#### Reinhard Hoeps

# Zwischen Darstellung und Gegenwart

## Bildsemantische Verfahren in theologischer Perspektive

### I. Das Schicksal der Repräsentation

Inzwischen ist es schon einige Zeit her, daß Bilder ohne wiedererkennbare Gegenständlichkeiten allgemeine Beunruhigung auslösten. Seinerzeit noch hatte man von den Kunstwerken in aller Selbstverständlichkeit die Inszenierung bekannter oder doch zumindest möglicher Dinge, Geschichten, Sachverhalte und Vorstellungen erwartet. Sie wiederzuerkennen galt weithin als Schlüssel für das Verstehen von Bildern und als unabdingbare Voraussetzung, um ihnen eine Bedeutung abgewinnen zu können.

Durch die künstlerische Entwicklung zur Abstraktion und dann vor allem zu den verschiedenen Formen der Konkreten und der nichtrelationalen Malerei wurde man belehrt, daß es nicht das abbildhafte Verweisen ist, das dem Bild seine Bedeutung verleiht, sondern sein Vermögen, aus sich selbst heraus, ohne Rückendeckung von anderer Seite und unverwechselbar selbst etwas zu sein und sich in eigener Evidenz zu anschaulicher Geltung zu bringen. Die Werke sind nicht länger Repräsentanten von zuvor bereits Gewußtem; sie entfalten vor den Augen des Betrachters ihre eigene Gestalt. In einer Zeit, in der den unterschiedlichen Bedürfnissen nach Darstellung von Personen, Ereignissen und auch Ideen längst von vielfältigen Medien in immer vollkommenerer Weise entsprochen wird, weisen die Kunstwerke diese Funktion von sich und etablieren sich als Wirklichkeitsbereich eigener Art. Mehr noch: Sie führen den Nachweis, daß auch die älteren Werke mit gegenständlicher Referenz durch Strategien der Bildlichkeit ihre Verselbständigung betrieben und dem Ziel der Autonomie der Werke zugearbeitet haben.

Für Theologen lag in dieser Lektion über die Eigenständigkeit der Kunst zunächst eine arge Zumutung: Können Bildwerke, die nichts als sie selbst sind, überhaupt noch irgendeine religiöse Relevanz haben? Fordert das christliche Bekenntnis nicht grundsätzlich ein Bild, das sich als Abbild definiert, ist doch der theologisch bedeutsame Gehalt in jedem Fall vorgegeben? Auch wenn man nicht nur an die Illustration biblischer Geschichten zum Zwecke katechetischer Unterweisung denkt, scheint doch allein schon die Ausrichtung auf die christliche Heilsgeschichte notwendig zu einer bildsemantischen Konstellation zu führen, die nach der Bedeutung stets hinter, niemals aber im Bild suchen läßt. Theologen haben ihre Gründe dafür, Bilder nach dem Schema der Repräsentation zu lesen.

Aus der hermeneutischen Not angesichts der modernen Kunst wurden verschiedene Argumentationsfiguren entwickelt, die auch bei ausbleibender Gegenständlichkeit einen theologischen Zugang zu den Werken offen halten sollten. Ich skizziere in aller Kürze drei Verfahren, die besonders große Verbreitung gefunden haben:

- 1. Wenn die Werke sich gegen den unmittelbar deutenden Zugriff sperren, kann man versuchen, ihnen über ihren Autor beizukommen. Geht man davon aus, daß er seine eigenen Aussageabsichten in seiner Arbeit verschlüsselt zur Darstellung bringt, ließe sich zum Verständnis auch der direkte Weg suchen, falls die Entschlüsselung zu große Schwierigkeiten bereitet. Es liegt dann nahe, überhaupt schärfer zwischen dem Künstler und seinen Werken zu unterscheiden. Zählt nicht allein die Absicht? Müssen nicht letztlich die Werke hinter Weltanschauung und Lebenshaltung des Künstlers zurücktreten, auf die es für das Verstehen und die Beurteilung am Ende ankommt? So gelangt man zu Bedeutungen, ohne das Problem der Abbildlichkeit überhaupt berühren zu müssen, ja eigentlich auch ohne auf die Bilder angewiesen zu sein, solange man sich auf mündliche oder schriftliche Äußerungen des Künstlers stützen kann und bereit ist, diese für authentischer zu halten als seine Werke.
- 2. Die größten Erfolge scheinen gegenwärtig dem Ansinnen beschieden, das Ausbleiben gegenständlicher Referenz als Befreiung von imaginativer Gängelung zur ungehinderten Entfaltung subjektiver Assoziationen und Bilderwelten zu deuten. Die bildlichen Phänomene werden dabei als eine Art von unbestimmter Gegenständlichkeit aufgefaßt, die um so vielfältigere Deutungsmöglichkeiten eröffnet, je unbestimmter sie ist. Die verschiedenen inhaltlichen Zuschreibungen, die sich aus einer solchen Offenheit der Bildgestalt ergeben, können nicht wiederum vom Bild her reglementiert, überprüft oder beurteilt werden, so daß die Ermittlung von Bedeutung

ganz in die Empfindungen des Subjektes verlagert wird. Darüber kann man sich unverbindlich austauschen; Kriterien für die intersubjektive Beurteilung der Angemessenheit einer Interpretation kann man daraus nicht entwickeln

