



Nummer 14

September 2001

Hellmut Th. Seemann

**Vom Anachronismus der Bilder**

Dass es Gott ohne die Menschen nicht gäbe, ist trivial; dass Gott nur das Trugbild unmündiger Menschen sei, ist Grundlage aller Religionskritik. Zwischen der besagten Trivialität und der kritischen Vernichtung steht das Bild. Zweifellos eine Hervorbringung des Menschen und doch Vorschein einer Wirklichkeit, die über das Faktische, das evolutionär Vermittelte hinausreicht. In dieser Doppelgestalt hat das Bild die Gottsucher immer schon irritiert, aber auch ihre Kritiker. Die Gottsucher argwöhnen, da das Bild sich immer nur im Menschen als das, was es ist, realisiert, es könnte seinem Wesen nach blasphemisch sein: wie das Bild sei auch Gott nur in ihm selbst, ein Bild eben. Die Kritiker hingegen, die eben diese Erkenntnis beim Gläubigen erreichen wollen, argwöhnen ihrerseits, das Repertoire ihrer Kritik reiche zwar aus, das Gottesbild zu zerstören, nicht aber das Bild selbst oder besser: das Bild hinter dem Bild, oder schlimmer: Gott eben.

Vor Jahren konnten in der Staatlichen Tretjakov Galerie in Moskau zwei Szenen registriert werden. Der berühmteste Teil der berühmten Bildersammlung ist vermutlich die Abteilung der Ikonen. Dort wird in einer Panzerglasvitrine die berühmteste Ikone der Welt, die Dreifaltigkeits-Ikone des Andrej Rubljow, die Ikone schlechthin, gezeigt. Vor diesem Bild, eigentlich also vor diesem Glaschrank, standen zwei Frauen mittleren

Alters, die sich fortwährend tief verbeugten und das orthodoxe Kreuz auf ihren Oberkörper zeichneten, wobei sie für den westlichen Besucher unverständliche Litaneien murmelten und sich dann und wann wie erschöpft mit der Hand an das Panzerglas lehnten.

Im nicht öffentlichen Depot des Hauses war hingegen folgende Konstellation zu beobachten: ein sehr großer, von Kunstlicht hell erleuchteter, wohlklimatisierter Raum. Tief gestaffelt stehen die auf gut geölten Rollen herausziehbaren Gitterwände hintereinander. Alle diese Wände hängen – unter optimaler Ausnutzung der vorhandenen Fläche – voller Ikonen, hunderte Exemplare vom 13. bis zum 19. Jahrhundert. Während die Damen des Hauses vor dem Besucher ihre umfassenden kunsthistorischen und konservatorischen Kenntnisse ausbreiten, fällt dessen Blick – durch das Gitter der Depotwand hindurch – auf einen kleinen Tisch neben der Eingangstür, den er, als er den Raum betrat, gar nicht bemerkt hatte. Auf dem Tisch steht, sacht an die Wand gelehnt, eine Wladimirskaja, eine Gottesmutter von Wladimir, also von jenem Typ, bei dem das Gotteskind seinen linken Arm um den Hals der Mutter legt. Der Tisch ist mit einer bestickten Decke und einem Strauß frischer Sommerblumen geschmückt.

Zwei Beispiele für Säkularisationsdefekte, zwei Eingriffe in die Autonomie des Kunstwerks, zwei missbräuchliche Verwendungen musealer Einrichtungen. Könnte man sagen. Es wäre aber genauso gut möglich, von Bildern zu sprechen, die das westliche Bildverständnis der Moderne in Frage stellen.

INHALT

Hellmut Th. Seemann Vom Anachronismus der Bilder	1
S'chi-Archimandrit Johannes R. Pfeiffer Das Bildverständnis der orthodoxen Christen	3
Philipp Stoellger Kunst und Kreuz Eine Erinnerung an Franz Rosenzweigs „christliche Ästhetik“	6
Zoltan Lörincz Nach der Postmoderne in Ungarn	11
Künstlerporträt: Wolfgang Laib	17
Ausstellungen	18
Personen/Nachrichten	24
Skulptur als Altar	27
Neue Literatur	29
Kataloge	39
Manfred Richter Stellungnahme zum Impulspapier „Gestaltung und Kritik“	43
Veranstaltungen, Termine	46
Impressum	48

gen hinfällig und bedingt sind. Unsere Predigt hat daher stets auf den Weg zu verweisen, jenseits von Begriffen und Vorstellungen dem Heiligen und Gott unmittelbar zu begegnen. Der Weg dazu ist die mystische Überlieferung des Hesychasmus, wo der Mönch Reinheit und geistige Schau erwirbt. Dazu tritt aber jenes ganze gewaltige System der *göttlichen Mystagogie*, in welches die Erfahrung des mystischen Weges eingeflossen ist und eine umfassende Gesamtschau der Heilsgeschichte und der göttlichen Offenbarung beinhaltet. Diese Gesamtschau ist nicht den wenigen Einzigartigen vorbehalten, die den strengen mystischen Weg gehen, sondern allen

