

**Słowa kluczowe:** sztuka współczesna, Pavel Büchler, Boris Mikhailov, Kris Martin, Paloma Varga Weisz, logos, ikona, zwrot ikoniczny, heterotopie, inne miejsca, (negatywna) teologia, biblijny zakaz obrazów, estetyka „pustej przestrzeni”

**Keywords:** Contemporary Art, Pavel Büchler, Boris Mikhailov, Kris Martin, Paloma Varga Weisz, logos, icon, Iconic Turn, Heterotopias, Other-places, (Negative) Theology, Biblical Prohibition of Images, Aesthetics of „empty space“

*Ulrich Engel OP*

INSTITUT M.-DOMINIQUE CHENU BERLIN, GERMANY

ORCID: 0000-0003-1104-495X

# ZWISCHEN LOGOS UND ICON

## GEGENWARTSKUNST ALS ANDERS-ORT DER THEOLOGIE

### 1. LOGOS

#### 1.1. „Im Anfang war das Wort...“ (Joh 1,1) und die Predigt des hl. Dominikus

„Im Anfang war das Wort...“ (Joh 1,1), griechisch: der λόγος. So beginnt nicht nur der Prolog des vierten Evangeliums, sondern auch die dominikanische Ordensgeschichte (vgl. Engel, 2009, s. 114-119). Schon in den Akten des Heiligsprechungsprozesses von Bologna wird bezeugt, dass der hl. Dominikus (ca. 1170 – 1221), Gründer des Ordens der Predigerbrüder, es sich zur Gewohnheit gemacht hatte, entweder von Gott oder mit Gott zu reden (vgl. Waltz, 1935). Ein gewisser Bruder Frugerus Penneusis gab in diesem Zusammenhang über den Ordensstifter Domingo de Guzmán, so die spanische Schreibweise seines Namens, zu Protokoll: „Wer immer sich auf dem Weg zu ihm gesellte, dem sprach er von Gott. Auch seine Brüder forderte er auf, das zu tun.“<sup>1</sup>.

Und dass Dominikus dabei keine Mühen scheute, bezeugt eine legendarische Geschichte. In seiner „Vita sanctorum“ berichtet Rodrigus Cerratensis OP († nach 1276) von einer deutschen Pilgergruppe, die auf ihrem Weg durch Südfrankreich auf Dominikus und seinen Begleiter fr. Bernardus traf (vgl. Cerrato, 1973, s. 777). Beeindruckt von deren Frömmigkeit luden die Deutschen die beiden Wanderprediger zum Essen ein. Aus Dank dafür wollte Dominikus den Pilgern predigen, doch verstanden

1 Ebd., Nr. 47. Die deutsche Übersetzung folgt Vladimir J. Koudelka, 1983, s. 159.

sie seine Sprache nicht. Die Predigerbrüder beteten deshalb zu Gott, woraufhin Dominikus unter Umgehung jeder Sprachschule sofort und verständlich Deutsch parlieren konnte – so die Legende. Aus Dankbarkeit für die Gastfreundschaft der deutschen Wallfahrer verkündete er diesen vier Tage lang das Evangelium. Danach trennten sich ihre Wege wieder. Soweit die unglaubliche Geschichte des Rodrigus Cerratensis.

Glaubwürdiger verbürgt ist, dass Dominikus in Form der mittelalterlichen Beutelbücher stets das Matthäusevangelium und die Briefe des Paulus bei sich trug (vgl. Koudelka, 1983, s. 181). Sein tiefes Vertrauen in die Überzeugungskraft des Wortes motivierte ihn, vor inzwischen mehr als 800 Jahren die Gemeinschaft der Predigerschwestern und -brüder zu gründen. Inmitten der politisch-religiösen Auseinandersetzungen um die teils von der offiziellen Kirche als häretischen eingestuften Bewegungen in Südfrankreich setzte Dominikus auf die Macht des Dialogs – gegen alle in Kirche und Politik herrschenden Tendenzen, die primär der Macht des Schwertes trauten.