3. Vor allem unter Fachtheologen ist es schließlich üblich geworden, in der Verweigerung der Werke gegenüber gegenständlicher Repräsentation deren Öffnung für die Repräsentation des Ungegenständlichen zu sehen: Unversehens erhält die Negative Theologie Unterstützung von künstlerischer Seite, wenn man das Ausbleiben gegenständlicher Verweise nicht als Verzicht auf das Verweisen schlechthin, sondern lediglich im Hinblick auf gegenständliches Verweisen deutet. Das Schema von Urbild und Abbild wird somit nicht außer Kraft gesetzt, es zeigt sich vielmehr besonders beflissen. der eigentümlichen Ungegenständlichkeit des Gegenstandes in der Darstellung gerecht zu werden: Wo nichts zu erkennen ist, wird die Nichterkennbarkeit Gottes vor Augen geführt. Das Bild selbst allerdings ist im Rahmen einer solchen Interpretation erst ex negativo in Betracht gekommen und bleibt in seiner künstlerischen Gestalt ungesehen. Die Bestimmung durch bloße Negation trifft die Bilderscheinung an sich noch gar nicht, und sie trivialisiert zudem Absichten und Traditionen der Negativen Theologie.

Allen drei Interpretationsmodellen ist anzumerken, daß sie mehr oder weniger notdürftig oder auch mit der spekulativen List des Theologen einer Verlegenheit Herr zu werden versuchen, die aus dem augenscheinlichen Verlust der Referenz resultiert. An den Bildern beunruhigt weniger das, was sie zeigen, als das, was sie verweigern. Was verleiht dem Ausbleiben von Gegenständlichkeit die Kraft zu solcher Provokation, hinter der die eigentümliche Sprache der Bilderscheinung selbst oft zurückbleibt? Ist dies ein weiteres Beispiel dafür, daß Vertreter von Kirche und Theologie erst dann ihre Lektionen zu lernen beginnen, wenn die gesellschaftliche Auseinandersetzung damit seit mindestens mehreren Jahrzehnten vergangen ist?

Auf der anderen Seite unterstellt man den Bildern, daß sie Bilder von etwas sind. Grimms Wörterbuch<sup>1</sup> hebt zwar hervor, daß Bild ursprünglich auf piladi zurückgeht, was dem lateinischen formare entspricht und soviel wie kneten, meißeln, gestalten oder allgemein schaffen bedeutet, mithin auf den plastischen oder skulpturalen Prozeß anspielt, in dem etwas hervorgebracht wird, ohne daß dieses Etwas näher bestimmt würde. Doch sämtliche Bedeutungen des Wort-

feldes weisen dieses Geschaffene als etwas von Ähnlichkeit aus, das an dem Vergleich mit etwas Vorgegebenem bemessen wird. Gelungene Bilder werden treffend oder lebendig genannt, und damit bezeichnet man Qualitäten der Wiedergabe durch ein Abbild. Seit Platon müssen sich die Bilder nach dem Abstand zu ihren Urbildern befragen lassen, wonach dann über ihre Daseinsberechtigung entschieden wird. Bilder sind von Interesse, insofern sie nicht selbst etwas zu sein beanspruchen, sondern ganz darin aufgehen, etwas anderes zu zeigen. Dies ist die ihnen eigene Art zu sein, und darin sind sie unersetzbar, weil alles andere in erster Linie selbst etwas sein will. Dadurch sind ihnen deshalb aber auch ihre Grenzen gesteckt; sobald sie verlangen, daß man sie nicht als Repräsentanten, sondern als etwas an und für sich selbst würdigt, verzichten sie auf ihre bedeutsame Funktion und vermehren lediglich den ohnehin schon unübersichtlichen Bestand der mannigfaltigen Dinge um uns herum.

Kunstwerke, die sich der Darstellung von etwas anderem verweigern, sind demnach keine Bilder. Tatsächlich haben sich eine Reihe von Künstlern aus dem Bereich der ungegenständlichen Malerei auch dagegen verwahrt, daß ihre Werke Bilder seien. Wer dagegen nach religiöser Bedeutung im Bereich der Anschauung sucht, denkt dabei an Bilder und nicht an Kunstwerke. Man erwartet, daß mit dem Werk etwas anderes gezeigt wird als das Werk selbst. Dieses Andere hat dem Werk gegenüber Priorität und gibt entscheidende Kriterien zu seiner Beurteilung. Sein Wesen ist der Anspruch, an dem das Gelingen des Werkes gemessen wird. Auch wenn man theologische und selbst biblische Aussagen in ihrer sprachlichen Formulierung für vorläufig halten kann, verlangt doch der in ihnen geronnene heilsgeschichtliche Gehalt absoluten Vorrang gegenüber ihnen und allen sonst noch möglichen, zumal den visuellen Artikulationen.

So kommen die Werke unter theologischem Aspekt sämtlich als Bilder in Betracht: Die Prioriät des Inhalts gegenüber der Form ist für die theologische Kunsttheorie von solchem Gewicht, daß die Werke nicht anders als unter dem Horizont der Wahrheitsfrage verhandelt werden können. Gesucht wird nach einem Gehalt, der hinter der Oberfläche der Erscheinung gewähnt wird, die ihm lediglich als Medium zur Mitteilung dient. Andernfalls befürchtet man, die theologische Perspektive gänzlich aufzugeben oder zumindest ins Unspezifisch-Allgemeine auszuweiten. Verliert das christliche Bekenntnis aber seine Maßstäblichkeit, geht die Kunst womöglich dazu über, sich selbst als eine Religion eigener Art zu etablieren - ein Phänomen, das ja auf dem Feld moderner, autonomer Kunst durchaus Ver-

breitung gefunden hat. Das christlich motivierte Forschen nach Bedeutung dagegen setzt selbst noch die Kunstwerke der Gegenwart dem Schema von Urbild und Abbild aus. Was aber geschieht dann mit den Werken, die sich dieser Indienstnahme zu Zwecken der Repräsentation verweigern?