Philipp Stoellger

## Kunst und Kreuz Eine Erinnerung an Franz Rosenzweigs „christliche Ästhetik“

Im Schatten von ‚Sein und Zeit‘ wurde nicht wenigen großen Texten vom Anfang des letzten Jahrhunderts nur wenig Aufmerksamkeit zuteil, so auch Franz Rosenzweigs ‚Der Stern der Erlösung‘ (1921/1930). In Erinnerung ist Rosenzweigs (1886-1929) vielen ‚nur‘ als Übersetzer und Seitengänger Martin Bubers, allenfalls also als Vertreter des ‚längst überholten‘ sogenannten ‚Dialogismus‘. Nur, wenn Erinnerung derart selektiv ist, wäre es Wahnwitz, sie für das ‚Geheimnis der Versöhnung‘ zu erklären. Dementsprechend geht es im folgenden nur um eine gleichfalls sehr selektive Erinnerung – an Rosenzweigs abseits der üblichen Wege liegende Erörterung der Kunst und zwar unbequemer Weise im Blick auf das kritische Verhältnis von Kunst und Kreuz. Der Horizont dieser Erörterung ist der genannte ‚Stern der Erlösung‘, Rosenzweigs Hauptwerk, eines der oder vielleicht das wichtigste Buch jüdischer Religionsphilosophie des 20. Jahrhunderts. Nach Hegel auf Hegel zu verzichten und doch die großen Fragen von Philosophie und Theologie zu bedenken vom Standpunkt des (deutschen) Judentums aus, ist der Anspruch dieses Werkes. Entsprechend unpräzise geht es um Schöpfung (Teil I), Offenbarung

zugänglich. Sie bildet aus den vielen Einzelnen ein Ganzes, das heilige Volk, die Kirche Gottes.

Bild, Symbol und Ritual der kirchlichen Liturgie leisten, was der intellektuelle Diskurs allein nicht vermag. Sie gehören zu den erkenntnistheoretischen Konsequenzen, welche aus der Einsicht gezogen sind, dass die göttlichen Dinge das Vermögen menschlicher Denkkraft grundsätzlich übersteigen, und doch zugleich lebendige Erfahrung höchster und ewiger Wirklichkeit sind.

(Teil II) und schließlich ums Ganze im Letzten, die Erlösung (Teil III). Als wäre das nicht genug, soll nicht nur Gedachtes präsentiert werden im Modus eines ‚denkenden Denkens‘, sondern ‚das Leben‘ im Modus des ‚neuen Denkens‘, das er ‚Sprachdenken‘ nennt. Nicht Reflexionsbestimmungen, sondern Lebensvollzüge sind dessen Sache, und seine Form ist nicht der Begriff, sondern die Sprache in Logik, Grammatik und schließlich – Liturgik. Die konkreten Sprachformen sind die Form dieses Denkens, in der ihr Thema im Denken *präsent* ist. Dass das möglich ist und tatsächlich ausgeführt wird, könnte im folgenden plausibel werden.

Gestaltung des Leidens  
Im dritten und letzten Teil des ‚Sterns der Erlösung‘ ist der Titel des Werkes thematisch: der Stern als *Lebensgestalt* des Judentums – im Unterschied zum *Weg* des Christentums. Judentum und Christentum seien zwei nicht aufeinander rückführbare Wege der Erlösung: wie das Leben und der Weg. Aber beide konvergieren final, und zwar indem der Weg des Christentums sich als Umweg über die Völker erweisen werde, der schließlich im Judentum münden soll. Dieses asymmetrische Diptychon von

Literatur :

Basileios von Caesarea : Über den Heiligen Geist, in der Reihe Fontes Christiana  
Paul Florenskij : Die umgekehrte Perspektive, Matthes & Seitz 1989  
Paul Florenskij : Die Ikonostase, Verl. Urachhaus Stuttgart, 1996  
S’chi-Archimandrit Johannes : Dass ihr anbetet in Geist und Wahrheit, Kloster Verl. Buchhagen 2000  
Wladimir Lossky : Schau Gottes, EVZ Verl. Zürich 1964  
Wladimir Lossky: Die mystische Theologie, Styria, Graz, 1961

Judentum und Christentum ist der Zusammenhang, in dem die „christliche Ästhetik“ (§391ff) steht und zwar als Schluss der Behandlung des Christentums.  
„Im Christen kreuzen sich die Kräfte, die sich sonst gegenseitig aufzuheben scheinen“ (418) eröffnet den §395 „Die Gestaltung des Leidens“. Würde ein christlicher Theologe unter diesem Titel wahrscheinlich etwas zu ‚der Gestalt‘ des Leidens, Passion und Kreuz Jesu erwarten, wird hier von Rosenzweig der Weg eines jeden Christen dargelegt, vielleicht in Aufnahme und sehr eigener Aneignung der Tradition der imitatio Christi. Nicht der Weg Jesu gilt ihm als Paradigma der christlichen Gestaltung des Lebens, sondern das Kreuz als diejenige Gestalt, nach der das christliche Leben gestaltet wird. Daher ‚kreuzen‘ sich die Kräfte; aber was für Kräfte sind es, die sich im Christen ‚kreuzen‘? Die von ‚Ewigkeit und Zeit, Kirche und Welt‘, deren „Widerspruch“ im Christentum nicht verschleiert oder überwunden, sondern dargestellt werde, „wie er ist“ (ebd.). Was sich im Leben des Christen kreuzt, sind nicht bruta facta, keine bloßen Balken mehr, sondern zwei Antagonismen: Ewigkeit und Zeit sowie Kirche und Welt. Nur, wie ist dieser ge-

kreuzte, doppelte ‚Widerspruch‘ darzustellen, ‚wie er ist‘?

