Hausfassade einen einarmigen Handstand vorführt und mit den Augen sein Publikum sucht. Goldgrund und Lententuch greifen klassische Merkmale der Christus-Ikonographie auf, transformieren aber in eine skurrile Szenerie der Umkodierung des Erwarteten. Hintergrund der Darstellung ist eine Begebenheit aus dem Jahr 2004, als polnische Breakdancer vor Johannes Paul II. tanzten und dabei sein Wohlgefallen fanden. Der Auferstandene beim Handstand ist das provokante Gegenbild zur Ikonographie des „Christus in der Rast“ bzw. des „Schmerzensmannes“ und Chiffre einer unbändigen Lust am Leben. Der Künstler selbst bringt seine Bildinvention mit dem Ende einer 12 Jahre währenden Lebenskrise in Zusammenhang.²⁷



Abb. 9: Kamera Skura/Kunst Fu, Superstart, 2003, Biennale Venezia

Doppelbödig ist eine vergleichbare Arbeit der Künstlergruppe Kamera skura/Kunst-Fu, die anlässlich der 50. Biennale in Venedig 2003 den tschechisch-slowakischen Pavillon bespielte. Mit ausgestreckten Armen verharrt Jesus als athletischer Turner eisern in den Ringen, wenn auch sein

²⁷ Vgl. <http://cosmosarson.com> [30.06.2016].

Haupt erschöpft zur Seite gefallen ist. Zuschauer auf Videoleinwänden applaudieren seiner Darbietung und feuern ihn an. Im Pavillon, in den man durch ein Drehkreuz eingelassen wurde, erlebte man eine merkwürdige Brechung von Religion und Sportwelt, bei der die Überlagerung unterschiedlicher Sinnbezüge besonders deutlich wird, die für das Christusbild der Gegenwart kennzeichnend ist. Die Hingabe Jesu ist hier als Selbstdisziplinierung visualisiert. Die Übersteigerung seiner Aktivität im Kreuzesgeschehen macht, genau wie die groteske Übersteigerung von *Passivität* bei Cattelan, mögliche Abgründe im Verständnis dieses Geschehens sichtbar. Weder die Deutung als ‚reines Opfer‘²⁸ noch die einer ‚heldischen Leistung‘²⁹ werden dem Tod Jesu am Kreuz gerecht, obwohl beide Traditionen in der Theologiegeschichte begegnen. So fordert das Christusbild der Gegenwart die Theologie zu einer intensivierten Reflexion elementarer Glaubensinhalte heraus.

In den Horizont der Frage nach gelingendem Leben gehört auch die seinerzeit populäre Adaption durch die Bilderserie „I.N.R.I.“ von Bettina Rheims (* 1952) und Serge Bramly (* 1949).³⁰ Das Duo stellte, darin beispielhaft für ähnliche Arbeiten etwa von David LaChapelle,³¹ die Passionsgeschichte Jesu in der Ästhetik der Mode- und Werbefotografie der 90er Jahre nach.³² Extravagante Designs und die Verlockung jugendlicher Körper wurden kombiniert mit der herben Atmosphäre eines verfallenden Psychatriekomplexes. Die Theatralik der Posen wurde dabei durch die ostentative Inszeniertheit aller Szenen unterlaufen. Experimentierfreude und Lebenslust einer urbanen Jugend- und Protestkultur verschmolzen mit Bildstrategien internationaler Modekonzerne, religiös aufgeschäumt durch Zitate aus Bibel und Kirchengeschichte. Seit den 80er Jahren kamen religiöse Bilder in der Werbung, auf Wäsche und in Schaufensterdekorationen in Mode. Jean Paul Gaultier ließ Zitate der christlichen Ikonographie über den Laufsteg schreiten und John Malkovich warb als Hl. Petrus für Nespresso. Bei Rheims und Bramly kehrten diese Melanges in die Kunst zurück – in eine Kunst, die sich zugleich ‚missionarisch‘ als Aktualisierung der religiösen Tradition inszeniert. Rheims und Bramly beschreiben ihr Projekt so:

²⁸ Beispiele aus der christlichen Liturgie finden sich etwa bei Geo Widengren: *Religionsphänomenologie*, Berlin 1969, S. 314–316.

²⁹ Vgl. Lucia Scherzberg/Yvonne Al-Taie, ‚Sieger am Kreuz‘. Adaptionen völkisch-vitalistischer Konzeptionen in Theologie und Kunst der NS-Zeit. In: Martin Papenbrock (Hg.), *Kunst und Kirche im Nationalsozialismus*, Göttingen 2013, S. 19–44.

³⁰ *I.N.R.I.*, München 1998.

³¹ Vgl. Aaron Rosen (Hg.), *Art & Religion in the 21st Century*, London 2015, S. 46–67.

³² „Die Fotografien sind nicht einfach schön, sie sind durchgängig darauf angelegt, übertrieben schön zu sein.“ Claudia Gärtner, *Jesus Christus – in der Gegenwartskunst ohne Zuspruch und Anspruch?* In: *impulse* 95/3 (2010), S. 4–9.

Wie läßt sich Jesus heute darstellen, am Beginn des XXI. Jahrhunderts? Wie läßt sich mit heutigen Mitteln, in der uns vertrauten Welt, sein Leben, sein Tun, seine Lehre schildern, so daß es uns anspricht, daß es – und das mag paradox erscheinen – zeitlos wirkt, wie es ja in den Evangelien heißt: „Ich bin mit euch für immer, bis ans Ende der Welt“? Wir stützen uns also auf die Texte, schöpfen aus den Quellen, versuchen Tatsachenberichte und Legenden, die sie nach sich zogen, zu mischen, als gehörte all dies in diese unbestimmte Zeit, die wir Gegenwart nennen, als entdeckten wir alles zum ersten Mal, und dabei folgen wir im Grunde nur dem Beispiel der Künstler der Vergangenheit, die nicht davor zurückscheuten, Episoden der Schrift in ihr Jahrhundert zu transponieren.³³

Das Versprechen, dass hier Heilsgeschichte in neuer medialer Umsetzung erzählt wird, wird allerdings durch die überdeutliche Inszeniertheit der Bilder fortlaufend konterkariert. Die Wunden sind modelliert, die Gesten einstudiert, die Gesichter visagiert. ‚Fleischwerdung‘ wird einerseits lustvoll unterstrichen und andererseits bewusst ins Scheinhafte aufgelöst. Eine ZEIT-Kolumne urteilte damals ziemlich scharf:

Um das Licht aller wahren Schönheit gebracht, ist alles, was uns bleibt, die überkommene blendende Vanitas zu schmücken und Mannequinkörper herzurichten.³⁴

Menschwerdung IV: Kontrafaktische Bilder

Christusbilder als Einspruch gegen Gewalt und Tod finden sich in der Gegenwartskunst seltener, als man dies vielleicht vor dem Hintergrund des 20. Jahrhunderts mit seinen Krisen und Katastrophen erwarten würde. Sie begegnen etwa bei Michael Triegel, der über seine Arbeit schreibt:

Kunst, die mich am tiefsten berührt, ist meist eine solche, die eine unerfüllte, vielleicht immer unerfüllbare Sehnsucht zur Voraussetzung hat, Sehnsucht nach Überwindung des Schmerzes, nach Auferstehung und Erlösung. [...] Mir bietet die Kunst ein utopisches Potential, das sich dem Hedonismus unserer Tage entgegenzustellen versucht.³⁵

³³ Serge Bramly/Bettina Rheims, I.N.R.I., München 1998, S. 11.

³⁴ Barbara Vinken, Die Wiederkehr der Vanitas. In: DIE ZEIT vom 19.12.2001, Nr. 52/2001.

³⁵ Michael Triegel, Gräber und Auferstehungen. In: Werner Tübke, Michael Triegel – zwei Meister aus Leipzig, hg. v. Richard Hüttel (Ausstellungskatalog Rostock/Aschaffenburg), München 2014, S. 177.



Abb. 10: Norton Maza, *Del Paisaje y sus Reinos*, 2013, Museo de Arte Contemporáneo MAC, Santiago, Chile

Ein solches Gegenbild stellt vielleicht auch der heroische Widerstandskämpfer dar, der sich in seiner Wohnung einem feindlichen Raketenangriff widersetzt. Es handelt sich um eine begehbare Installation des Chilenen Norton Maza (* 1971) mit dem Titel „Del paisaje y sus reinos“, die 2013 im MAC Santiago zu sehen war.³⁶ Nicht stiller Gehorsam, sondern entschiedener Widerstand zeichnet diesen Jesus aus. Für Maza, der häufig mit starken Kontrasten arbeitet, ist die Assoziation lateinamerikanischer Befreiungstheologie wohl beabsichtigt. Der Raketenangriff versetzt die Inszenierung allerdings in die gegenwärtige Realität asymmetrischer Konflikte, in denen Aufständische mittels ferngesteuerter Drohnen erledigt werden. Die Installation entzieht sich einer eindeutigen Aussage und lässt den Besucher entscheiden, in wessen „Lager“ dieser Jesus wohl gehören mag. Und der Angriff von oben ist natürlich offen für eine Interpretation des göttlichen Beitrags am Geschick Jesu.

Ebenfalls figürlich und dornengekrönt, aber doch von völlig anderer Art ist der Christus Mark Wallingers aus der Installation „Ecce Homo“, eine der bekanntesten neueren Arbeiten zum Christusbild. Über die Jahrtausendwende hinweg stand dieser aus Marmorstaub gearbeitete und mit vergoldetem Stacheldraht gekrönte Christus auf einem gewaltigen Sockel, der auf dem Londoner Trafalgar Square einst für ein Reiterstandbild vorgesehen war: Ganz vorn an der Kante, mit geschlossenen Augen und auf

³⁶ www.mac.uchile.cl/exhibiciones/expo/del-paisaje-y-sus-reinos [30.06.2016].

den Rücken gebundenen Händen, als würde er gerade von Pilatus dem Volk vorgeführt.³⁷ Winzig klein wirkt dieser zarte Christus gegenüber der monumentalen Nelson-Säule, in sich gekehrt und entzogen, aber auch höchst konzentriert. Auf dem Zentralplatz politischer, kultureller und kirchlicher Macht ist Jesus wahrer Mensch, ohnmächtig und gebunden, zugleich aber von eigenartig irritierender Präsenz. Ganz anders als der chilenische Widerstandskämpfer verkörpert er passiven Widerstand durch bloße Anwesenheit, verweist mit seiner schimmernden Marmorhaut auf eine andere Wirklichkeit jenseits der geschäftigen *vita activa*: symbolisiert widerständige Passivität als reines Dasein vor Gott.

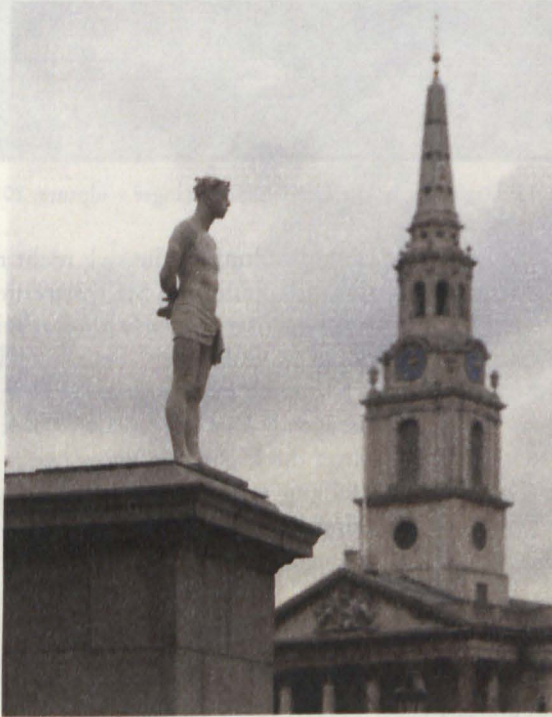


Abb. 11: Mark Wallinger, *Ecce Homo*, 1999–2000, White marbled resin, gold-plated barbed wire. Life size, Installation view in Trafalgar Square, London

³⁷ Über den Hintergrund der Arbeit sagte Wallinger: „Plötzlich kam mir in den Sinn: Es sind 2000 Jahre nach der Geburt Jesu Christi, damit müsste man sich doch beschäftigen. Aber ich hatte das Gefühl, dass alle so zögerlich waren. Schließlich leben wir ja in einer multikulturellen Gesellschaft. Das empfand ich ziemlich bizarr, so etwa wie: Jesus Christus erwähnen verboten.“ Ich machte also etwas, was für mich absolut auf der Hand lag, aber anscheinend niemand zu tun wagte.“ Zitiert nach Johannes Stückelberger, *Die Stadt als religiöser Raum*. Mark Wallingers Analysen. In: *Kunst und Kirche* 4/2014, S. 42–45, 42.



