

>> BASISARTIKEL

# Jesus Christus – in der Gegenwarts-kunst ohne Zuspruch und Anspruch?

Über Jahrhunderte hinweg zählte er zu den meist dargestellten Personen der Weltgeschichte: Jesus Christus. Rein quantitativ wird er jedoch im massenmedialen Zeitalter in den letzten Jahrzehnten von allerlei Stars und Sternchen überholt und auch qualitativ werden vielerorts Jesusbilder in Frage gestellt. Gibt es im 21. Jahrhundert überhaupt noch angemessene und zeitgemäße Darstellungen von Jesus Christus? Und sind zeitgenössische Künstler überhaupt noch tief genug mit der christlichen Tradition verwurzelt, um Bilder von Jesus, dem Christus, anfertigen zu können? Handelt es sich heute nicht vielmehr um entleerte oder kitschige Wiederholungen früherer Bildlösungen, da schon alle bildnerischen Varianten realisiert und ausprobiert worden sind? Haben wir es also mit einer handfesten Krise des Jesus- bzw. Christusbildes zu tun?

Blickt man auf die gegenwärtige Kunst- und Ausstellungsszene, so erscheinen diese Fragen durchaus berechtigt. Seit den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts wird zwar Themen wie „Spiritualität“ oder „Transzendenz“ und seit einigen Jahren auch dem Thema „Religion“ von Künstlerinnen und Künstlern bzw. Kuratorinnen und Kuratoren verstärkte Aufmerksamkeit geschenkt. Aber explizite Bilder oder Ausstellungen zum Leben und Wirken Jesu oder seiner Gottessohnschaft sucht man hierin meist vergebens. In dieser Hinsicht ließe sich durchaus von einer Krise dieses Bildthemas sprechen. Zugleich sind diese Fragen aber auch ein wenig irreführend, denn sie gehen von einer bestimmten Tradition des Jesus- bzw. Christusbildes und seinen Künstlerinnen und Künstler aus. Diese Fragen unterliegen der Vorstellung, die Darstellungen wären ein selbstverständliches Produkt des Christentums und ihr Abflauen somit Zeichen einer Krise. Sie gehen von einem – mehr oder weniger geschlossenen – Traditionsschatz aus, der von christlich motivierten Künstlerinnen und Künstler gehütet und im zeitgenössischen Gewand erneut dargestellt wird.

Beide Annahmen sind zumindest schief. Denn Darstellungen von Jesus Christus unterliegen in der Geschichte des Christentums enormen Wandlungen, die sich nicht auf stilistische oder zeitgeschichtliche Darstellungsmodi begrenzen lassen. Sprechen wir von einer gegenwärtigen Darstellungsflaute des Jesus- oder Christusbildes, dann könnte dies angesichts der massiven theologischen Krisen und Konflikte, die historisch immer wieder auf Grund von Christusbildern entstanden, auch als theologischer Gewinn gedeutet werden. Denn in den ersten zwei Jahrhunderten gab es gar keine Christusbilder. Diese tauchen erst zaghaft im Laufe des dritten und vierten Jahrhunderts auf. Sie zeigen Jesus als Guten Hirten, Lehrer, Angler, Beter oder Wunderheiler. Und erst im fünften Jahrhundert wird Jesus als Majestas Domini oder Pantokrator darstellbar.<sup>1</sup> Bilder des Gekreuzigten sind in der Antike undenkbar. Zu deutlich wäre hierdurch Jesus als der Geschändete, der Gescheiterte gezeichnet gewesen. Und so ist dieses aus dem heutigen christlichen Bildgedächtnis nicht mehr weg zu denkende Bildmotiv ebenfalls erst seit dem fünften Jahrhundert überliefert, allerdings trägt hierbei der Corpus deutliche Merkmale des Lebendigen: geöffnete Augen, fester Stand, fehlende Seitenwunde usw.