Chiasmus  
Dieser doppelte ‚Widerspruch‘ werde nicht ‚aufgehoben‘ – wohl als kritischer Gruß an Hegel –, denn Aufhebung gilt Rosenzweig als Verschleierung, als Schein. Im Sein des christlichen Lebens werden die Widersprüche ‚gekreuzt‘, sie bleiben Widersprüche, werden nicht in Höherem vereint, und daher ist die angemessene Darstellung dessen ‚wie es ist‘ eine chiasmische – was sich noch näher zeigen wird. Wie verhält sich der Christ zu diesen Widersprüchen, und wie genau ‚kreuzen‘ sie sich? „Das Christentum gewährt ihnen keine Zuflucht jenseits dieser Widersprüche“ (ebd.), also geht es nicht um ein harmonisches Jenseits, in das das leidvolle Leben führe. *Jeder* Vollzug christlichen Lebens bleibt also *in* diesem Widerspruch, auch jeder liturgische Vollzug. Keine Gemeinschaft, die nicht von diesem Antagonismus durchzogen wäre – auch keine Abendmahlsgemeinschaft ohne diesen. Vielmehr „nimmt [das Christentum] sie alle in sich auf und stellt den Christen mitten hinein in die Mitte“ (ebd.).  
Das Paradigma, nach dem das christliche Leben dekliniert wird, ist demnach das Kreuz, mit dem ‚Gestalt bildend‘ zu leben ist. Das bedeutet mit der Präzision und Konkretion einer absoluten Metapher eine chiasmische Gestaltung: „Das Kreuz verneint nicht, noch vernichtet es den Gegensatz, sondern es fasst ihn zur Gestalt“ (ebd.). Der so betonte Gestaltbegriff wäre eigens vor seinem Hintergrund zu erörtern, der Gestalttheorie vom Anfang des 20. Jahrhunderts. Bei Rosenzweig liegt der – auch ohnedies deutliche – Ton auf der Differenz der Gestalt gegenüber den bloßen Elementen (Stern, Teil I). Nicht Kirche einerseits und Welt andererseits, sondern deren Antagonismus bestimmt das Leben, und zwar in dem Antagonismus von Zeit und Ewigkeit. Gestalt gewinnt dieser doppelte Antagonismus auf dem Weg des Lebens, nicht erst oder schon im Denken. Zu dieser Gestaltwerdung gehört daher auch eine bestimmte Weise zu denken, das von ihm so genannte ‚Neue Denken‘ im Unterschied zum ‚denkenden Denken‘ maßgeblich Hegels. Das neue sei ein *Sprachdenken* –

das sich darin zeigt, wie die sprachliche Formung ‚Im Christen kreuzen sich die Kräfte‘ eine gestaltende Kraft hat. Die Sprache vollzieht den Chiasmus, der die Gestalt des Kreuzes bildet.  
Rosenzweig akzentuiert an der Gestalt deren organisches, lebendiges Werden in Abgrenzung zum ‚Machen‘ oder ‚Herstellen‘: „Gestalt entsteht nicht durch Machtspruch, Gestalt ist nicht Gewalt, Gestalt will hervorgebildet, erstellt, gestaltet sein“ (ebd.). Eine Gestalt ist im Werden, und zwar im lebendigen Werden des eigenen Lebensweges. Darin wird sie gebildet, und die konkrete Gestalt des christlichen Lebensweges sei der ‚Kreuzweg‘. Denn direkt anschließend heißt es: „Der Weg des Christen ist in jedem Augenblick Kreuzweg“ (ebd.). In protestantisch anmutender Weise wird so von Rosenzweig der bestimmte liturgische Vollzug des Kreuzweges ‚verweltlicht‘, indem das ganze Leben des Christen als ein solcher verstanden wird. Darin klingt allerdings der liturgische Sinn nach und konnotiert den so verstandenen Lebensweg als einen Weg angesichts des Kreuzes und darauf hin. Diese Widersprüche seien dem Christen *innere*, im Unterschied zum Juden, dem sie von außen entgegentreten. Dem jüdischen Leben trete nicht die Welt, sondern der Staat gegenüber, und damit seinem Dasein in der Ewigkeit die kriegerisch zerrissene Zeit.

Kunst statt Kreuz?  
Im hiesigen Zusammenhang bemerkenswert ist, dass dem „Kreuzweg des Christen ... eine andere Macht“ konkurreiere, und zwar die Kunst. Sie sei die einzige, „die gleichfalls den Gegensatz nicht durch Verleugnen, sondern durch Gestaltung überwindet“ (ebd.). Kunst als gestaltende Macht ruft dem verspäteten Leser Ernst Cassirers symbolische Form in Erinnerung – denn in verwandter Weise versteht Rosenzweig die Kunst als Gestaltung der das Leben bestimmenden Antagonismen. In dieser symbolischen Funktion konkurrieren Kunst und christliches Leben, letztlich Kunst und Kreuz. Wenn die Kunst gleiches vermag, wie das Kreuz, wozu dann noch eigens das Kreuz? „Denn Prometheus hing schon an der Felswand ein halb Jahrtausend, ehe das Kreuz auf Golgatha erhöht ward“ (ebd.).