Abb. 12: David Mach, Die Harder, Coat hanger sculpture, 2011

Auch in der Gegenwart gibt es Bildfindungen, die sich nicht nur mit dem Schmerz Jesu, sondern intensiv mit Schuld und Stellvertretung auseinandersetzen. Eine Arbeit, die den Betrachter körperlich mitaffiziert, stammt von David Mach (* 1956) und ist „Die Harder“ betitelt. Die 2011 entstandene Skulptur ist aus 3000 Kleiderbügeln hergestellt, deren Haken wie Nadeln aus dem Körper herausragen.³⁸ Der Schmerz ist dabei nicht etwas Äußerliches, sondern durchdringt die Figur von innen, wird geradezu zu ihrem Wesen. Dass die Darstellung unendlichen Schmerzes gerade aus einem Alltagsgegenstand gestaltet ist, mit dem wir täglich hantieren, vermittelt dem Betrachter den beunruhigenden Eindruck, dass seine harmlose Alltagswelt mit diesem Leiden in einem ursächlichen Zusammenhang stehen könnte: Die Harmlosigkeiten unseres Alltags könnten eine ganz andere, dunkle Seite haben, mit der uns Machs Skulptur unerwartet konfrontiert: Leben auf Kosten anderer. Damit klingt ein Thema an, das in der Theologie des Gekreuzigten stets mitschwingt, nämlich Schuld und Stellvertretung.

Eine damit verwandte Arbeit, die zur selben Zeit (2011/12) entstand, ist „Décor“ von Adel Abdessemed (* 1971). Es handelt sich um vier lebensgroße Christus-Figuren in derselben schmerzverkrampften Körperhaltung wie auf dem Isenheimer Altar Matthias Grünewalds. Ist dort der Körper Christi über und über gezeichnet von der Krankheit der damaligen Hospiz-Patienten, der Mutterkornvergiftung, so sind die Körper der

³⁸ www.saatchigallery.com/artists/david_mach.htm?section_name=postpop [30.06.2016].

Christus-Figuren Abdessemes von einer Krankheit unserer Tage geprägt: von messerscharfem Stacheldraht, wie er in Gefangenenlagern oder als Grenzbefestigung verwendet wird, um Flüchtlinge abzuhalten. Aus nichts anderem als diesem Draht, der geschaffen wurde, um Menschen zu verletzen, bestehen Abdessemes Leidenskörper. 2012 wurden sie im Musée Unterlinden an der Wand direkt neben dem Isenheimer Altar installiert. Abdessemes war in den 1990er Jahren vor dem islamistischen Terror in Algerien geflohen. Die Begegnung mit dem Isenheimer Altar hinterließ bei ihm einen dauerhaften Eindruck:

Das war 1995, ... es war ein nebeliger Tag, es schneite. Ich kam per Autostopp hier an und fühlte mich wie unsichtbar. Dann bin ich sehr lange vor dem Isenheimer Altar geblieben und sehr beunruhigt wieder gegangen. Selten hat mich ein Kunstwerk emotional so stark berührt.³⁹

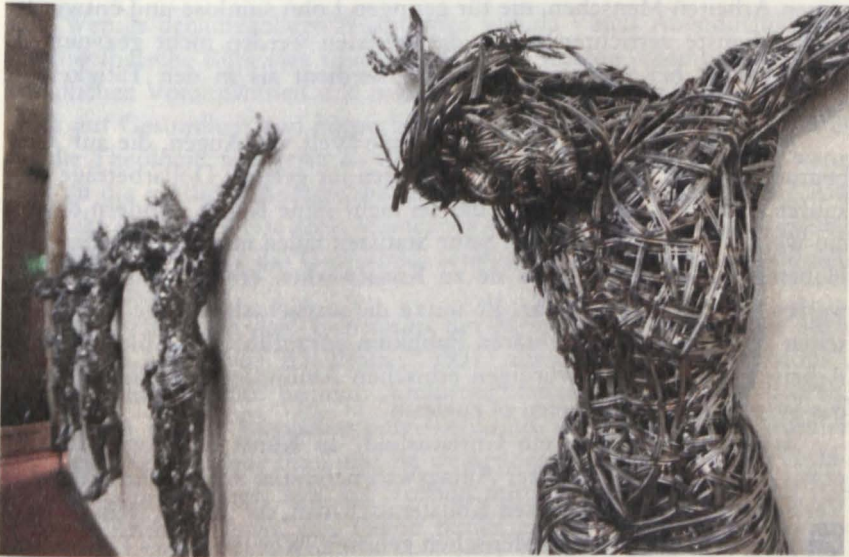


Abb. 13: Adel Abdessemed, *Décor*, 2011/2012, Unterlinden-Museum 2012, Stacheldraht

Neben die Ähnlichkeit der Arbeit Abdessemes zu seinem Isenheimer Vorbild tritt aber auch eine starke Differenz. Abdessemed hat Christus seriell vervielfacht, über die bedeutungsträchtige Zahl drei hinaus.

³⁹ Kathrin Hondl, *Der Schrei der Körper*. Die Installation „Décor“ von Adel Abdessemed am Isenheimer Altar in Colmar, Deutschlandfunk, 23.5.2012 (www.deutschlandfunk.de/der-schrei-der-koerper.691.de.html?dram:article_id=206647).

Das hätte zu viel Bedeutung suggeriert – die drei monotheistischen Religionen oder die Dreifaltigkeit zum Beispiel. Als ich dann den vierten gemacht hatte war mir klar: Das ist es! Der vierte ist dekorativ. Also habe ich die Arbeit „Décor“ genannt.⁴⁰

Ein Leidender, der bloß „dekorativ“ ist, identisch mit dem Megasympol „Christus“ und doch ohne jeden Sinnbezug? Vielleicht ist es vor allem die Brutalität und Serialität des Leidens in der unerträglichen Ambivalenz von Sinnstiftung und Sinnlosigkeit, die den Kern des christlichen Glaubens hier zur offenen Frage erklärt.⁴¹

Unter die Haut geht auch eine andere Skulptur. Sie stammt von dem spanischen Provokationskünstler Santiago Sierra (* 1966). In Havanna gab er arbeitslosen Jugendlichen einige Dollar und verlangte dafür, dass sie sich eine horizontale Linie auf den Rücken tätowieren ließen, die aussah wie der Abdruck von der Kante eines schweren Balkens. Sierra zeigt in seinen Arbeiten Menschen, die für geringen Lohn sinnlose und entwürdigende Dienste verrichten. Doch die Statisten werden nicht gezwungen. Das Geld ist bei Sierra meist leichter verdient als in den Tätigkeiten, denen sie sonst nachgehen.