Das Aufkommen dieser Bilderwelten und die damit einhergehenden Fragen nach dem Umgang mit ihnen (Verehrung, Anbetung, katechetische Unterweisung etc.) provozierten heftige Gegenwehr. Die aus heutiger Sicht beeindruckenden christlichen Bildzeugnisse sind aus der Sicht der Bildgegner Ausdruck einer Krise des Christentums, da sie zur Verehrung einluden, die allein der nicht darstellbaren göttlichen Natur Jesu Christi zukomme. Die Verehrung einer Christus-

darstellung komme daher einem Götzendienst nahe bzw. gleich. Das achte und neunte Jahrhundert durchziehen daher heftige Bilderstreitigkeiten, die im Konzil von 787 ihren wichtigsten Kulminationspunkt erfahren und 843 in einer von Kaiserin Theodora einberufenen Synode zu Gunsten der Bilder beigelegt werden.<sup>2</sup>

Begleitet bzw. ausgelöst wurden auch nachfolgende Bilderkonflikte immer wieder durch christologische sowie bildtheologische Fragen, die heute noch brisant sind: Was trägt ein Christusbild zum Glauben bei? Wozu dient es? Welches Potenzial besitzt überhaupt ein Bild und welche Chancen und Gefahren birgt es für das Christentum? Und lassen sich – über Darstellungen aus dem Leben Jesu hinaus – die großen christologischen Fragen und Themen (z.B. seine Gottessohnschaft, seine Auferstehung, seine Himmelfahrt und sein Sein bei Gott) angemessen bildlich erfassen? Der weitgehende Ausfall zeitgenössischer Christusbilder mag auch von einer (erneuten) Sensibilisierung für diese zentralen christologischen und bildtheologischen Fragestellungen zeugen, die zumindest für christlich interessierte Künstler und Künstlerinnen veranschlagt werden könnte.

Eine zweite Wurzel für das quantitative Abnehmen von Jesus- und Christusbildern lässt sich zweifelsohne in der deutlichen Distanz großer Teile der Kunstschaffenden zum Christentum ausmachen. Künstler und Künstlerinnen sehen sich in der Regel nicht mehr mit ihrer Kunst im Dienste der christlichen Tradition, sondern verstehen sich als autonome Kunstschaffende. Die Kunst hat sich seit der Reformation, spätestens aber ab dem 19. Jahrhundert ökonomisch und inhaltlich von den Kirchen gelöst. Damit sank zwar die Bedeutung und Anzahl christlicher

<sup>1</sup> Vgl. Spieser, J.-M., Die Anfänge der christlichen Ikonografie, in: Hoeps, R. (Hg.), Handbuch der Bildtheologie. Bd. 1 Bildkonflikte, Paderborn 2007, 139–170.

<sup>2</sup> Vgl. Lange, G., Der byzantinische Bilderstreit und das Bilderkonzil von Nikaia (787), in: Hoeps, R. (Hg.), Handbuch, 171–190.

Themen rapide, aber durch die Trennung von Religion und Kunst ergeben sich Konstellationen, die auch neue Möglichkeiten eröffnen. In dieser Hinsicht wäre dann die gegenwärtige Christusbildflaute nicht vorschnell als Krise, sondern als Veränderung oder Transformation zu begreifen, die einer differenzierten künstlerischen und theologischen Wahrnehmung und Beurteilung bedürfen. Anhand von exemplarischen Bildbeispielen sollen in diesem Sinne zentrale Tendenzen im Spannungsgefüge von Gegenwartskunst, Christologie und christlicher Bildtradition aufgezeigt und erörtert werden.

Die erste Tendenz greift Entwicklungen auf, die spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts zu beobachten sind. Das Leiden des Menschen wird mit dem Leiden Jesu Christi identifiziert oder umgekehrt. Menschenbild und Christusbild spiegeln sich wechselseitig. So zeigt Alfred Hrdlicka (1928–2009) in seinem Werk gemarterte Menschen – oftmals mit explizitem Gegenwartsbezug – und wählt hierfür häufig Kreuzigungsszenen aus. In den Gemälden von Francis Bacon (1909–1992) steht ebenfalls der zumeist leidende Mensch im Mittelpunkt und auch hier sind Bezüge zum Kreuz erkennbar, die den Menschen mit der Leidensgeschichte Jesu zumindest formal in Beziehung setzen.<sup>3</sup> Allerdings scheint Jesus Christus als homo passionis in aktuellen Entwicklungen der Gegenwartskunst an Bedeutung zu verlieren, ohne dass die hiermit verbundenen Themen wie Leid, Tod, Erlösung an Relevanz eingebüsst hätten. Sie verlieren jedoch