#### II. Malerei des Erhabenen

Begriffe wie un- oder nichtgegenständlich geben nur eine recht mangelhafte, weil ausschließlich negative Beschreibung der Werke und kunstgeschichtlichen Entwicklungsströmungen, auf die sie sich beziehen. Mit keiner Silbe erwähnen sie die konzeptionelle Zuspitzung und Radikalisierung von Malerei und Skulptur, die ihr Wesen ausmacht und zu der die Überwindung der Abbildlichkeit lediglich die formale Voraussetzung ist. Der Verzicht auf den Gegenstand öffnet einen Weg, auf dem das ursprüngliche Ausdruckspotential in den verschiedenen Kunstgattungen erst entwickelt und zur Entfaltung gebracht werden kann. So sahen es jedenfalls seinerzeit die führenden Vertreter dieser Kunst: Sie beginnt grundsätzlich - nicht nur mit der Abkehr vom Gegenstand, sondern mit der fundamentalen Überwindung des Bildes als jener übergreifenden Vorstellung, die immer nach dem Schema des Abbildens verfährt.

Barnett Newman waren deshalb selbst die abstrakten Kompositionen Piet Mondrians nicht radikal genug, weil sie nach seinen Worten nicht fähig sind, "sich vollkommen von der Natur zu befreien ... Wir sind versetzt in eine sinnlich makellose Welt mittels einer repräsentativen Darstellung der mathematischen Äquivalente der Natur." Natur ist bei Mondrian trotz und gerade wegen der von der kontingenten Einzelerscheinung abstrahierenden Allgemeinheit des geometrischen Kalküls als das verbindliche Urbild eingesetzt, das die Malerei auf die Rolle der darstellenden Abbildung festlegt und so daran hindert, sich in ihren eigenen Bestimmungen und Möglichkeiten zu präsentieren.

Barnett Newman hat in Abgrenzung gegenüber einer solchen Malerei in seinen Werken eine Konzeption entwickelt, deren erster Grundsatz die Auflösung des Bildfeldes fordert, um auf diesem Wege dem übermächtigen Schema von Urbild und Abbild zu entkommen.<sup>3</sup> In einem ersten Schritt dehnt er die Fläche gegenüber den Dimensionen des Tafelbildes übermäßig aus. Er überzieht dann fast das gesamte Feld mit der Monochromie einer einzigen Farbvaleur und

unterstreicht damit noch die enormen Abmessungen und bestätigt sie. Doch Fläche und Farbe sind nicht völlig kongruent; senkrechte schmale Streifen in verschiedenen Farben durchqueren in unregelmäßigen Abständen das Rechteck, brechen an dessen Rändern ab, ohne daß sie einen wirklichen Endpunkt gefunden hätten. Sie erweitern das Feld der visuellen Erscheinung über die materielle Begrenzung hinaus ins Unbestimmte, d.h. ohne andere Grenzpunkte definitiv zu fixieren. Zumal aus der von Newman favorisierten kurzen Distanz zwischen Werk und Betrachter wird die ohnehin immense Farbfläche forciert ins Ungewisse überstiegen - eine überwältigende Erscheinung, die vom Betrachter nicht mehr in die geregelte Struktur einer begrenzten und überschaubaren Erfahrung integriert werden kann.

Erst dadurch wird die Malerei für Newman aber überhaupt zum Gegenstand einer Erfahrung und hört auf, den Gegenstand einer Erfahrung bloß zu repräsentieren. Es bedarf der Überschreitung jeder Abstraktion, die immer noch eine Darstellung gibt von dem, wovon abstrahiert wurde: die Malerei muß konkret sein, nicht abstrakt. Es bedarf der Auflösung ieder Komposition, in der die einzelnen Bildelemente in bedeutungsvolle Beziehungen zueinander gesetzt sind und darin immer noch auf ideale Ordnungsstrukturen, Harmonien und Proportionen verweisen: Gegen die bildliche Darstellung durch Komposition muß die Malerei als nicht-relationale entwickelt werden. Nur durch die konsequente Befreiung von solchen bildlichen Konzeptionen und durch beharrliche wie systematische Entwicklung nicht-bildlicher Strategien kann die Malerei zu sich selbst gebracht werden. Als solche zeigt sie sich in der Eröffnung eines Horizontes unvordenklicher Erfahrung, die nicht mit bereits Bekanntem verrechnet werden kann oder solches gar voraussetzt: "Wir sind nicht angewiesen auf die verbrauchten Sicherungen einer verloschenen und antiquierten Legende ... Das Bild, das wir erschaffen, ist eine ganz und gar aus sich selbst evidente Offenbarung, die real und konkret und verständlich ist für jedermann, der das Bild anschauen will."4