Rosenzweigs Verweis auf Prometheus mag seltsam antiquiert scheinen, aber nichtsdestoweniger trifft er eine Grundfrage des Verhältnisses von Kunst und Religion, die gegenwärtig nichts an Aktualität verloren hat. Wenn in Cassirers Perspektive die symbolische Form der mythisch-religiösen Weltsicht in ihrer Funktion von der Kunst übernommen, ja vermutlich sogar abgelöst werden kann, wozu dann noch Religion? Die Logik der Aufhebung im Fortschritt von der positiven Religion zur Kunst ließe den Anfang hinter sich zurück. Religion hätte dann – wenn nicht im Begriff, so doch – in der Kunst aufzugehen. Jedes Beharren auf der positiven Religion wie auf ihrer liturgischen Praxis wäre dann regressiv. Aber genau diese Aufhebungstheorie ist nicht diejenige Rosenzweigs.  
Zunächst, inwiefern vermag die Kunst den doppelten Widerspruch so zu gestalten wie das christliche Leben? Die „Kunst überwindet nur, indem sie das Leiden gestaltet, nicht indem sie es verneint“ (419). Auch sie also vermag nicht in einer Logik der Aufhebung das Leidvolle am Leben zu verneinen, indem es in einer höheren Einheit versöhnt und damit sein Negatives negiert würde. Sie vollbringt keinen mors mortis. Sondern der „Künstler weiß sich als der, dem gegeben ist, zu sagen was er leidet“ (ebd.). Die Darstellung des Leidens ist Ausdruck des eigenen Lebens – und das zu vermögen, ist nichts Geringes. Nichts Geringeres jedenfalls, als die Evangelisten in der Gestalt Jesu zur Darstellung brachten. Phänomenologisch gilt als das Schwerste, ‚sagen zu können, was ich sehe‘, und das ist in der Tat schwer genug. Sagen zu können, was ich leide, forciert die Schwierigkeit des Sagens noch einmal – bis in die Unsagbarkeit hinein. Denn jedes Sagen des Leidens spricht mit Bedeutung und kann kaum vermeiden, dem Leiden Sinn beizulegen, der meist fragwürdig bleibt. Demgegenüber sind die Darstellungen des Leidens Jesu wie die Darstellungen der Kunst auch keine ‚Sinnegebung des Sinnlosen‘, sondern ursprünglich Ausdruck, diesseits einer Sinnegebung. Nur, dem Drift in die Bedeutung können sich beide nicht entziehen. Daher sinnt Rosenzweig der künstlerischen Darstellung auch viel an, vielleicht zu viel: „In der Darstellung versöhnt er [der Kün-

stler] den Widerspruch, dass er selber da ist und doch auch das Leiden da ist; er versöhnt ihn, ohne ihm den geringsten Abbruch zu tun“ (ebd.). Von ‚Versöhnung‘ zu sprechen, ist mehrdeutig, aber in jedem Fall ein starkes Stück. Es scheint, als würde der Kunst eine ‚Soteriologie‘ angesonnen, die nur selten die Phänomene treffen wird. Solch eine Zumutung mag daher rühren, dass hier ‚die Kunst‘ im Gegenüber zum Kreuz thematisch ist. Die so entstehende Konkurrenz der Mächte drängt zur Übertreibung – oder aber sie nimmt den Sinn von Versöhnung aus der Darstellung der Kunst. So wäre ad optimam partem Rosenzweigs These durchaus plausibel. Schon das Leiden und das Fragmentarische des Lebens *darzustellen*, ist ein kultivierter Umgang, der Ausdruck verleiht und anderen eine Darstellung zu spielt. Zumindest kann und wird die Kunst so gebraucht werden: „dass sie das Leiden des Lebens gleichzeitig erschwert und dem Menschen hilft, es zu tragen, lässt sie seine Begleiterin durchs Leben werden“ (ebd.). Auch wenn die ‚Kunst als Lebenshilfe‘ nolens volens an Kalendersprüche und ‚Mit Goethe durchs Jahr‘ erinnert, ist das wohl kaum so trivial gemeint, wie es klingen mag. Wenn Kunst es erträgt, dass man mit ihr lebt, dass man im äußersten sogar mit ihr sterben kann, zeigt sie eine Tragfähigkeit, die einen eigenen Ernst hat. Diesen Ernst hat sie nach Rosenzweig nur im Zugleich, denn sie erschwere das Leiden auch – vermutlich, weil sie das Leiden vor Augen stellt und in Erinnerung hält. Wäre sie nur ‚versöhnlich‘, indem sie das harte Sein in schönen Schein verwandelte, lehrte sie Vergessen. Indem sie Darstellung des Leidens ist, ‚hält sie die Wunden offen‘ – und das erschwert ihren ‚unerträglich leichten‘ Gebrauch. „Sie lehrt ihn [den Menschen], überwinden ohne zu vergessen“ (ebd.). Ob man hier allerdings noch von ‚überwinden‘ sprechen sollte, bleibt mir fraglich. Und auch Rosenzweig war diese Übertreibung anscheinend nicht fraglos. Heißt es doch kurz darauf: „Er [der Mensch] soll Leid tragen und soll getröstet werden. Gott tröstet ihn mit allen, die des Trostes bedürftig sind“ – und nicht einfach ‚die Kunst tröstet ihn‘. Denn eine ‚tröstliche‘ Kunst, wäre nicht mehr Gestaltung des Leidens. Soviel