Abb. 1

Louise Bourgeois, *The Cross*, 2002,  
Bronze mit Silbernitrat-Patina  
187,7 × 68,5 × 43,1 cm

geois verzichtet auf jegliche christliche Zeichen und Symbole. Auch Leidensmerkmale wie Wundmale, verkrampfte Fingerhaltung o. ä. fehlen. Die Vorstellung von Leid und Schmerz wird – wenn überhaupt – durch den Bilder- und Erfahrungsschatz der Betrachtenden evoziert. Das Leiden eines Gekreuzigten – des historischen Jesu, des Gottessohnes oder des Menschen allgemein – wird somit ausschließlich im Horizont des kulturellen Bildergedächtnisses anschaulich. Die Passion Jesu Christi und ihre Jahrhunderte lange Bildtradition ist (noch) – nicht nur bei Bourgeois – ein bedeutsamer ikonografischer Bezugspunkt, wenngleich sie in den Werken nicht immer explizit oder exklusiv zum Ausdruck kommt.

In einer zweiten Richtung setzen sich Künstler – teilweise in Auftragsarbeiten – mit der christlichen Ikonografie und den großen

ihren explizit christologischen Horizont. „Als solche sind dies existentielle oder ästhetische Kategorien, und sie sind damit, wenn auch sich permanent verändernd, in einer gewissen Weise zeitlos oder immer wiederkehrend.“<sup>4</sup> Exemplarisch für diese Entwicklung mag die Arbeit „The Cross“ (2002) der „Grande Dame“ Louise Bourgeois (1911–2010) stehen. Die Künstlerin realisiert ein lebensgroßes Bronzekreuz, dessen Querbalken durch zwei verdrehte Hände und Unterarme gebildet wird (vgl. Abb. 1). Ein christlich geprägter Blick mag sofort den fehlenden Querbalken und Corpus ergänzen und hierin eine Abkürzung des gekreuzigten Gottessohnes erkennen. Doch Bour-

jüdisch-christlichen „Geschichten“ auseinandersetzen. Die jahrzehntelang gepflegte Missachtung oder Gleichgültigkeit zwischen Kunst und Christentum weicht hier einer distanzierten, ernsthaften, teilweise sogar neugierigen Beschäftigung mit der christlichen Tradition. Häufig werden hierbei narrative Themen, seltener hingegen komplexe Theologumenen wie die Gottessohnschaft gewählt. Das vielleicht prominenteste Beispiel ist die Bildserie „I-N-R-I“, mit der 1998 die französische Fotografin Bettina Rheims (\*1952) und der Schriftsteller und Kunstkritiker Serge Bramly (\*1949) Aufsehen erregten. Sie inszenierten und fotografierten 85 Szenen aus Jesu Leben, Passion und Auferstehung in Landschaften des Mittelmeers sowie in verlassenen Garagen, Fabriken und Krankenhäusern bei Paris. Dabei sind sie explizit an der Aktualisierung der Evangelien interessiert, wie sie selbst ausführen: „Wie läßt sich Jesus heute darstellen, am

<sup>3</sup> Vgl. weitere Beispiele bei Grinten, F. J. van de/Mennekes, F., *Menschenbild – Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart 1984; Winnekes, K., *Christus in der bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1989.

<sup>4</sup> Rauchenberger, J., *Bestreiten, aber unterlaufen*, in: Hoeps, J. (Hg.), *Handbuch*, 354–375, hier 360f.

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 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 aus der Schrift in ihr Jahrhundert zu transportieren und ihnen als Hintergrund gar einen Vorort von Florenz zu geben.<sup>5</sup> Dieses Projekt ist bemerkenswert und zugleich nicht unumstritten. Dazu wählen sie die Fotografie, die eigentlich ein abbildendes Medium ist. Doch das, was sie abbilden wollen – nämlich die Evangelien – läßt sich nicht einfach reinszenieren und entsprechend abbilden. Diese Problematik legen die Künstler und Künstlerinnen in den Fotografien selbst offen. So wird z. B. bei dem Bild „Die Emmaus-Jünger“ bereits auf den ersten Blick deutlich, dass es sich um eine inszenierte Szene handelt (vgl. Abb. 2). Hierauf weisen nicht zuletzt der Scheinwerfer am rechten Bildrand sowie der ebenfalls von dort aufsteigende Nebel hin. Die Szene spielt sich in einer französischen Bar ab, worauf die Leuchtreklame hinter den Fenstern hinweist. Ein weiß gekleideter