Es wäre vollkommen unangemessen, wollte man dieser konzisen künstlerischen Programmatik und ihren anschaulichen Realisationen am Ende doch wieder das Schema der Abbildlichkeit aufpfropfen. Wie aber sollte man den Anspruch einer Malerei beurteilen, "ganz und gar aus sich selbst evidente Offenbarung" zu sein? Verschließt sich eine solche Malerei nicht prinzipiell der Deutung aus theologischer Perspektive, insofern sie - wenn überhaupt - als konkurrierendes Offenbarungsmodell auftritt? Haben wir es mit der Offenbarung

eines anderen Gottes zu tun, mit einer fremden Religion also, mit einem Gott der Kunst, des *l'art pour l'art* vielleicht, mit einer eigenen, hermetischen Heilsverheißung? Dann wäre diese nichtgegenständliche Malerei - dringender als manche andere - dem jüdisch-christlichen Bilderverbot auszusetzen: Sich dieser Malerei zu widmen bedeutete, fremden Göttern zu gehorchen, und alles Ringen um theologische Zeitgenossenschaft mit dieser Kunst der Gegenwart wäre nichts anderes als Götzendienst. Eine theologische Bedeutung im christlichen Sinne ist schwerlich anders vorzustellen als in der Form einer Darstellung, die nicht Neues erfindet, sondern ihr Vorgängiges zur Anschauung bringt. Läßt sich dieser Anspruch vor der Malerei von Barnett Newman überhaupt rechtfertigen?

Das ideale Rechteck der Bildkomposition erfährt zuerst Bestätigung durch die angezielte Kongruenz von Malerei und Fläche, um dann durch die Malerei der senkrechten Streifen überstiegen zu werden. Das Spiel von Urbild und Abbild ist in der Malerei Newmans also nicht restlos getilgt; es ist für ihr Verfahren sogar in gewisser Weise konstitutiv: Der Betrachter wird zunächst angehalten, auf vertraute Methoden zur Erfassung des zwar großen und gegenstandsfreien, aber doch konventionellen Tafelbildes zurückzugreifen, um dann von der Unermeßlichkeit und dem Unbegrenzten der Erscheinung um so vehementer überwältigt zu werden. In den forcierten Strategien, mit denen so grundsätzlich gegen das Bildschema vorgegangen wird, bleiben dessen Spuren sichtbar als der Grund, von dem sich die Erfahrung dieser Malerei abhebt.

In diesem Kontrast liegt das Motiv, aus dem man die Malerei Newmans mit dem philosophisch-ästhetischen Begriff des Erhabenen in Verbindung gebracht hat. Er bezeichnet eine Erfahrung, die eigentlich auf ein überschaubar distanziertes Wohlgefallen an der schönen Form im freien Spiel der Erkenntniskräfte ausgerichtet war, dann aber in eine "augenblickliche Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgende desto stärkere Ergießung derselben" mündet. Dem Betrachter ist die Gewalt über seine Anschauung genommen; er erstarrt, um sich sodann um so vitaler seiner selbst im Gegenüber zu solch überwältigender Erscheinung zu vergewissern.

Das Gefühl des Erhabenen ist der Ernstfall des Ästhetischen, bei dem das Subjekt die Initiative an das Phänomen verliert: Es gibt keine kontrollierte Anschauung, sondern ein ungesteuertes Widerfahrnis des Angeschauten, von dem der Betrachter gestellt wird. Diese Konfrontation ist unausweichlich, insofern kein Spielraum für distanzierende Manöver bleibt und der Blick durch die unmittelbare

Gegenwart der Erscheinung in Beschlag genommen wird. Durch diese ästhetische Überwältigung unterscheidet sich - mit Kant gesprochen - das Gefühl des Erhabenen vom koordinierten Wohlgefallen am Schönen. In der Terminologie der Bildlichkeit: An die Stelle der Repräsentation des Urbildes durch das Abbild tritt die unmittelbare Präsenz des Urbildes im Bild; das semantische Modell des Verweisens ist jenem der Gegenwart gewichen. Für das Verständnis der Werke Newmans scheint es deshalb von Vorteil, auch gegen die verbalen Einlassungen des Künstlers das Schema von Urbild und Abbild nicht vorschnell aufzugeben, weil es gerade in seiner signifikanten Verschiebung von der Repräsentation zur Präsenz die Pointe dieser Malerei des Erhabenen zu kennzeichnen vermag.

Für die theologische Perspektive ist von Bedeutung, daß die erwartete Relation von Urbild und Abbild nicht getilgt, sondern in eine neue Konstellation eingetreten ist. Das Urbild selbst durchkreuzt die Erwartung eines nach menschlicher Normalerkenntnis dimensionierten Abbildes, dem durch schieres Entziffern eines ikonographischen Programms oder auch einer Symbolik seine handliche Bedeutung entlockt werden kann. Gegenüber solcher Repräsentation ist das Bildschema nach dem Modell der Präsenz entscheidend zugespitzt: Es ist das Urbild selbst, das im Bild ohne Einbuße an Unsichtbarkeit vor Augen tritt, und dem Abbild wird das Vermögen zugetraut, nicht nur einen fernen Nachhall vernehmen zu lassen, sondern Ort der urbildlichen Erscheinung zu sein. Unter diesem Vorstellungshorizont stehen - gleichsam als Vorgeschichte zum Topos des Erhabenen biblische Überlieferungen von der überwältigenden Erscheinung der Herrlichkeit Gottes, des Kabod, die in herausragenden Augenblikken den Menschen als Vision trifft.<sup>6</sup> Auch andernorts in der Theologie wird das Schema von Urbild und Abbild in dieser zur Präsenz forcierten Gestalt aufgenommen und weitergeführt. Um so bemerkenswerter ist es, daß an demselben Modell wesentliche Entwikklungsströmungen in der Kunst der Moderne orientiert sind. Am Phänomen des Gesichtes sind solche theologisch-kunsttheoretischen Zusammenhänge bereits exemplarisch erörtert worden.<sup>7</sup> Zwei weitere theologisch relevante künstlerische Komplexionen des Übergangs von der Repräsentation zur Präsenz seien hier im Ansatz skizziert.