Mit seinen Arbeiten führt Sierra eine Welt vor Augen, die auf Ausbeutung gründet und in der sich Menschen für geringe Dollarbeträge verkaufen. Der Skandal, so Sierra, das sei nicht seine Kunst, sondern das sei die Welt, die in ihr vorkommt. Seine Statisten fallen nur aus dem Heer der Habenichtse auf, weil Sierra sie zu Kunstwerken erhebe. Seine Kritiker werfen Sierra Zynismus vor. Er nutze die aussichtslose Lage von Menschen aus, um sie einem elitären Publikum vorzuführen. So bleiben seine Arbeiten in einer merkwürdigen ethischen Ambivalenz: sie demaskieren das System und perpetuieren es zugleich.

Ist Sierras Skulptur ein Christusbild? In Kunst transformiert wird etwas sichtbar, das in unserer Alltagswahrnehmung ausgeblendet ist: Die Verletzungen und kalkulierten Kollateralschäden, die zum System unseres Umgangs mit Dingen und Menschen gehören. Wer hat dieses Leiden verschuldet? Bin ich es? Dass jedenfalls an dem Leiden von *Einem* die Schuld der Vielen sichtbar wird,⁴² dieser zentrale christologische Gedanke wird mit Sierras Arbeit erschreckend plausibel. So ist es möglich, dass der Betrachter sich selbst erkennt, indem er das Leiden anderer betrachtet und darin den *Einen* identifiziert.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Zur Irritation, die dieses Kunstwerk auch auf nichtreligiöse Betrachter ausübt, vgl. Ossian Ward, *So gesehen. Eine kleine Gebrauchsanleitung für die Kunst von heute*, Berlin 2014, S. 66f.

⁴² Ähnlich auch Ossian Wards Interpretation in a.a.O., S. 68f.

Ich möchte an dieser Stelle eine Arbeit anschließen, die von Raof Mamedov (* 1956) stammt, einem Kunstfotografen aus Aserbaidschan. Mamedov, der sich intensiv mit den Lebensverhältnissen von Menschen mit geistiger Beeinträchtigung auseinandersetzte, stellte 1998 da Vincis Abendmahl mit Menschen nach, die ein Chromosom mehr haben. Die gesamte Szene ist so reduziert, dass die Aufmerksamkeit des Betrachters ganz auf die Hände und Gesichter vor dem schwarzen Hintergrund fokussiert ist. So eröffnet dieses Bild einen unverstellten Blick auf die Emotionalität der Abendmahlsszene: Erschrecken, Bestreiten, Zweifel, Vertrauen, Neugierde, Angst, Ratlosigkeit werden in einer verfremdeten und gerade darin humanen Weise neu wahrnehmbar. Besonders das Antlitz Jesu zieht den Betrachter in den Bann, das zwischen beglückender Menschlichkeit und abgründiger Tiefe schwer zu enträtseln ist.

Wenige der unzähligen Adaptionen von da Vincis Abendmahl regen die theologische Reflexion so unmittelbar an: Welche scheinbar selbstverständlichen Vorannahmen sind in das Christusbild eingegangen – etwa im Blick auf Gesundheit und körperliche Vollkommenheit? Was bedeutet es für die Theologie, sich Jesus als Mensch mit Defekten vorzustellen, wenn man an die göttliche Auszeichnung gerade dieses Menschen glaubt? Auf eine sehr einfache Weise zeigt Mamedovs Christus, dass in der Begegnung mit diesem nicht nur das Gottesbild, sondern auch das Menschenbild neu werden muss.⁴³

Die Frage nach dem Geheimnis des Menschlichen beschäftigt auch eine Video-Arbeit von Bill Viola (* 1951) aus der Serie „The Passions“, die Viola im Jahr 2000 begann. „Dolorosa“ besteht aus zwei Monitoren, die wie ein kleiner Klappaltar aufgebaut sind. Zu sehen ist in extremer Zeitlupe eine weinende Frau und ein weinender Mann vor dunklem Goldgrund. Viola orientiert sich am Vorbild mittelalterlicher Diptychen der privaten Andacht (etwa von Dieric Bouts, um 1475), die den Schmerzensmann gemeinsam mit der sorgenvollen Mutter zeigen und zur *compassio* einladen.

Für den, der die mittelalterliche Tradition nicht kennt, weist wenig auf die Passion Christi hin – keine Dornenkrone, keine Adorantenhaltung Mariens, auch der Goldgrund ist nur angedeutet. Die Installation könnte das Doppelbildnis eines Ehepaares in einer Familiengalerie darstellen – vielleicht beim Abschied von einem verstorbenen Kind.

⁴³ Diesen Zusammenhang theologischer Anthropologie entfaltet insbesondere Gerhard Sauter, *Das verborgene Leben. Eine theologische Anthropologie*, Gütersloh 2011, S. 115–151.



Abb. 14: Raef Mamedov, The Last Supper, 1998, photography, edition 7, 140 x 100 cm each



Abb. 15: Bill Viola, *Dolorosa*, 2000, Color video diptych
on two freestanding hinged LCD flat panels

Damit bleibt das Werk offen für diverse Situationen von Schmerz und Trauer, aber auch offen für die religiöse Konnotation aus der Tradition des Christus- und Marienbildes.⁴⁴ Das Christusbild wird anthropologisch geweitet und quasi ‚demokratisiert‘.

Eben diese Weitung der Gehalte des Christusbildes zur Darstellung elementarer menschlicher Erfahrungen und Emotionen kennzeichnet viele Arbeiten Violas und öffnet damit die Tradition des Christusbildes für Rezipienten von heute, die sich wie die Erstbetrachter mittelalterlicher Andachtsbilder von der Emotionalität des Geschauten affizieren lassen. Dabei geht es nicht nur um das Betrachten der Leiden anderer, sondern um einen Identifikationsprozess, der im Mitleiden zu den eigenen Schmerzpunkten führt.