soll sie weder noch kann sie ertragen. Mit dieser theologischen Vorwegnahme legt sich nun eine nur allzu passende Differenz und Konvergenz von Kunst und Kreuz nahe. Bemerkenswert ist Rosenzweigs Erörterung aber gerade, weil sie solch wohlfeile Entsprechungen verweigert. Der anklingende Trost ist nur eine Finalbestimmung, die messianologisch zu hören ist. Aber es ist nicht der Religion vorbehalten, dieses Ende aller Dinge vorwegzunehmen. Wenn Rosenzweig formuliert: „Bis dahin ist Trostlossein im Trost. Bis dahin erfrischt sich die Seele an dem Wahren des Leids“ (ebd.), scheint er der Auffassung zu sein, auch die Kunst könne bei allem Leid den Horizont des Trostes, den sie in der Darstellung vorwegzunehmen vermag. Die schöpferische Kraft der Kunst ist ihm ‚überlebensnotwendig‘, denn in ihr „erneuert“ die Seele „sich in sich selbst“ (ebd.). Wieder möchte man zögern. Denn ‚erfrischt‘ sich die Seele so, und ‚erneuert sie sich selbst‘? Diese Zumutung an die Kunst – mit der sie schöpfungstheologisch überaus ernst genommen wird (vielleicht zu ernst) – zeigt noch einmal die Konkurrenz von Kreuz und Kunst.

#### *Kunst und Kreuz*

Rosenzweigs Fazit (eingangs des §396 ‚Kunst und Kreuz‘) formuliert das theologische Problem: „Sie [die Kunst] scheint wirklich aufs vollkommenste das Kreuz zu ersetzen. Wozu sollte die Seele noch seiner bedürfen, wenn in sich selber sie Erhaltung und Erneuerung findet?“ (ebd.). Zwar findet die Seele Erhaltung und Erneuerung nicht einfach ‚in sich selber‘, sondern nur auf dem Umweg über den Anderen in der Gestalt des Anderen in der Kunst. Aber fände sie dort wirklich Erhaltung und Erneuerung, dann fragt sich in der Tat, wozu das Kreuz. Und für viele ist das gar keine Frage mehr. ‚So leben wir eben‘. Wer vermisst noch den Gottesdienst, in dem etwa Bachs Matthäuspasion ihren genuinen Ort hat? Wer vermisst den liturgischen Zusammenhang künstlich ausgestellter Ikonen? Und vor allem – wer vermisst noch das Kreuz, wenn er klassische oder zeitgenössische Kunst ausstellt, betrachtet, beschreibt oder kauft? Nur ist Rosenzweigs These nicht einfach

die Affirmation der Selbstgenügsamkeit eines kultisch oder kommerziell gewordenen Kunstbetriebs. Dessen Phänomene passen zwar in seine Beschreibung, aber sie passen nur auf den ersten Blick. Denn der Ernst der Kunst, eine echte Alternative zur Religion zu sein, gründet nicht im selbstgenügsamen ‚Betrieb‘, sondern in der schöpferischen Kraft ihrer Darstellung des Leidens. Die Grenze dieser Gestaltungskraft der Kunst sieht Rosenzweig andernorts: „Das Kreuz, das zu tragen die Kunst die Menschen lehrte, war nur eines jeden sein eignes Kreuz ... Sie lehrte ihn nicht die Einheit allen Kreuzes“ (420). Dieses Desiderat ist allerdings zweifelhaft: es gilt jedenfalls nicht für das Judentum, dessen ‚Schicksal‘ nicht des Kreuzes bedarf, um seiner Einheit gewahr zu werden. Nur die ‚Heiden‘ bedürften dessen. Aber vermag diese Einheit nicht auch der Begriff der Kunst zu leisten? Nach Rosenzweig vermag das selbst der absolute Begriff Hegels nicht, da er ‚denkendes Denken‘ und nicht ‚neues Denken wäre‘, weder Sprachdenken also noch ein Denken der lebendigen Einheit, die die Phänomenologie den *Vollzug* dieser Einheit nennen würde im Unterschied zu seiner bloßen Bestimmtheit. Soweit, so klar: nur das eine Kreuz begründet die Einheit der Kreuze, und nur diese Grundgestalt bildet den Grund der Gestaltung des Leidens in der Kunst, so wie Rosenzweig sie versteht. „Erst unter diesem Kreuz erkennt sie [die einsame Seele] sich eins mit allen Seelen ... Die Seele, die unterm Kreuz stand [oder steht?] ... hat es verlernt, den Kreislauf von Erhaltung und Erneuerung allein in der eignen Brust zu suchen, wo ihn die Kunst pulsen macht“ (ebd.). Diese Einheit ist eine gründlich andere, als diejenige von Hegels Begriff. In seiner Optik wäre das noch ein bloßer Vollzug, unbegriffen und bloß faktizitär. Nur eben dieser lebensweltliche Ort und die Vollzugsgestalt der Einheit ist es, die die theologische Pointe bildet. Eine individuelle Darstellung und Rezeption der Kunst wäre nur ‚einsam‘. Erst wenn ‚unter diesem Kreuz‘ die Einheit des Leidens deutlich wird, ist der Vollzug so verortet und bestimmt, wie es in Rosenzweigs *und* in theologischer Perspektive nötig ist. In verwandter Weise meinte Schleiermacher daher, dass das ‚Gefühl