Mit dem Namen Constantin Brancusi ist einer der entscheidenden Schritte auf dem Weg zur autonomen Konstitution der Skulptur verbunden.<sup>8</sup> Maßgebliche Impulse empfing er aus den Werken von Auguste Rodin, in denen die Darstellung in einen Austausch gebracht war mit einer sich verselbständigenden, unregelmäßigen Oberfläche des plastischen Körpers. Die Oberflächenstruktur gewinnt ein eigenes Ausdrucksvermögen, dessen Artikulation nicht restlos in der Repräsentation aufgeht, sondern eine eigene Erzählung beginnt. Die Kohärenz des Werkes löst sich von der Integrität des dargestellten Körpers: Im Torso zeigt sich nicht mehr der unfertige Entwurf oder das Mißlungene, sondern die Zuspitzung der plastischen Idee.

Brancusi greift diese bildhauerische Konzeption des Torsos auf, indem er plastische Volumina aus der Vorstellung von Teilen des menschlichen Körpers entwickelt. Ausgehend von ihrer Darstellung lassen sich Schritte zur Ausbildung eines nichtgegenständlichen Körpers verfolgen. Dieser Weg verläuft zunächst über verschiedene Stufen der Abstraktion: An einem liegenden Kopf wird der Halsansatz weggenommen, dann nach und nach Ohren, Nasen, Augenhöhlen; Hervorwölbungen und Vertiefungen werden getilgt, bis schließlich ein ebenmäßiger Körper, in der Form einem Ei ähnlich, übrig bleibt. Von Köpfen mit dem Titel Schlafendes Kind (1906-1908) über Prometheus (1911), verschiedenen Fassungen der Schlafenden Muse (1909/10; 1917/18 und 20er Jahre) führt die Linie zu den Variationen des Weltenanfangs (20er Jahre).

Auf den ersten Blick scheint das Ziel der Abstraktion ein Austausch der Referenz zu sein: Am Beginn steht die Darstellung eines Kindes, die der von real nicht greifbaren mythologischen Gestalten weicht, um schließlich zum Bild einer Idee vom Ursprung der Welt zu werden. Es sieht so aus, als ob mit den Schritten der Abstraktion immer tiefgreifendere, weil geistigere, ideenträchtigere Bedeutungen eröffnet werden. Je mehr das Werk von Einzelheiten aus der Welt des Sichtbaren abstrahiert, desto geeigneter scheint es zu sein, der Repräsentation unsichtbarer, geistiger, abstrakter Ideen zu dienen. Im Rahmen des Schemas von Urbild und Abbild werden die Skulpturen Brancusis deshalb häufig im Sinne einer Reduktion auf das Wesentliche gedeutet; den Schlußpunkt des Abstraktionsprozesses bildet die Essentialität einer sogenannt reinen, von allen erzählerischen und kommentierenden Elementen befreiten Gestalt: Das Bild eines Kopfes mündet in die Figur des Eis, seit altersher Symbol für

den Ursprung des Universums und des Lebens.

Wie imposant auch immer die Verbreitung ist, die dieses kunsttheoretische Konzept gefunden hat, so ungeklärt sind doch seine
begrifflichen Bestimmungen, und so undeutlich bleibt letztlich sein
Verhältnis zu Phänomenalität und Anspruch der nach seiner Maßgabe bedachten Werke. Zunächst erscheint fraglich, ob Kunstwerke,
die jenseits der Repräsentation ihrer Autonomie zuarbeiten, sich damit zufriedengeben können, wenn sie zwar nicht mehr für die illustrative Alltäglichkeit, stattdessen aber für die Darstellung höchster
und höchst unanschaulicher Ideen in Anspruch genommen werden.
Brancusi scheint sich mit diesem Ansinnen zu arrangieren, wenn man
der Auskunft der Werktitel Glauben schenkt. Eine eiförmige Figur
als Anfang der Welt zu bezeichnen, evoziert eine ganze Tradition
mythologischer und symbolisierender Interpretationen, die das Bild
kosmologischen oder sonst universalen Ideen sekundieren lassen.

Auf der anderen Seite inszeniert Brancusi in seinen Photographien, mit denen er seine Skulpturen dokumentierte und nachdenklich begleitete, deren selbstmächtiges In-Erscheinung-Treten im Wechselspiel von Körperrundung, Licht und Schatten. Darin entwickelt die Skulptur die Begabung zu eigenständiger Körperlichkeit und dadurch ihre unabweisbare Evidenz, die jede ikonographische oder symbolische Deutung als nachträgliche Entzifferungsakrobatik entlarvt.