⁴⁴ Vgl. Bill Viola im Gespräch mit Hans Belting über „Dolorosa“: „We are so used to dichotomies that we always think that we have to choose, to take a side, to defend a position, rather than seeing both elements as complementary parts of a unified whole. [...] When I started looking into the crying Madonna pictures, I immediately discovered that Mary’s image was usually part of a diptych with the Man of Sorrows, the suffering Christ, crying and crowned with thorns. That was a very powerful image for me, a man and a woman crying, locked together in a hinged frame. This format still exists today in the hinged family photographs that many people have on their mantel.“ (John Walsh (Hg.), *Bill Viola – The Passions*, Ausstellungskatalog, Los Angeles 2003, S. 202).

Nicht unbedeutend ist, dass die Videos in einer Endlosschleife gezeigt werden, einem ‚ewigen Karfreitag‘ (J.W. Goethe) gleich, so dass die Darstellungsweise selbst auf einen zeitlosen und insofern außerweltlichen, göttlichen Schmerz hinzuweisen scheint, auf ein Mitleiden, das unser Leiden in Gott sichtbar macht und dadurch löst. In „Dolorosa“ wird in besonders deutlicher Weise eine Grundfigur christlichen Glaubens erkennbar: Im menschlichen Angesicht wird das mitleidende Antlitz Gottes als heilsame Gegenwart sichtbar.

Noch stärker als in Violas „Dolorosa“, einem durch das Bewegtbild quasi animierten Ikonenpaar, wird in einer anderen Arbeit das Bild selbst lebendig und handelnd: In der Performance „The Artist is Present“ saß Marina Abramović (* 1946) 2010 im New Yorker Museum of Modern Art drei Monate lang Tag für Tag auf einem Holzstuhl. Davor ein Tisch und ein zweiter, freier Stuhl. Jeder Besucher konnte sich setzen und ihr in die Augen schauen, solange er wollte.⁴⁵ Die Performance erinnerte an eine psychotherapeutische Situation, gekennzeichnet von therapeutischer Abstinenz, Neutralität und gleichschwebender Aufmerksamkeit (Sigmund Freud). Aber es war noch mehr: Abramović wirkte wie eine lebende Ikone, eine Säulenheilige mitten in New York. Und als eine Art Asketin in Klausur verstand sie sich wohl selbst:

Es wird nur den Blick geben. ... Ich werde nicht reden, ich werde mich nicht bewegen und noch nicht mal aufs Klo gehen. Ich werde drei Monate lang tagsüber nicht sprechen, keine Handys oder Computer benutzen. Ich werde mitten in New York in Klausur gehen.⁴⁶

In roter Robe saß die Künstlerin-Therapeutin-Heilige ihren unzähligen Besuchern gegenüber. Manche lächelten, manche versuchten es selbst mit einer Art Performance, viele weinten. Zuweilen kampierten die Menschen früh vor dem Museum, um rechtzeitig hineinzugelangen. Dass Abramović am letzten Tag ein weißes Gewand trug, war kein Zufall, sondern symbolisierte Erlösung, Transformation des Leibes.⁴⁷

Was sich in dieser Performance ereignete, erinnert an den Typus des frühchristlichen, quasi zwischen Himmel und Erde beheimateten Asketen, dem *aérios martyr*. Wie einst beim Styliten Simeon trifft auch bei Abramović das Spektakuläre der Ausnahmesituation zusammen mit der Sehnsucht des Publikums nach tiefer menschlicher Begegnung, nach Heilung, Erlösung – danach, *angesehen* zu werden.

⁴⁵ Siehe die Abbildung im Beitrag von Silvia Henke in diesem Band.

⁴⁶ Marina Abramović im Gespräch mit Tobias Timm. In: DIE ZEIT, 11. März 2010, Nr. 11/2010; <http://www.zeit.de/2010/11/Interview-Abramovic> [30.06.2016].

⁴⁷ Die Emotionen der Besucher dokumentiert der Foto-Band von Marco Anelli, *Portraits in the Presence of Marina Abramović*, Bologna 2012.

Die ikonenhafte Selbstpräsentation der Künstlerin lässt darüber hinaus die offensichtliche Frage nach der Anwesenheit der Künstlerin in ihrem Werk durchlässig werden auf die darunter liegende Frage nach der Präsenz des Schöpfers in seinen Geschöpfen. Diese Fragestellung, die mit der Vorstellung der Gottesebenbildlichkeit jüdische und christliche Anthropologien nachhaltig beeinflusst hat, hat im Christentum ihre spezifische Zuspitzung in der Christologie erfahren: Christus als Anwesenheit Gottes schlechthin.

Ist „The Artist is Present“ ein Christusbild – oder zumindest eine Inszenierung in der Tradition christologischer Ikonik? Vielleicht wird man dem nicht auf den ersten Blick zustimmen wollen. Die Künstlerin, eine Enkelin des serbisch-orthodoxen Patriarchen Varnava Rosić, kommentiert ihre Arbeit hingegen durchaus christologisch: „This is my cross, I have to carry“.⁴⁸ Abramović scheint in ihrem Werk selbst zum lebenden Bild, zur Ikone zu transformieren – und zwar in der Weise, dass sie ‚ihre Kreuz‘ auf sich nimmt. Die religiöse Kritik am Bild besagte stets, dass Artefakte nur die Illusion der Anwesenheit mitteilen können, aber nicht die Anwesenheit selbst. In „The Artist is Present“ scheint dieser Vorwurf überwunden zu sein: hier ist die Ikone, was sie zeigt, nämlich reale Gegenwart dessen, was sie darstellt, verbunden mit körperlicher Beanspruchung, sichtbarer Hingabe.

Von zentraler Bedeutung ist dabei der Blickwechsel vom Anschauen zum Angeschautsein. Die Konzentration auf das Antlitz, das meditiert und verinnerlicht wird, ist aus der Frömmigkeit des ‚volto santo‘, der Christusikone oder des Schweißstuches vertraut, sie begegnet aber auch als ‚Darshan‘ in der Bhakti-Frömmigkeit Indiens. Entscheidend ist hier wie dort der Rollenwechsel beim Betrachten.⁴⁹ Im Anschauen der Gottheit nimmt sich der Betrachter selbst als Angeschauter wahr, der in die Mit-Präsenz mit dem heiligen Antlitz eintritt, „da“ ist vor seinem Gott (oder zumindest vor dem ‚Anderen‘).⁵⁰

⁴⁸ Matthew Akers, Marina Abramović. The Artist is Present, Dokumentarfilm 2012.