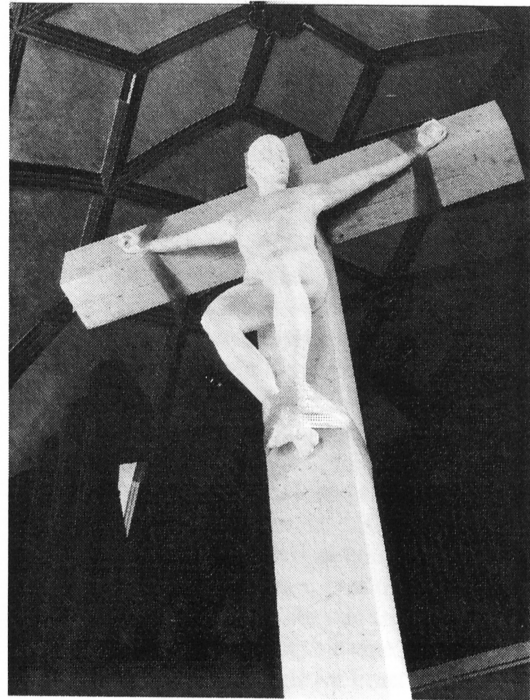
schlechthinniger Abhängigkeit‘ seine Bestimmtheit und seinen Ort in der Einheit der Gemeinde hat (die pneumatologisch qualifiziert ist). Gemeinde *wird* erst angesichts dieses einen Kreuzes und dieses eine wird erst in seiner Einzigkeit offenbar im Horizont der Gemeinde. Wie diese Einheit Gestalt gewinnt, wäre am Beispiel des ‚nachchristlichen‘ Hörers der Bachschen ‚Matthäuspasion‘ zu zeigen – anhand von Hans Blumenbergs gleichnamiger Passionsmeditation. Im Blick auf den gemeinsamen *Vollzug* zeigt sich erst die theologische Pointe der Einheit und der Grundgestalt des christlichen Lebens: „Im eignen Innern leidet sie [die Seele] nun den Kreislauf ewigen [?] Leids und ewiger Freude mit, den das Herz antreibt, das am Kreuz für viele und für sie auch litt“ (ebd.). Das Leid bekommt keinen Sinn von außen zugeschrieben, sondern ein bestimmtes Leid hat eine bestimmte Gestalt, die des Kreuzes, das zur Orientierung des Lebens wird: nicht nur für sich zu sein, sondern *für den Anderen*. Für sich wäre das Leid stumm und eng – und darin nicht weniger leidvoll. In der Darstellung für andere, wie sie die Kunst leisten mag, gewinnt das Leid Ausdruck und Weite. Aber es bleibe ‚einsam‘, zumindest nach Rosenzweigs Ansicht. Erst, wenn ein bestimmtes Leid seine bestimmte Gestalt hat (also nicht alles und jedes Leid), erreicht man *seinen eigenen* Vollzugssinn: für andere zu sein. Das ist nun aus allem möglichen Leid schlechthin unersichtlich. Wir leiden an anderen, durch andere und allenfalls mit anderen. Der Übergang vom ‚an, durch und mit‘ zum ‚für‘ Andere ist kein Übergang, sondern ein Bruch. Daher ist die Rosenzweig leitende Grundgestalt des Leidens auch eine ganz bestimmte: der, der ‚am Kreuz für viele ... litt‘, also für alle und daher für jeden einzelnen. Bemerkenswert ist, dass Rosenzweig nicht auf den tragischen Helden rekurriert und auch nicht auf Mose, der für oder anstelle Israels starb. In der Perspektive seiner jüdischen Religionsphilosophie ist offensichtlich der Gekreuzigte der Andere, der allein *für* Andere litt. Und erst sein Kreuz vermag, was die Kunst nicht vermöge: die Einheit des Leidens darzustellen und *zuzueignen*. Die Pointe der Einheit ist demnach ihr *für viele* und *für jeden einzelnen*. Was