Auch die Bestimmung des Sockels arbeitet bei Brancusi dieser eigenständigen Körperlichkeit zu. Alles andere als Markierung einer neutralen Zone zur ästhetischen Ausgrenzung des Kunstwerks, wird er selbst zur Skulptur, um das Erscheinen des plastischen Körpers in seiner inneren Bewegtheit vorzubereiten und diesen in seiner spektakulären Schwebe zu halten. Er präsentiert ein massives, sich in den Raum wölbendes und durch Reflektion abstrahlendes Volumen, das in der fragilen Balance verschobener Symmetrien seine eigene Lebendigkeit entfaltet, die von keiner anderen Bedeutung geborgt ist. Die semantische Referenz schwingt lediglich noch mit in den Spuren des Abstraktionsprozesses, welche die Herkunft dessen kennzeichnen, was nun als ganz und gar aus sich selbst begründetes, autonomes Gebilde auftritt. Der Gang der Abstraktion ist schließlich umgeschlagen in eine aus sich selbst resultierende und ganz auf sich weisende Figur. Sie verweist auf keine ihr äußerliche Bedeutung, sondern tritt selbst in die Gegenwart.

Unter den Bedingungen der Präsenz, die an die Stelle der Repräsentation tritt, erhält die krude Materie als Körper ein Vermögen zu sprechen, das nicht von einer fremden Bedeutung bloß geborgt, son-

dern ihr genuin eigenes ist. Darin verbirgt sich eine nicht leicht zu bewältigende Provokation, sind wir doch gewohnt, Materie für stumm und ausdruckslos zu halten, während ihr Gegensatz, der immaterielle Geist, eloquent in die Sphäre der Bedeutung einführt. Die Skulpturen von Constantin Brancusi arbeiten an der Auflösung dieses Gegensatzes, indem sie dem Austausch zwischen den beiden Polen eine Anschauung verleihen.

Der Vogel im Raum etwa stellt weder die Essenz einer reinen Form dar, noch bietet er sich als herausragende Realisierung eines archetypischen Musters an. Über einem schmalen, zylindrischen oder kreuzförmigen Sockel (der selbst wiederum auf einem breiteren Sokkel - oft aus einer Kombination verschiedener Formen - ruht) erhebt sich ein dünner, kegelförmiger Körper mit einer eigentümlich unregelmäßigen Oberfläche, ringsum wie in Wellen laufend. Der Körper verjüngt sich nach oben hin, seine Spitze ist jedoch als eine Art Taille ausgebildet, über der sich das im Vergleich mit dem unteren Abschnitt überproportional langgestreckte Volumen eines leicht gebogenen, stark gedehnten und nach oben hin spitz zulaufenden Ellipsoids erhebt. Die verschiedenen Variationen dieser Plastik messen zumeist zwischen 180 und 200 Zentimeter, sie bestehen in der Regel aus hochglänzend polierter Bronze.

Schon die Überlebensgröße hindert, von der Eindrücklichkeit des Materials abzusehen. Nicht durch opake Massivität, aber durch die intensive Bündelung des Lichts erweist die Plastik ihre materiale Konzentration. Die sanfte, aber entschiedene Wölbung unterstützt diesen Eindruck mehr, als daß sie ihn in den zweidimensionalen Kontur des Umrisses auflöst - ein Eindruck übrigens, der sich allein der Zweidimensionalität der Photographie verdankt.

Gleichwohl ist die Anmutung der Materie in dieser Figuration ambivalent. Einerseits entfaltet sie eine voluminöse Massivität, andererseits steht dieses Volumen unter Spannung und ist bis zu einem Extrem gedehnt, welches das Materielle an den Rand seiner Auflösung treibt. Diesem Punkt nähert sich die Verdünnung im unteren Bereich; an der Spitze ist er in einer Weise eingelöst, in der die Materie nicht einfach an einem bestimmten Ort endet, sondern sich in der Zuspitzung so stark konzentriert, daß an der Grenze des Stofflichen der umgebende Raum sich zu einem Hof materieller Substantialität verdichtet. Noch das Ende des physischen Bestandes wird von dieser Plastik in Kategorien der Materie verhandelt.

Das wechselseitige Umschlagen zwischen Materie und ihrem Gegenteil ist das Thema dieser Arbeit. Daß es zwischen diesen beiden

entgegengesetzten Polen überhaupt einen Übergang zu bedenken gibt, zeigt das Werk plausibel, und zwar nicht durch abstrakte oder symbolistische Spekulation, sondern indem es diesem Übergang eine evidente Anschauung verleiht. Erst in der materiellen Realisierung gewinnt das Geschehen in der Materie wirklich Plausibilität. Die Idee dieses Umschlagens hat im materiellen Bestand ihren genuinen Ort und wird deshalb auch am materiellen Körper ursprünglich zum Vorschein gebracht. Nicht hinter dem körperhaften Volumen ist die Idee zu suchen; die Idee ist selbst an sich körperhaft. Als Urbild hat sie im Abbild nicht eine sekundäre Erweiterung, vielmehr ist sie in ihrer Existenz auf die Realisierung im Bild angewiesen.

#### IV. Materie

Das Interesse an der Materie hat Joseph Beuvs zum künstlerischen Genus der Plastik und Bildhauerei geführt; seine spezifischen Erkenntnisabsichten haben ihn allerdings von den klassischen Materialien dieser Gattung an die minderwertigen und mißachteten unter ihnen verwiesen. Im Gegensatz zur traditionellen Skulptur wählt Beuys für seine Arbeit unprätentiöse, schäbige und unansehnliche Materialien, die sich nicht auf allgemeine Anerkennung als kostbar und edel stützen können. Exemplarisch geworden sind vor allem Fett und Filz, denen sogar der Charakter eines Abfallproduktes anhaftet. Dafür rücken die sicht- und greifbaren Oberflächenqualitäten des Materials um so deutlicher in den Vordergrund: die rauhe und chaotische, isolierende Struktur des Filzes, die glatte, nachgebende oder schmierende Oberfläche von Fett, das sich je nach Erwärmung an einem bestimmten Punkt des Übergangs zwischen flüssigem Zustand und Erstarrung befindet. Treffen Fett und Filz aufeinander, teilt sich der Anschauung ihre krasse Gegensätzlichkeit auch körperlich unabweisbar mit; zwischen ihren Polen entfalten sich vor dem Betrachter elementare energetische Zusammenhänge und Austauschprozesse.