⁴⁹ Vgl. Simon Peng-Keller, Christliche Passionsmeditation als Schule der ‚Compassion‘? In: Ingolf U. Dalferth/Andreas Hunziker, Mitleid, Tübingen 2007, S. 307–342, 334–338.

⁵⁰ Vgl. Georges Didi-Huberman, Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks, Köln 1999, S. 52f.: „Die schönsten Texte, die den Reliquien des Antlitzes Jesu – insbesondere dem Schweißstuch der Veronika – gewidmet sind, sprechen von nichts anderem: ein unendlich ungestilltes Verlangen, angesichts der leuchtend hellen oder dunklen Distanz, die der Abdruck Christi verströmt, das durch diesen Abdruck bezeichnete Gesicht selbst von *Angesicht zu Angesicht* zu schauen; ein Gefühl, dennoch von dem unbegreiflichen *Abbild Gottes* schon erblickt und sogar berührt zu sein; die bleibende – und leidvolle Empfindung einer Distanz, welche erst das Ende der Zeiten, der Tag des Jüngsten Gerichts, zur unermesslichen Freude der Auserwählten aufheben wird.“

Solche Praxis wird in der New Yorker Performance neu codiert: aus dem religiösen Setting wechselt sie in den Modus therapeutischer Kunstbetrachtung und zurück: die Ikone wird anthropologisiert ohne ihren Zauber zu verlieren. Die Besucher beginnen ihrerseits am Rande der Performance den aufeinander ruhenden Blickwechsel nachzuahmen. Das bloße Anschauen des Antlitzes des anderen wird zu einer Widerfahrnis der Selbsterkenntnis, zu etwas Heiligem, Reinigendem, Erlösendem. „Das einfache Anschauen eines Menschenantlitzes ist schon in sich etwas Sakramentales“,⁵¹ hatte Joseph Beuys einmal im Gespräch mit Horst Schwebel gesagt. Der Satz scheint sich in „The Artist is Present“ zu bewahrheiten. Er ist aber wohl nur vor seinem christologischen Hintergrund – den er bei Beuys zweifellos hatte – verständlich.

Abramović scheint dabei als eine Art lebendes Gesamtkunstwerk den Rahmen menschlicher Normalität zu verlassen: „She is never not performing“, so der deutsche Kunsthistoriker Klaus Biesenbach. „She transforms us as a result.“⁵²

Dieter Korsch hatte im Blick auf das Christusbild in der Kunst geurteilt, der „Gehalt der Rettung des Menschen, wie er im Christusbild symbolisiert ist, [gehe in der Moderne] ins Menschenbild“ ein.⁵³ Die Performance im MoMa scheint diesem Urteil Recht zu geben. Und man wird darüber streiten können, ob dieser Prozess als Säkularisierung des Christusbildes oder als religiöse Aufladung des Menschenbildes zu interpretieren ist.

⁵¹ In: Horst Schwebel, Glaubwürdig. Fünf Gespräche über heutige Kunst und Religion mit Josef Beuys, Heinrich Böll, Herbert Falken, Kurt Martin, Dieter Wellershof, München 1979, S. 27.

⁵² Alle Zitate aus Matthew Akers, Marina Abramović. The Artist is Present, Dokumentarfilm 2012. Arthur C. Danto schrieb in der New York Times: „Those who do get lucky enough to sit with Marina will not be disappointed, because the light I noticed will be there, even if they are not ready to see it.“ (Sitting with Marina. In: The New York Times, 23.05.2010; opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/?_r=0 [30.06.2016].

⁵³ Dietrich Korsch, Christusbild – Menschenbild. Ersetzt die Kunst die Religion?, Vortrag 2005 (www.kirchbautag.de/recherche/vortraege-und-texte/christusbild-menschenbild.html [30.06.2016]).

III. Bildbewusstsein – Bildkritik – Bildwerdung

1. Bildbewusstsein⁵⁴

Was bedeuten diese Wahrnehmungen für die christliche Theologie? Die Vielgestaltigkeit der Christusbilder und ihr Dasein auf der Grenze der Sinnsysteme regen zu Auseinandersetzung und Positionierung an: „Wer ist Christus für uns heute?“ Die Vielfalt der Bilder kann helfen, Vertrautes neu zu sehen, verfestigte Vorstellungen zu überdenken. Sie kann helfen, Reichtum und Vielgestalt der biblischen und ikonographischen Tradition zu entdecken und mit dem Denken der Gegenwart in Bezug zu setzen. Auf diese Weise werden sie zur Schule der Wahrnehmung im Glauben an Christus.

Gerade die Vielgestaltigkeit der Christusbilder hat drüber hinaus eine ikonoklastische Dimension, die heilsam an das Bilderverbot des Dekalogs erinnert. Die Bilder relativieren sich gegenseitig, lassen nach den Kontexten ihres Gemachtseins fragen. Sie machen deutlich, dass die Mitteilung Christi stets einer erneuerten Darstellung in Bild und Wort bedarf und dass die dabei zugrundeliegenden Christuskonzepte zwar nicht beliebig sind, aber doch ergänzungsoffen bleiben müssen.⁵⁵

2. Bildkritik

Von ihren Anfängen her gehört zur christlichen Religion auch die *Religionskritik* – und sie schließt Bilder ausdrücklich ein.⁵⁶ Bilder sind weder neutral noch unschuldig. Christliche Theologie ist deshalb zur Aufklärung gegen verführerische Gottes- und zerstörerische Menschenbilder

⁵⁴ Edmund Husserls Begriff des Bildbewusstseins thematisiert, wie sich etwas für uns im Bild darstellt. Vgl. dazu Christian Lotz, *Im Bilde sein. Husserls Phänomenologie des Bildbewusstseins*. In: Sabine Neuber (Hg.), *Das Bild als Denkfigur. Funktionen des Bildbegriffs in der Philosophiegeschichte von Platon bis Nancy*, München 2010, S. 167–181.

⁵⁵ Vgl. Jean-Luc Marion, *Die Öffnung des Sichtbaren*, Paderborn 2005, S. 105–112, 107; franz. „Ils le reconnurent et lui-même leur devint invisible“, in: J. Duchesne (Hg.), *Demain l'église*, Paris 2001, S. 134–143, 138: „Devant le Christ, en gloire, en agonie ou ressuscité, ce sont toujours les mots (et donc les concepts) qui nous manquent pour dire ce que nous voyons, bref pour voir ce dont l'intuition nous crève les yeux.“ Vgl. Friedhelm Hartenstein/Michael Moxter, *Hermeneutik des Bilderverbots. Exegetische und systematisch-theologische Annäherungen*, Leipzig 2016, 341–345.