## 1.2. Predigerinnen und Prediger bezeugen das Wort (Timothy Radcliffe OP)

Vor diesem Hintergrund ist es kaum verwunderlich, dass der Predigerorden seit seinen Anfängen dem Wort höchstes Gewicht beimisst. In den Fundamentalkonstitutionen werden die Dominikaner dementsprechend mit einem Wort von Papst Honorius III. als Männer charakterisiert, „die gänzlich zur uneingeschränkten Verkündigung des Wortes Gottes bestellt sind“<sup>2</sup>. Wort und Rede, Diskurs und Dialog, so Timothy Radcliffe OP (von 1992 bis 2001 Ordensmeister der Dominikaner), bergen die Kraft, Bewusstsein, Sinn und Weltgehalt darzustellen und positiv zu gestalten. Im Sinne des dominikanischen Mottos „Wahrheit“ (lat.: *veritas*) gilt: Worte sind wahrheitsfähig (vgl. Eggensperger, Engel, 1995)! Gespräche können dem alltäglichen Zusammenleben humane Qualität verleihen. Die Praxis des Dialogs begründet und erhält Gemeinschaft.

Im Blick auf das Versprechen, das Ordensfrauen und -männer in ihrer Profess geben, benannte Radcliffe die zentrale Herausforderung so:

„Wir sind als Prediger des Wortes Gottes Zeugen dafür, dass Worte etwas bedeuten. Wir sind nach dem Bild Gottes geschaffen, der ein Wort gesprochen hat, und Himmel und Erde sind ins Dasein getreten. Er hat ein Wort gesprochen, das zu unserer Erlösung Fleisch geworden ist. Die Worte, die Menschen zueinander sprechen, spenden Leben oder Tod, erbauen oder zerstören eine Gemeinschaft. [...] Wenn wir in den Gelübden unser

2 LCO, Constitutio Fundamentalis, § III; zit. wird Honorius III, Ad omnes praelatos Ecclesiae (4.2.1221).

Wort geben, bezeugen wir die grundlegende Berufung des Menschen, Worte zu sprechen, die Gewicht und Autorität haben.“ (Radcliffe, 2001, s. 16f)

Wobei an dieser Stelle noch anzumerken bleibt, dass die Worte der Verkündigung ihre Autorität nicht zuerst aus sich selbst generieren. „Nahe ist dir das Wort, es ist in deinem Mund und in deinem Herzen“, heißt es in Röm 10,8. Gemeint ist hier das Wort des Glaubens, das verkündigt wird. Der italienische Philosoph Giorgio Agamben hat darauf aufmerksam gemacht, dass das griechische Wort für „nahe“ (εγγύς) „etymologisch von einer Wurzel [stammt], die die *Leere der Hand* [...] bedeutet.“ (Agamben, 2006, s. 146). Das Wort der Predigt ist also schwach im Sinne von „leer“; es ist darauf angewiesen, beschenkt zu werden.

## 2. ICON

### 2.1. Bilder im Dienst der großen Erzählungen

Zunehmend jedoch sieht sich das hoch geschätzte „Wort“ mit der Rivalität des „Bildes“ konfrontiert und durch dieses abgelöst: Fernsehen und Internet, Video-Plattformen und Play Stations konkurrieren mit dem alten Medium Buch, das international verstehbare Piktogramm verdrängt die schriftliche Erläuterung, und der visuell ansprechende Instagram-Account ersetzt die trockene Information.

Natürlich hat es auch früher schon Bilder als Bedeutungs- und Sinnträger gegeben. Erinnert seien beispielsweise im Bereich der Philosophie das Höhlengleichnis Platons. Die entscheidende Differenz liegt jedoch in einer Funktionsverschiebung. Ehedem waren die Bilder grundlegend in Erzählungen verwoben. Die mittelalterlichen Armenbibeln beispielsweise wie etwa der Makkabäer-Schrein in Köln (11. Jahrhundert) illustrierten in quasi religionspädagogischer Absicht den Fundus der heiligen Geschichten für die große Zahl der leseunkundigen Gläubigen. Das Bild war letztendlich also auf das Wort hin geordnet; es stand im Dienst der großen, identitätsstiftenden Erzählungen.

### 2.2. Der „iconic turn“: Leben in semiotischen Landschaften (Naomi Klein)

Mit Eintritt in die Moderne haben sich die Bilder ihrer Dienstfunktion weitestgehend entledigt: Sie haben sich vom Wort emanzipiert und sind frei. Was vor der Moderne war, so sagte es der Darmstädter Philosoph Gernot Böhme einmal,

„von der Antike bis zur Fotografie, ist Vorgeschichte oder vielleicht Klassik des Bildes, nämlich die Periode, in der das Bild in dem, was es ist, sich bestimmte durch seine Beziehungen zu dem, was nicht Bild ist.“ (Böhme, 2004, s. 132).