Das gesamte Oeuvre von Joseph Beuys zeichnet sich durch ein beharrliches Insistieren auf der materiellen Substanz und durch die Ausbildung ihrer Sprachfähigkeit aus. Die Kriterien für das Gelingen der Arbeit und dann auch für ihr Verstehen liegen in der Materie. Deren Rehabilitation vor dem Forum abendländisch-intellektueller Geistigkeit betreiben die Werke. Beuys geht dabei den umgekehrten Weg alles Symbolisierens: Hier steht keine bildliche Gestalt, verknüpft mit der Auflage für den Betrachter, sich von ihr zu lösen in

Richtung auf einen allgemeinen Begriff oder gar auf eine unsichtbare Wirklichkeit. Die künstlerische Arbeit an den Materialien resultiert aus einer Einsicht in die Notwendigkeit, die Ebene der allgemeinen Aussagen hinter sich zu lassen, um zu wirklich präzisen Beschreibungen und zu realitätsnahen Reflexionen zu kommen. Das Interesse ist auf die Konkretion der Idee in den Strukturen des Materiellen gerichtet. Dort finden die energetischen Prozesse, von denen Wirklichkeit und Leben allgemein und grundsätzlich geprägt sind, exemplarische Realisierung.

Joseph Beuys erkennt in den energetischen Zusammenhängen ein plastisches Prinzip, das die fortwährende Veränderung des Lebens als Geflecht aus Übergängen zwischen materiellen Strukturen, Zuständen und Formen entwickelt. Bedeutungen und deren Verschiebungen, insofern sie für die Existenz wesentlich sind, ereignen sich deshalb in Materialitäten und sind folglich auch dort aufzusuchen, während allgemeine begriffliche Aussagen und Symbolisierungen lediglich deren sekundäre Formulierung darstellen. Das plastische Prinzip, das im Zentrum des künstlerischen Denkens von Joseph Beuys steht, ist universal und findet seine abschließende Bestimmung in der Ausweitung auf den Begriff der sozialen Plastik.

Materie tritt auf in der Gestalt gebrauchter oder gar verbrauchter Dinge. Sie zeigen ihre eigene Geschichte in Spuren von Abnutzung und Verschleiß. Daß sie ein solches Geschick erfahren haben, macht sie erst fähig, in ein Kunstwerk übertragen zu werden, das den materiellen Strukturen geschichtlicher Lebensprozesse auf der Spur ist. Materialitäten sind kein in fixierter Idealität oder Identität vorgegebenes apriori, sondern tragen stets den Index des Geschichtlichen. In den Arbeiten von Joseph Beuys erscheint alles Stoffliche als bereits im Austausch der energetischen Prozesse stehend; seine Dignität erhält es als Ort der Konzentration von Lebensprozessen. Die Aufgabe des Künstlers besteht darin, den materiellen Dingen für die Darstellung ihrer eigenen Geschichte Raum zu geben. Weil sie selbst ihr eigenes Geschick und ihre eigene Geschichte im Austausch mit den anderen Geschichten haben, artikulieren sie ihre Bedeutung, an der sie selbst Anteil haben, in der Weise der Präsenz.

## V. Theologische Perspektiven?

Die Abkehr der Werke von der gegenständlichen Repräsentation gibt der Theologie noch keine Berechtigung, sich in Interesselosigkeit von den Thesen und Reflexionen moderner Kunst abzuwenden. Zumindest einige der künstlerischen Entwicklungen lassen Berührungspunkte mit zentralen theologischen Fragestellungen erkennen, die zu weitaus grundsätzlicherer Auseinandersetzung herausfordern, als das starre Schema sekundärer Illustration jemals ahnen ließ.

Barnett Newmans Malerei des Erhabenen bezieht eine offenbarungstheologische Position, wenn sie die Gegenwart der Erscheinung allen denkbaren Formen der Repräsentation entgegenstellt. Insofern es dabei wie auch schon in der biblischen Theologie des *Kabod* um visuelle Phänomene geht, bildet die Malerei ein der Sache näheres Reflexionsmedium als der übertragene Ausdruck der Worte. Deshalb ist die Theologie hier auch mit einem Einspruch gegen ihre gängige Bevorzugung der Wortoffenbarung konfrontiert und nicht zuletzt auch mit der Frage nach der Abgeschlossenheit der Offenbarung überhaupt.