Abb. 2  
Bettina Rheims/Serge Bramly,  
Die Emmaus-Jünger, 1998

Die Kunstwerke wirken formal wie Werbefotografien aus Lifestyle-Magazinen. Die Fotografien sind nicht einfach schön, sie sind durchgängig darauf angelegt, übertrieben schön zu sein. Rheims und Bramly verfolgen damit ihr Anliegen, die Evan-

gelisten mit „heutigen Mitteln“ darzustellen, äußerst konsequent. Denn sie bedienen sich der heute allgegenwärtigen Fotografie als aktuelles Medium und greifen formal auf eine ästhetische Sprache zurück, wie sie besonders in der Konsum- und Modewelt benutzt wird. Dabei gehen sie in formaler Sicht nicht anders vor als die meisten christlichen Künstler und Künstlerinnen der vergangenen Jahrhunderte. Denn stets „war es das Bemühen der Künstler ihrer Zeit, das Christusgeschehen auch in seiner Herrlichkeit und Schönheit zu zeigen. Selbstverständlich wurde Christus dargestellt gemäß dem Schönheitsideal seiner Zeit.“<sup>7</sup> Zugleich führt „I-N-R-I“ anschaulich vor Augen, dass dieses Unterfangen deutlich an seine Grenzen stößt. Indem hier Schönheit und Verklärung explizit inszeniert und diese Inszenierung nicht verdeckt wird, hinterfragen bzw. untergraben die Fotografien zugleich den Versuch resp. Anspruch, im Visuellen und Sinnlichen Übersinnliches zur Geltung zu bringen. „Um das Licht aller wahren Schönheit gebracht, ist alles, was uns bleibt, die überkommene blendende Vanitas zu schmücken und Mannequinkörper herzurichten. Der Vorschein des Göttlichen in der menschlichen Schönheit ist auf das Glanz-Make-up reduziert, resistent gegen alle Verklä-

Mann ist deutlich durch Dornenkrone, Wundmale und Gestik als Jesus-Figur zu erkennen. Jesus erscheint durch die strahlend weiße Kleidung, den Nebel, seine Körperhaltung und insbesondere durch die Beleuchtung verklärt und der Szenerie entrückt. Von außen schauen mehrere Personen gebannt auf die „Erscheinung“. Im Innenraum der Bar sitzen drei junge Männer leger und modisch gekleidet an kleinen Tischen. Eine junge Serverin ist aufreizend gekleidet und lehnt lässig am Tresen, auf dem ein Geschirrtuch mit Zange und Nägeln liegt. Im Rahmen des INRI-Projekts und unter Berücksichtigung des Titels läßt sich die Szene eindeutig als die Erscheinung Jesu in Emmaus erkennen, die jedoch konsequent aktualisiert ist – sowohl in Hinblick auf den Ort als auch auf die Personen und deren Kleidung. Zugleich gestalten Bramly und Rheims die Szene über den Schrifttext hinaus symbolisch aus, indem sie z.B. durch Zange und Nägel an das Leiden Jesu erinnern und an die Bildtradition der „arma christi“ anknüpfen. Wie in „Emmaus“ tauchen auch auf anderen Fotos immer wieder christliche Symbole auf. In dieser Hinsicht knüpfen Bramly und Rheims an die breite christliche Bildtradition an und kombinieren sie in bester (post-)moderner Manier mit einer zeitgenössischen Bildsprache.<sup>6</sup>

5 Bramly, S./Rheims, B., I-N-R-I, München 1998, 11; [www.dhm.de/ausstellungen/inri/](http://www.dhm.de/ausstellungen/inri/) (22.5.2010).

6 Vgl. zur Kritik an den Arbeiten, z. B. an der Darstellung einer nackten gekreuzigten Frau Reuter, I., *INRI – eine werbeästhetische Reinszenierung des Christusgeschehens*, in: ZPT 53 (2001), 62–67, hier 64.