⁵⁶ Vgl. Alex Stock, *Frühchristliche Bildpolemik. Das Neue Testament und die Apologetik des 2. Jahrhunderts*. In: Reinhard Hoeps (Hg.), *Handbuch der Bildtheologie I: Bild-Konflikte*, Paderborn u.a. 2007, S. 120–138.

gefordert. Das Christusbild spielt hierbei eine besondere Rolle, geht es in ihm doch um die Aufklärung des Menschen über sich selbst angesichts des sich zeigenden Gottes.⁵⁷ Der US-amerikanische Kunsthistoriker David Morgan nimmt in seinem Beitrag zum Ausstellungskatalog „The Problem of God“ provokant die vermeintliche religiöse Abstinenz der Museen aufs Korn:

Die Objekte [in den Museen] lassen die Betrachter nicht die Gegenwärtigkeit des Göttlichen erleben, doch sie vermitteln ihnen die gerühmte Gegenwärtigkeit anderer, häufig anmaßender Wirklichkeiten: Genie, nationale Ehre, westliche Zivilisation, asiatischer Mystizismus, afrikanische Ursprünglichkeit, der menschliche Geist, das Ewig-Weibliche und so weiter. Vieles davon riecht unangenehm nach geheimnisvollem Nimbus, Vernebelung, Orientalismus, Nationalismus, Rassismus, Sexismus und dergleichen. Die Wirklichkeit dieser Verlockung zu erkennen, heißt nicht sie gutzuheißen. Man sollte im Auge behalten, dass die Kunstwelt genauso maßlos und aufgeblasen sein kann wie jede Religion.⁵⁸

Die Konflikte, die hier angesprochen sind, verlaufen also nicht zwischen Bild und Religion. Sie verlaufen zwischen unterschiedlichen Bildern Gottes und des Menschen, zwischen expliziten oder impliziten Theologien und Anthropologien, die sich mit Bildern verbinden und miteinander um Wahrheitsgemäßheit konkurrieren. Zur Theologie gehört – zumindest nach evangelischem Verständnis – auch die Kritik an den Maßlosigkeiten religiöser und säkularer Idole, die in Wort, Bild oder Ritus Wirkmacht entfalten. Im besten Fall entsteht aus solcher Kritik ein fruchtbarer Dialog über die Wahrheit und Wirkkraft der Bilder. Ob etwa „Piss Christ“, das berüchtigte in Urin getunkte Kruzifix von Andres Serrano, für einen Betrachter zum Initial tiefer Ergriffenheit und heilsamer Veränderung wird oder ob es für einen Anderen ein narzisstisches Selbstbild in seiner aggressiven Abwertung Anderer bestärkt, ist nicht nur am Bild zu entscheiden, sondern vom Kontext der Präsentation und vom Betrachter abhängig.

⁵⁷ Vgl. Hans Joachim Iwand, Glaubensgerechtigkeit nach Luthers Lehre. In: ders., Glaubensgerechtigkeit. Lutherstudien, hg. v. Gerhard Sauter, München 1991, S. 27–42.

⁵⁸ David Morgan, Kunst und das Andachtsbild. Visuelle Kulturen des Heiligen. In: The Problem of God, hg. v. der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf zur gleichnamigen Ausstellung, Bielefeld 2015, S. 53–64, hier 59.

3. Bildwerdung

Theologische Bildkritik reicht aber noch weiter. Das einzig angemessene Bild Gottes ist nach biblischer Überlieferung kein Artefakt, sondern lebendiger Mensch. Minucius Felix, ein Apologet des späten 2. Jahrhunderts, schreibt entsprechend:

Welches Bild soll ich für Gott ersinnen, da doch im Grunde der Mensch Gottes Ebenbild ist? Welche Tempel soll ich ihm bauen, da diese ganze Welt, das Werk seiner Hände, ihn nicht zu fassen vermag?⁵⁹

Das Bild Gottes ist nicht greifbar und objektivierbar, darum auch mit keinem Mittel der Kunst letztgültig darstellbar. Es zeigt sich aber in Christus (Kolosser 1,15) und durch ihn für den Glaubenden in der Vielfalt und Lebendigkeit der Menschen (Römer 8,29).

Die Christusbegegnung impliziert ein Bildwerden der Menschen zum noch verborgenen Bild Gottes („unser Leben ist verborgen mit Christus in Gott“, Kolosser 3,3). Christliche Bildtheologie hat ihre Pointe in dieser Bild-Anthropologie, was zunächst merkwürdig erscheinen mag. Als rein ästhetisches Phänomen ist eine solche Transformation des Rezipienten aber durchaus vertraut, denkt man etwa an Rainer Maria Rilkes „Leser“, der sich im Leseprozess bleibend verändert: „Wer kennt ihn, diesen, welcher sein Gesicht / wegsenkte aus dem Sein zu einem zweiten, [...] doch seine Züge, die geordnet waren, / blieben für immer umgestellt.“⁶⁰ Eine solche rezeptionsbedingte Transformation des Menschen vermittelt zumindest einen Eindruck, was mit christologisch motivierter Bild-Anthropologie als ‚Bildwerdung‘ gemeint sein kann.

Dietrich Bonhoeffer hat sein Buch über das christliche Leben, „Nachfolge“, 1937 im Konflikt mit den Idolen seiner Zeit auf dieses Bildverhältnis zulaufen lassen, das seine Pointe in der Gestaltwerdung des Menschen hat. Christus lasse sich nicht „in toter, müßiger Betrachtung“, also im „interesselosen Wohlgefallen“ (Kant) ästhetischer Rezeption anschauen. Vielmehr versteht Bonhoeffer das Bild Christi, das nicht mit einer materialen Gestaltung identisch ist, sondern sich im Glaubenden bildet, als Ausgangspunkt einer Bewegung, die die Betrachter verwandelt und neu werden lässt, „daß sie gleich sein sollten dem Bild seines Sohnes [Jesus]“ (Römer 8,29).⁶¹ Durch diese Gleichgestaltung kommt Christus in

⁵⁹ Minucius Felix, Octavius XXXII,3; zitiert nach Stock, Bildpolemik (s. Anm. 57), S. 138.