Die polierten Skulpturen von Constantin Brancusi geben die Anschauung eines wechselseitigen Übergangs zwischen einem körperhaften Volumen und einer körperlosen energetischen Verdichtung. Indem sich die beiden entgegengesetzten Pole gegenseitig in Szene setzen, realisieren die Skulpturen in höchster Evidenz den Zusammenhang dessen, was gewöhnlich als kontradiktorisch aufgefaßt wird. In der Theologie taucht eine verwandte Konstellation bei den Grundlagen der Christologie auf: Die menschliche, also körperliche Existenzweise Jesu soll so mit seiner als körperlos gedachten Göttlichkeit verknüpft vorgestellt werden, daß beide einen wirkmächtigen Zusammenhang bilden, ohne einander gegenseitig auszuspielen, aber auch ohne in einer neuen Einheit aufzugehen. Geben die Skulpturen Brancusis Analogien an die Hand, diese Relation zumindest auf der Ebene von Logos und Sarx zu verstehen? Was bedeutet es im Rahmen eines solchen Modells, wenn der Schritt zur als menschlich ausgewiesenen Gestalt nicht vollzogen, sondern die Frage auf der Ebene körperlicher Volumina zur Debatte gestellt wird?

Im plastischen Werk von Joseph Beuys sind Anspielungen auf sakramententheologische Fragestellungen schon des öfteren beobachtet worden. Die Bedeutungsgeladenheit von Materie und deren energetisches Potential im Rahmen von Lebensprozessen sind beiden gemeinsam. Während es in gängigen theologischen Denkschemata äußerst schwerfällt, sich den semantischen Gehalt nicht hinter, sondern im materialen Bestand vorzustellen, entwickeln die Arbeiten von Joseph Beuys gerade die anschauliche Evidenz der Bedeutung im Materiellen. Gegen alle Formen symbolisierender

Repräsentation stellen sie das Modell der Präsenz und beziehen sich damit nicht zuletzt auch auf eine christliche Tradition, die sich einst bis in die Verehrung von Reliquien auf die Vorstellung von bedeutungsgeladener und heilkräftiger Materie stützte. Daß diese Tradition heute meist als obsolet gilt, heißt nicht, daß ihr sachlicher Gehalt überholt oder doch geklärt wäre: Im Begriff der eucharistischen Realpräsenz hat sie ihren dogmatischen Kristallisationspunkt, um den die systematischen Debatten keinesfalls als abgeschlossen betrachtet werden können.

Verschiedene Strömungen der Kunst unseres Jahrhunderts entwickeln Modelle von Phänomenalität, von Anschauung und von Bedeutsamkeit, die ganz offensichtlich mit Motiven religiöser oder theologischer Tradition in Verbindung stehen. Ihre Werke geben der Theologie zu denken, treten ihr gegenüber nicht selten als Herausforderung auf. Ob sie aber deshalb als Träger religiöser Bedeutung für eine vom Geschick des Christentums geprägten Kunstgeschichte reklamiert werden können, ist damit noch keineswegs entschieden und bleibt in hohem Maße fraglich. Die Abkehr von der Repräsentation bedeutet in dieser Hinsicht nicht allein eine Etappe in der Entwicklung bildnerischer Verfahren. Unter den Vorzeichen anschaulicher Präsenz der bildlichen Erscheinung gewinnt zwar die theoretische Auseinandersetzung zwischen Kunst und Theologie an Intensität, jedoch nicht deshalb, weil das Urbildliche jüdisch-christlicher Religion nur in gesteigerter Unmittelbarkeit zur Vorstellung käme. Vielmehr spitzt sich zugleich mit anwachsender Unmittelbarkeit die Frage zu, wessen Gegenwart es eigentlich ist, die sich hier ereignet. Wie soll man dabei das Ausbleiben identifizierbarer Merkzeichen des Christlichen beurteilen? Handelt es sich um das Hereinbrechen von Transzendenz im Sinne einer allgemeinen Religiosität, oder hat man es im Gegenteil mit der je privaten Religiosität eines Künstlers zu tun, die das Ende der Volksreligion reflektiert? Sind die Werke Kultbilder einer Religion, die es noch gar nicht gibt? Ist es die Kunst selbst oder das jeweils einzelne Werk, das sich selbst in wirkmächtiger Präsenz einsetzt? Hat es dann überhaupt noch einen Sinn, zu unterscheiden zwischen dem Bild und dem, was in ihm zur Erscheinung kommt? In welcher Weise berührt eine Entscheidung in dieser kunsttheoretischen Frage die Einschätzung der religiösen Situation der Gegenwart?

### Anmerkungen

- 1 Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch Bd.II, Leipzig 1860 (Repr. München 1984), 8-13.
- 2 Zitiert nach: Max Imdahl, Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow, and blue III, Stuttgart 1971, 28f.
- 3 Zu dieser Konzeption und ihrer Interpretation vgl. Max Imdahl, Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow, and blue III, Stuttgart 1971.
- 4 Barnett Newman, The Sublime is Now, zitiert nach: Imdahl, ebd., 30.
- 5 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt a.M. 1977, B 75.
- 6 Über den Zusammenhang zwischen den Topoi des Erhabenen und des Kabod vgl. Reinhard Hoeps, Das Gefühl des Erhabenen und die Herrlichkeit Gottes. Studien zur Beziehung von philosophischer und theologischer Ästhetik, Würzburg 1989.
- 7 Vgl. Alex Stock, Gesicht bekannt und fremd. Neue Wege zu Christus durch Bilder des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1990; ders., Poetische Dogmatik: Christologie, Bd.II: Schrift und Gesicht, Paderborn 1996, 93-258.
- 8 Umfassende Orientierung über Brancusi gibt Friedrich Teja Bach, Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987.
- 9 Aus der unüberschaubaren Fülle an Literatur über Joseph Beuys vgl. zum hier angesprochenen Themenkreis: Volker Harlan, Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys, Stuttgart 1986; Theodora Vischer, Beuys und die Romantik, Köln 1983; dies., Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes, Köln 1991.