7 Reuter, I., *INRI*, 65; vgl. ähnlich Fendrich, H., *Geht da noch was? Das Fotoprojekt I.N.R.I.*, in: *KatBl* 126 (2001), 339–344, hier 341.

zung.“<sup>8</sup> Rheims und Bramlys Fotografien sind daher enttäuschende Christusbilder – und gerade deshalb bedeutend.

Die Übergänge zwischen dieser zweiten und der dritten auszumachenden Tendenz in der Gegenwartskunst sind fließend. Auch hier greifen Künstler und Künstlerinnen explizit auf die jüdisch-christlichen Geschichten und Bildmotive zurück. Aber sie tun dies mit einer dezidiert kritischen, teils ironischen oder provokanten Intention. So erregte Martin Kippenbergers Werk „Zuerst die Füße“ (1990) im Sommer 2008 die Gemüter. Das Museion Bozen stellte die Skulptur, einen giftgrünen gekreuzigten Frosch mit einem Ei und Bierkrug in der Hand, im Foyer aus. Nach heftigen Protesten, die diese Arbeit als blasphemisch kritisierten, wurde „Zuerst die Füße“ in ein Obergeschoss des Museums versetzt. Ähnliche Aufregung provozierte Andres Serrano 1987 mit seinem Werk „Piss Christ“. Serrano fotografierte ein Kunststoffkruzifix, das er in ein Glas mit seinem Urin getaucht hatte. Und auch Damien Hirst, das Enfant terrible der englischen Kunstszene, hat mit seiner vierzehnteiligen Fotoserie „The Stations of the Cross“, die er 2004 zusammen mit dem Fotograf David Bailey ausstellte, Gläubige provoziert. Formal lehnen sich die Künstler an traditionelle Darstellungen an und übernehmen die Anzahl sowie einige Szenen der 14 Kreuzwegstationen, gestalten diese aber äußerst eigen aus. So wird an der ersten Station Jesus zum Tode verurteilt. Zu



Abb. 3  
Boris Mikhailov,  
Case History, 1999

jedoch, dass eher die Konflikte um diese Arbeiten als die Arbeiten selbst rezipiert werden.

Die quantitativ größte Gruppe von Künstlern und Künstlerinnen, die ich unter einer vierten Richtung subsumieren möchte, greift ebenfalls auf den großen Bilderschatz des Christentums zurück. „Es geht hier allerdings kein Revival christlicher Ikonographie vonstatten. Stattdessen ist diese zum Spielball geworden für künstlerische Konzepte, einem spätantiken Steinbruch vergleichbar, der einer untergegangenen oder untergehenden Kultur entstammt oder einer umzubauenden nützlich ist.“<sup>9</sup> Dabei sind die Anleihen an die christliche Kunst und Tradition sowohl formaler als auch inhaltlicher

sehen ist ein Mann mit Kuhschädel und Dornenkrone, der ein Küchenmesser in jeder Hand schwingt. Die 10. Station, traditionell wird dort gezeigt, wie Jesus seiner Kleider beraubt wird, zeigt eine am Oberkörper unbedeckte Frau mit Stacheldraht bekränzt. Die 12. Station „Jesus stirbt am Kreuz“ wiederum ist ein aus Zigarettenkippen gebastelter Corpus an einem hell gebeizten Kruzifix. Diese und vergleichbare Arbeiten sind aus theologischer Sicht äußerst sperrig. Zumeist verhindern die heftigen Diskussionen um diese Werke den Blick auf dieselben. Ob es den Künstlerinnen und Künstler genau um diese Diskussionen, um Provokation und Skandal und weniger um die visuelle Artikulation als solcher geht, kann hier nicht beurteilt werden. Auffällig ist

Natur und geschehen sowohl explizit als auch scheinbar unbewusst. In kompositorischer Hinsicht weisen z. B. die Gemälde des Künstlerduos Muntean/ Rosenblum erstaunliche Parallelen zur christlichen Bildtradition auf. Die Fotografien des ukrainischen Künstlers Boris Mikhailov (\*1938) greifen vor allem auf Passionsdarstellungen zurück. Ein Mann und eine Frau halten einen halb unbedeckten jungen Mann (vgl. Abb. 3). Sein Blick geht ins Leere, er scheint keine Kraft mehr zu haben, spannungslos sind seine Arme ausgestreckt. Die Szene ereignet sich auf einem trostlosen winterlichen Gelände am Rande einer Stadt. Die Körperhaltung der Personen erinnert an Jesu Kreuzabnahme, auch die Verortung außerhalb der „Stadtmauern“ weist Parallelen zu diesem Motiv auf. An die Stelle von Wundmalen sind Tätowierungen an Armen und Händen getreten. Die Fotografie ist Teil der Serie „Case History“, in der Mikhailov