dem tragischen Helden und Mose ihr eigenes Leid blieb, auch wenn es um der anderen willen erlitten wurde, wird hier aus seiner heroischen Enge geführt. Es ist nicht mehr ein Leiden für eine Gruppe, auch nicht mehr ein Leiden des tragischen Helden, sondern ein einziges Leiden, das in keiner Weise für andere *und* für sich ist, sondern *nur* im für andere seinen Eigensinn hat. Das kann nun in der Tat nicht mehr der Kunst zugemutet werden. Hier konkurriert sie nicht, und daher kann sie auch nicht die Steigerung oder Aufhebung der Religion sein. Das Inkommensurable vermag die Kunst nicht aufzuheben. Andererseits verglüht die Kunst nicht im Angesicht dieses ‚für Andere‘. Das Kreuz ist also nicht der ‚eigentliche Sinn‘ der Kunst. Sie wird nicht ans Kreuz gebunden und theologisch eingeführt. Die brisante Eigenart von Rosenzweigs antihegelscher Dialektik ist das *Und*. Kunst *und* Kreuz bleiben beide gegeneinander wie miteinander. In der Kunst ist das Kreuz präsent in der Gestaltung und Darstellung des Leidens; in dem Kreuz ist die Kunst präsent in der einen Gestalt des Leidens und deren Darstellung. Aber beide sind nicht ineinander überführbar und gehen nicht in einem Dritten auf. Das Verhältnis von Kunst und Kreuz so – neu – zu denken ist chiasmatisch. Daher ‚kreuzen sich die Kräfte‘ auch in Rosenzweigs neuem Denken, ohne dass dieses Denken die höhere Einheit derselben präntierte.

Zwar bleibt an Rosenzweigs Verständnis der Kunst manches fraglich, zumal in der hier versuchten Ultrakurzversion. Und gerechterweise hätte man als Horizont des Dargestellten seine mehrgliedrige Erörterung der Kunst zu beachten, die er als ‚Theorie der Kunst‘ (§133-140, 175-191, 237-250) und als ‚Soziologie‘ der Künste in der Religion entfaltet (§330-351 zum jüdischen Jahr als Soziologie des Hörens, des Mahls und des Grußes, sowie §379-390 zum geistlichen Jahr des Christentums als Soziologie des Kirchenbaus, der Kirchenmusik und des Volksspiels). Aber bei allen Rückfragen ist seine prägnante These zu Kunst *und* Kreuz mehr als einer Erinnerung wert. In jüdischer Perspektive wird die irreduzible Eigenart des christlichen Lebens angesichts des Kreuzes thematisch gegenüber der nicht weniger irre-

duziblen Kunst. Beide widerstreiten, ohne voneinander lassen zu können. Und dieses gekreuzte Verhältnis ist nicht allein Thema, sondern auch Form seines Denkens, nicht zu reduzieren und nicht aufzuheben, sondern, wie später Merleau-Ponty, chiasmatisch zu denken. Daran lässt sich anschließen.

Janusz Debinski, Krufzifix II, 2001  
Gips, Holz, Klebeband (Tesa)  
664 x 275 x 28 cm



Janusz Debinskis Kreuzigung von 2001 ist keine eigentliche Kreuzigung, sondern eine Fesselung oder Bindung eines 30jährigen Mannes. Dieser hatte vorübergehend für die Zeit seines Abgusses „gleichsam in einer Performance“ die Haltung des Kruzifixus von Hans Seyffer von 1501 eingenommen. Seyffers steinerner Kruzifixus ist überlebensgroß, Debinskis gebundener lebensgroß. Die Höhe (664 cm) und die Breite (275 cm) der beiden einander in der Stuttgarter Hospitalkirche gegenübergestellten Kreuze entsprechen sich. Anlass der Gegenüberstellung war der 500. Geburtstag der wohl bedeutendsten Steinskulptur Süddeutschlands aus dem beginnenden 16. Jahrhundert.  
(ham)

Zoltan Lörincz

### Nach der Postmoderne in Ungarn

Nach und nach wird alles, was wir für einen unerschütterlichen Bestandteil unseres Lebens und unserer Welt gehalten gaben, umgewertet. Prinzipien und Werte, die früher als unantastbar galten, werden ungewiss und unbedeutend. So ist die bildende Kunst, die Jahrhunderte lang Beschützerin, Gestalterin, Hüterin des nationalen Lebens und der nationalen Kontinuität in Ungarn war, in eine fragwürdige Lage geraten, und das gilt besonders auch für die Dichtung. Für die bildende Kunst gilt dies in der ganzen westlichen Kultur. Aber was ist wirklich in Ungarn passiert?

Abschied vom Sozialreal (sozialistischen Realismus)

Vielleicht ist es verblüffend, aber meiner Meinung nach hat die politische Wende des Jahres 1989 keinerlei stilistische Änderung in der Entwicklung der ungarischen Kunst verursacht.

Die „künstlerische Wende“ hat sich am handgreiflichsten in der Umwandlung der Institutionen ausgewirkt. Auf dem Gebiet der Künstlerausbildung ist infolge einer „Studentenrevolution“ im Jahre 1990 der Rektor abgegangen, und im Unterricht sind auch Neuerungen eingeführt worden. Im Laufe dessen wurde der Lehrstuhl für Intermedien ins Leben gerufen, und Künstlerlehrer sind eingeladen worden (Dóra Maurer, György Jovánovics, Zsigmond Károlyi), die früher an der Hochschule nicht unterrichten durften. Ein neuer Ausbildungsgang hat auch an der Universität in Pécs begonnen, wo zu dieser Zeit die Meisterschule für bildende Kunst gegründet worden ist. Aber gleichzeitig sind auch weiterhin zahlreiche negative Züge der früheren Institutionspraxis erhalten geblieben: die zentralisierten und überbürokratisierten Formen und eine infolge der autoritären Machtstruktur langsam reagierende, ungeschmeidige Arbeitsweise, die für die Mehrheit der Unterrichts- und Ausstellungseinrichtungen noch immer charakteristisch ist.