⁶⁰ Rainer Maria Rilke, Die Gedichte, nach der von Ernst Zinn besorgten Edition der Sämtlichen Werke, Frankfurt a.M. 1995, S. 852.

⁶¹ Dietrich Bonhoeffer, Nachfolge (DBW 4), hg. v. Martin Kuske und Ilse Tödt, Gütersloh 2002, S. 297–304, 297.

Menschen zur Anschauung, allerdings nicht in der Selbstwahrnehmung, sondern ihr zum Trotz (Matthäus 25,31–46), und nicht am Einzelnen, sondern in lebendiger und vielgestaltiger Gemeinschaft. Christus ist „als Gemeinde existierend“.⁶² Das bedeutet für Bonhoeffer, dass „nicht von unserem christlichen Leben, sondern von dem wahrhaftigen Leben Jesu Christi in uns“ zu reden ist.⁶³ In der Bildwerdung Jesu Christi im Menschen, in der seine Gottebenbildlichkeit zum Ziel kommt, liegt für Bonhoeffer „das unauflösliche Geheimnis des Menschen“: „Der geschaffene Mensch soll das Bild des ungeschaffenen Gottes tragen.“⁶⁴

Wo christliche Theologie vom Bild Christi spricht, hat sie zugleich anschauliche Menschen im Blick, in deren Antlitz sich Hoffen und Leiden, Glaube und Liebe als Prägung Christi einzeichnen. Glaube an Christus heißt, dieses Antlitz als wahres Gesicht bei sich erhoffen und bei andern entdecken lernen. Den „Gehalt der Rettung des Menschen, wie er im Christusbild symbolisiert ist, ins Menschenbild“ (Korsch) einzuzeichnen, wäre dann nicht Ergebnis der Moderne, sondern Aufgabe christlicher Bildtheologie – freilich ausgehend vom Christusbild und nicht ohne es.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1 Andreas Gursky, Kathedrale I, 2007, C-Print, 237 x 333 x 6,2 cm, © Andreas Gursky/VG Bild-Kunst, Courtesy Sprüth Magers.
- Abb. 2 Christian Jankowski, CASTING JESUS, 2011, Two-channel video 16:9, PAL, 60 min, color, sound Italian, English subtitles, 2011, © Christian Jankowski. Installationsansicht Lisson Gallery.
- Abb. 3 Mark Wallinger, *Via Dolorosa*, 2002, Projected video installation (silent), continuous loop, black rectangle painted on wall, 18 min 8 sec, Courtesy the artist and Hauser & Wirth, © Mark Wallinger.
- Abb. 4 Julia Krahn, Ultima Cena, 2011, © Julia Krahn, Courtesy Kulturdepot Graz.
- Abb. 5 Olafur Eliasson, Little Sun, 2012, Screenshot der Projekt-Homepage (<https://littlesun.com/life-is-light-at-paris-cop21>).
- Abb. 6 Erik Ravelo, Los Intocables, FABRICA 2013, Photo: Erik Ravelo/Enrico Bossan, Homepage der UNHATE Foundation (unhate.benetton.com/supported-projects/untouchables).
- Abb. 7 Maurizio Cattelan. Untitled, 2007. Resin, clothing, human hair, packing tissue, wood, screws and wooden anchors. 235 cm x 137 cm x 47 cm, Installation view: Synagogue Stommeln Art Project 2008: Maurizio Cattelan, 1 June – 10 August 2008, Pulheim-Stommeln, Germany.

⁶² Dietrich Bonhoeffer, *Schöpfung und Fall* (DBW 3), hg. v. Martin Rüter und Ilse Tödt, Gütersloh 1989, S. 59.

⁶³ Bonhoeffer, *Nachfolge* (s. Anm. 62), S. 303.

⁶⁴ Bonhoeffer, *Nachfolge* (s. Anm. 62), S. 297.

Foto: Werner J. Hannappel, Essen, Courtesy Maurizio Cattelan's Archive.

- Abb. 8 Cosmo Sarson, Breakdancing Jesus, Stokes Croft, Bristol 2013, © Cosmo Sarson.
- Abb. 9 Kamera Skura/Kunst Fu, Superstart, Biennale Venezia 2003, Foto: Heimo Aga, © Heimo Aga.
- Abb. 10 Norton Maza, Del Paisaje y sus Reinos, 2013, Museo de Arte Contemporáneo MAC, Santiago, Chile, © Norton Maza.
- Abb. 11 Mark Wallinger, Ecce Homo, 1999–2000, White marbled resin, gold-plated barbed wire. Life size, Installation view in Trafalgar Square, London, Courtesy the artist and Hauser & Wirth, © Mark Wallinger. Foto: John Riddy.
- Abb. 12 David Mach, Die Harder, Coat hanger sculpture, © David Mach – all rights reserved.
- Abb. 13 Adel Abdessemed, Décor, 2011/2012, Unterlinden-Museum 2012, Stacheldraht, © Adel Abdessemed / Foto: Patrick Hertzog/AFP/Getty Images.
- Abb. 14 Raouf Mamedov, The Last Supper, 1998, Photography, Edition 7, 140 x 100 cm each, Courtesy of Lilja Zakirova Gallery, The Netherlands.
- Abb. 15 Bill Viola, *Dolorosa*, 2000, Color video diptych on two freestanding hinged LCD flat panels, Photo courtesy The J. Paul Getty Museum.

Diesen Fragen soll im Folgenden nachgegangen werden: Zunächst mit Hanno Rauterberg, der die Diagnose eines „postautonomen Zeitalters“ zur Diskussion gestellt hat (1. Postautonomie). Dann mit dem Kunstwissenschaftler und Publizisten Wolfgang Ulrich, der sich mit den Hintergründen der aktuellen Autonomienähe auseinandergesetzt hat (2. Autonomie). Weiter mit dem Theologen Horst Schwebel und Andreas Merz, die sich sowohl publizistisch als auch ausstellungspraktisch für das Autonomieverhältnis von Kunst und Kirche eingesetzt haben (3. Autonomie Kunst und Kirche). Und schließlich mit einem Versuch, Konsequenzen aus der aktuellen Gemengelage zu ziehen (4. Postautonomie Kunst und Kirche).

¹ Hanno Rauterberg, *Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Arbeit*, Berlin 2015, 10.

² Horst Schwebel, *Die Kunst und die Christenheit. Geschichte einer Kirche*, München 2002, 11.