8 Vinken, B., Die Wiederkehr der Vanitas, Das Kreuz und Jesu Herz: Religiöse Bilder prägen Mode und Pop, in: Die Zeit 52/2001 ([www.zeit.de/2001/52/Die\\_Wiederkehr\\_der\\_Vanitas](http://www.zeit.de/2001/52/Die_Wiederkehr_der_Vanitas); 21.5.2010).

9 Rauchenberger, J., Bestreiten, 362.

Obdachlose aus seiner Heimatstadt Charkov zeigt. Obdachlosigkeit ist eine neue „Krankengeschichte“ in der ehemaligen Sowjetunion. Viele Menschen haben nach deren Zusammenbruch die Orientierung verloren, Sozialabsicherungen fehlen. Mikhailov zeigt diese Menschen in alltäglichen Szenen, beim Reden, Lachen, Trinken oder Baden, wobei die meisten Aufnahmen inszeniert sind. Das Projekt „Case History“ umfaßt annähernd 500 Fotografien, die zwischen 1997–99 entstanden sind. Ob hierbei Mikhailov bewusst christliche Motive zitiert, wird von Kunstwissenschaftlern unterschiedlich eingeschätzt. Zumindest auf Seiten der Betrachtenden drängen sie sich nicht unweigerlich auf. Vielmehr fallen Deutemuster aus dem Bilderschatz des Abendlandes ein, „aus der Ferne, am Horizont des kulturellen Gedächtnisses. Unabhängig davon, ob sie von Versagen sprechen oder eine Spur Trost ausstrahlen: 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.“<sup>10</sup>

Weniger formale, als vielmehr inhaltliche Versatzstücke greift Mark Wallinger (\*1959) auf. So integriert er in mehreren Arbeiten den Text des Johannesprologs. In der Videoarbeit „Angels“ (1997) geht der englische Künstler in der Londoner U-Bahnstation „Angel“ mit einem Blindenstock ausgestattet verkehrt herum auf



Abb. 4  
Mark Wallinger, Angel, 1997,  
Videoprojektion (Videostill)

einer Rolltreppe und bewegt sich somit nicht von der Stelle (vgl. Abb. 4). Er zitiert dabei den Johannesprolog, allerdings in einer kaum verständlichen Sprache. Denn Wallinger hat den Text rückwärts gesprochen. Da das Video jedoch ebenfalls rückwärts projiziert wird, ist der Text nun verständlich, wenn auch nur mit Mühe. Am Ende des Videos wird der Künstler unter Händels Chormusik „Zadok der Priester“ in die Höhe geführt.

Ähnlich sperrig ist Wallingers Videoarbeit „On an Operating Table“ (1997) (vgl. Abb. 5). Hier wird eine Operationslampe gezeigt, die abwechselnd scharf und unscharf gefilmt wird. Dadurch wird ein „narkotischer Schwebезustand“<sup>11</sup> suggeriert. Verschiedene Stimmen sprechen hierzu Buchstabe für Buchstabe den Text „I.N.T.H.E.B.E.G.I.N.N.I.N.G.W.A.S.T.H.E.W.O.R.D.“ Darüber hinaus erinnert die frontal dargestellte runde Operationslampe an die christliche Ikonografie des Auge Gottes. Wallinger selbst führt zu seinem zitathaften, spielerischen und auch hermetischen Umgang mit der christlichen Tradition aus: „Einmal ist da die Befra-

gung der eigenen Sehnsucht, der Hoffnung, des Verlangens nach etwas Transzendtem, das wir alle in uns tragen. Zum anderen ist es ein Nachdenken darüber, dass, obwohl wir in einer säkularisierten Gesellschaft leben, die christliche Tradition und ihre Symbole noch immer tief in jedem von uns eingepägt sind und uns bestimmen. [...] So