Die „Modernisierung“ der ungarischen Kunst der letzten drei Jahrzehnte kann im Burggebäude des 1989 gegründeten Ludwig-Museums betrachtet werden, wo seit 1992 neben der – mit internationalem Material zusammen präsentierten – ständigen Ausstellung kontinuierlich Werke heimischer und ausländischer Künstler zu sehen sind. Das Ludwig-Museum Budapest funktioniert seit der Gründung des Zeitgenössischen Künstlerischen Museums im Jahre 1996 als „Doppelinstitution“ weiter. Auch auf dem Lande nimmt die Zahl der Einrichtungen zu, die die sich neu organisierende zeitgenössische Kunst präsentieren oder sammeln (z. B. Galerie Paks). Die Zeitgenössische Künstlerische Institution hat ihre Tore im Herbst 1997 in Dunaújváros geöffnet, seitdem hat sie – mit der Teilnahme sowohl heimischer als auch ausländischer Künstler – mehrere bedeutende Veranstaltungen organisiert (die auch Musikprogramme umfassende *Aritima*, bzw. die mit dem ausländische Kuratoren aufzeigenden Symposium erweiterte *Who by Fire* Ausstellungs- und Veranstaltungsreihe).

Mit der Aufhebung des Staatsmonopols des Kunsthandels sind private Galerien aufgekommen. Die meisten von ihnen sind 1989-90 eröffnet worden (Galerie Knoll, Galerie Bollwerk 14, Galerie NaNe, Galerie Roczkov), aber nach den unbegründeten Anfangserwartungen hat sich herausgestellt, dass noch viel Zeit vergehen muss, bis sich die Marktbedingungen verändern und sich die Kundschaft herausbildet, die sich für zeitgenössische Kunst interessiert, beziehungsweise bis sich die Formen des Sponserns oder der Kunstunterstützung westlicher Art herauskristallisieren (wie zum Beispiel die Ausschreibungen des im Jahre 1993 gegründeten Kollegiums für bildende Kunst der Nationalen Kulturellen Basis). Im Jahre 1990 ist die Stiftung Budapest Art Expo geboren, die seither jährlich im Rahmen einer Messe für zeitgenössische Kunst mit der Präsentation der ungarischen und der mittelosteuropäischen Kunst versucht, den langsam erwachenden Kunsthandel zu beleben. Abwechslungsreicher ist die Bühne der künstlerischen Zeitschriften geworden. Seit 1990 wurde die bis dahin einzige Zeitschrift, die *Kunst*, unter dem Namen *Neue Kunst* von einer neu-

en Redaktion übernommen, und diese Redaktion hat neben dem Blatt auch eine Monographiereihe, die die Vertreter der modernen ungarischen Kunst vorstellt, ins Leben gerufen. Seit 1993 erscheint der sich ausschließlich mit zeitgenössischer Kunst befassende *Balkon*. Zusammenfassend kann man behaupten, dass eine Menge von Galerien eröffnet wurde.

Diese sehenswerten, leicht wahrnehmbaren „äußerlichen“ Veränderungen sind in Wirklichkeit die Krönung, die Vollendung langjähriger Vorgänge. Der künstlerische Anschauungswechsel hat schon Mitte des vorigen Jahrzehnts begonnen, und parallel dazu erschien auch die neue Generation auf der Bildfläche. Bei den Ausstellungen im Barcsaysaal der Hochschule für bildende Künste traten die an repräsentativen Ausstellungen debütierenden „neuen Maler“ und die für andere Mediengattungen offenen, experimentfreudigen Studenten anfangs noch gemeinsam auf (Plein Air, Paraván, 1986); am Ende der 80er Jahre wurde offensichtlich, dass ihre Wege auseinander gehen.

Im Sommer 1989 wurde in Óbuda, im Ausstellungshaus der Galerie Budapest, die Ausstellung der *Blaue Stahl* veranstaltet. Das heute zu Ruine gewordene, einst populäre Restaurant „Blauer Stahl“ in Ózd stand als „stilreines“ Exempel der Sozialarchitektur, als Kirche der Gemeinschaftsverpflegung am Fuße der großen Fabrikamine und konnte gleichzeitig die Doppelfunktion der Massenunterhaltung und der „repräsentativen“ Umgebung erfüllen. Bei der Ausstellung wurde der Blaue Stahl zum Symbol, zum komplexen Sinnbild des vergangenen Zeitalters, in dem sich die Erinnerungen an die verschollene Kindheit und die sich an die langsam in die Vergangenheit sinkende Welt knüpfenden, mal bittersüßen, mal ironischen Reflexionen der Erwachsenen der Jahrzehntewende unzertrennlich mischen. Nicht nur die mit dem „gesellschaftlich-historischen Problem“ liebäugelnde Themenwahl, sondern auch der raue, ein wenig mutierende Ton, das auf ästhetische und Formenfragen weniger bedenklich schauende künstlerische Verhalten, das den Schein der Salonfähigkeit kaum aufrechtzuerhalten versuchte,