war ich fasziniert vom Prolog des Johannesevangeliums, weil diese Sprache wunderschön und betörend zugleich und außerdem ein fantastisches Zeugnis des Glaubens ist. Die Selbstverständlichkeit, dass diese Symbole dies alles auch wirklich bedeuten, ist uns allerdings verloren gegangen. Der Glaube hat eine ähnliche Beziehung zu den Texten der Bibel wie die Objektwelt zur Sprache. Da existieren keine Kausalbeziehungen zwischen den Texten, die wir sprechen und der Welt, in der wir leben. Letztlich wird die schöne Formulierung: ‚Am Anfang war das Wort‘ durch sich selbst untergraben. Da ist immer der Sprung des Glaubens, den man machen muss: Man kann die Bibel Buchstabe für Buchstabe von hinten nach vorne auswendig lernen, aber das würde nicht bedeuten, dass man glaubt.“<sup>12</sup>

Und so können diese und vergleichbare, oftmals spielerisch die Tradition zitierende Kunstwerke dazu beitragen, zentrale christliche Motive neu wahrzunehmen, sie in anderen Konstellationen zu erproben – und dabei die tradierten Formeln und ästhetischen Gestalten auf ihren

10 Rauchenberger, J., Blinder Glaube. Christus in der beginnenden Kunst des 21. Jahrhunderts, in: Jesus von Nazareth. Annäherungen im 21. Jahrhundert. Herder Korrespondenz Spezial (5/2007), 57–61, hier 60.

11 Rauchenberger, J., Bestreiten, 368.

12 Mark Wallinger, „Im Anfang war das Wort...“ Mark Wallinger im Gespräch mit Johannes Rauchenberger und Alois Kölbl, in: kunst und kirche 2/2002, 97–101, hier 99.

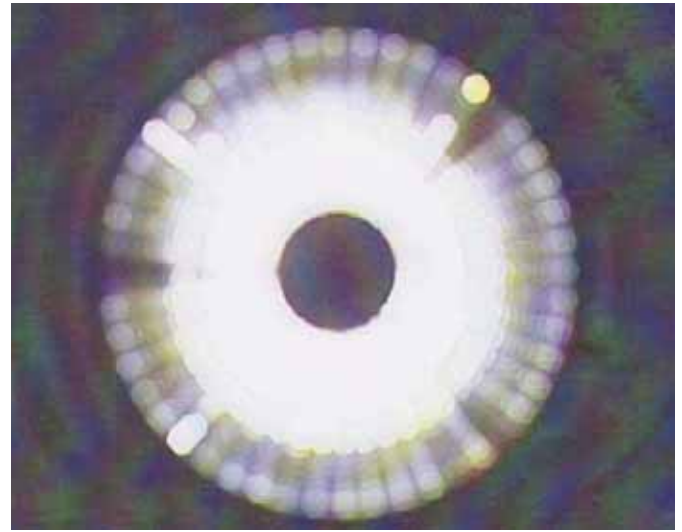
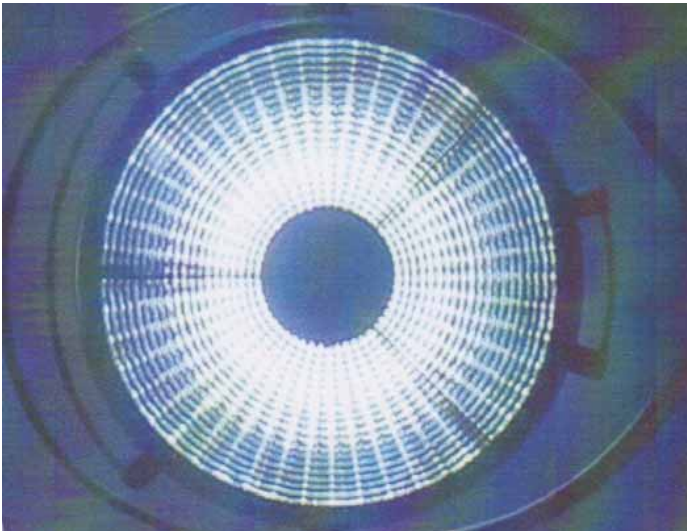


Abb 5: Mark Wallinger, *On an Operating Table*, 1997 (Videostills)

christologischen Glaubensgehalt zu hinterfragen. So wird die christliche Tradition ausprobiert, fortgeschrieben, transformiert, angeeignet – oder aber auch (reflektiert) aufgegeben. Indem sich Gegenwartskunst zeitgenössischer Artikulationsmedien und -formen bedient und jenseits dogmatischer Vorbehalte christliche Themen „durchspielt“, erscheinen solche Werke insbesondere geeignet, um Kindern und Jugendlichen einen Zugang zu christlichen Topoi zu ermöglichen. Denn es ist auffällig, dass die künstlerischen Verfahren an Grundprinzipien der Performativen Religionsdidaktik erinnern.<sup>13</sup> Auch hier wird ein vielfach spielerisches Probehandeln von christlichen Vollzügen, eine probenhafte und situative Aneignung von Texten und Objekten angestrebt. Die anvisierten performativen Handlungen sind hierbei ergebnisoffen, was sich in den jeweiligen Aneignungsprozessen ereignet, ist didaktisch nicht planbar und bleibt häufig auch

im Nachhinein den Lehrenden verborgen – und hierin sind sich religiöse und ästhetische Lern-, Bildungs- und Rezeptionsprozesse durchaus ähnlich.

Zugleich dürfte der Überblick über die Tendenzen in der Gegenwartskunst auch verdeutlicht haben, dass für die Christologie und deren Didaktik gilt: „Allein, für die Bestreitung eines ganzen dogmatischen Traktats [...] scheint das zeitgenössische Feld letztlich nicht aussichtsreich genug zu sein. [...] Diese Einschätzung hat eine diagnostische Kraft über die Lage des Christentums in der gegenwärtigen Kultur, die so abwegig nicht erscheint. Ob sie wirklich zutrifft, darüber ließe sich streiten. Ein dogmatischer Traktat allein aus den Quellen zeitgenössischer Werke jedenfalls steht noch aus.“<sup>14</sup>

*PD' Dr. Claudia Gärtner, abgeordnete Lehrkraft am Institut für Katholische Theologie und ihre Didaktik, Studienrätin i.K. für Katholische Religionslehre und Kunst*

#### Weiterführende Literatur:

- Grinten, F. J. van de/Mennekes, F., *Menschenbild – Christusbild. Auseinandersetzung mit einem Thema der Gegenwartskunst*, Stuttgart 1984
- Krischel, R./Morello, G./Nagel, T. (Hg.), *Ansichten Christi. Christusbilder von der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, Köln 2005
- Perez, N./u.a., *Corpus Christi. Christusbildungen in der Fotografie*, Heidelberg 2003
- Rauchenberger, J., *Blinder Glaube. Christus in der beginnenden Kunst des 21. Jahrhunderts*, in: *Jesus von Nazareth. Annäherungen im 21. Jahrhundert. Herder Korrespondenz Spezial* (5/2007), S. 57–61
- Rombold, G./Schwebel, H., *Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Freiburg/Basel/Wien 1983
- Schmied, W., *Bilder zur Bibel. Maler aus sieben Jahrhunderten erzählen das Leben Jesu*, Stuttgart 2006
- Stock, A., *Gesicht bekannt und fremd. Neue Wege zu Christus durch Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1990
- Stock, A., *Poetische Dogmatik. Christologie* 4 Bde., Paderborn 1995–2001
- Winnekes, K. (Hg.), *Christus in der bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1989

<sup>13</sup> Vgl. als zentrale Monografien Klie, T./Leonhard, S. (Hg.), *Performative Religionsdidaktik. Religionsästhetik – Lernorte – Unterrichtspraxis*, Stuttgart 2008; dies. (Hg.), *Schauplatz Religion. Grundzüge einer Performativen Religionspädagogik*, Leipzig 2003; zentrale Kritikpunkte verdeutlicht Englert, R., *Performativer Religionsunterricht – eine Zwischenbilanz*, in: *ZPT* 60 (2008), 3–16.

<sup>14</sup> Loo, D. v. d., *Hölzerne Eisen? Brückenschläge zwischen Poetischer Dogmatik und erstphilosophischer Glaubensverantwortung*, Regensburg 2007, 162 in Bezug auf Stocks *Poetische Dogmatik*.