In diesem Sinne kann man für den Jahrtausendwechsel von einem wirklichen *turn*, einer Wende um 180 Grad sprechen. In diesem Zusammenhang prägte der in Chicago lehrende Kunsthistoriker William J. Thomas Mitchell zu Beginn der 1990er Jahre den Begriff des „pictorial turn“ (Mitchel, 1992). Und der Baseler Kunsthistoriker Gottfried Boehm sprach wenig später vom „iconic turn“ (Boehm, 2006, s. 13)<sup>3</sup>. Beide Begriffsschöpfungen sind in der kunsttheoretischen Debatte inzwischen fest etabliert.

Spätestens zu Beginn des 21. Jahrhunderts ist diese „ikonische Wendung“ (ibidem) auch in unserem Alltag angekommen: Die technischen Möglichkeiten der Kommunikation scheinen ohne Grenzen. WWW (World Wide Web), PDA (Personal Digital Assistant), UMTS (Universal Mobile Telecommunications System) und GPRS (General Packet Radio Service) sind heute für fast alle Bevölkerungsschichten in den Industrienationen zugänglich. Das Internet hat nicht nur die Möglichkeiten der Kontaktaufnahme vervielfacht, beschleunigt und globalisiert, sondern mit den graphisch funktionierenden Benutzeroberflächen auch elementar visualisiert.

Auf Grund dieser und anderer technischer Entwicklungen ist längst eine neue Welt entstanden – nicht nur im Internet! Was in dieser neuen Welt zirkuliert, sind vor allem Ideen und Zeichen. Kulturtheoretisch wie gesellschaftspolitisch gesehen leben wir in einer „semiotischen Landschaft“ (Klein, 2005, s. 507), so die kanadische Globalisierungskritikerin Naomi Klein. Es ist eine Welt von Bildern und Symbolen, die machtvoll sprechen. Bilder wie die vom Fall der Berliner Mauer oder vom Attentat auf das World Trade Center haben sich ins kollektive Gedächtnis eingebrannt.

Vor diesem Hintergrund interessiert mich, was die Theologie von den Bildern lernen kann. Ich konzentriere mich dabei auf die manchmal ganz andersartigen Werke der zeitgenössischen bildenden Kunst.

Zuvor jedoch bedarf es noch einer kurzen methodologischen Zwischenbemerkung zum Begriff „Anders-Ort“, mit dem im Untertitel dieses Beitrags die Gegenwartskunst charakterisiert wird.

### 3. ANDERS-ORT

#### 3.1. Orte im Raum

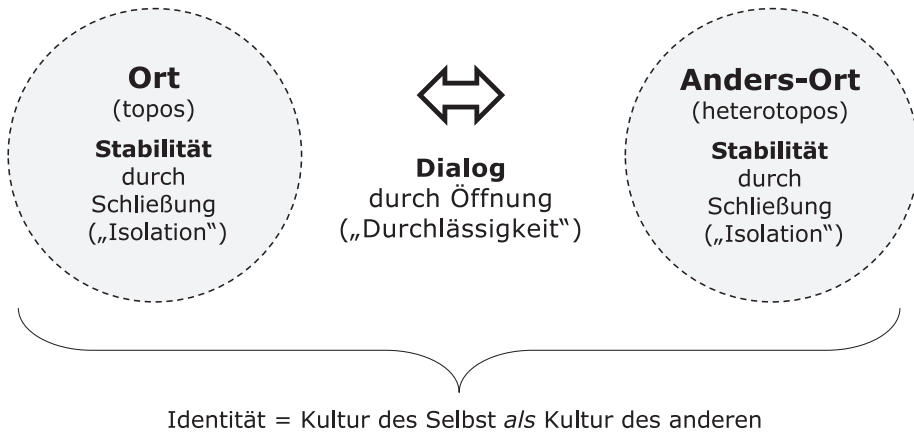
Der Terminus „Andersort“ geht auf den französischen Philosophen Michel Foucault zurück. Ihm zufolge ist ein Ort ein räumlich lokalisierbarer Platz. Er hat

3 Zur Diskussion zwischen Boehm und Mitchell vgl. Boehm, 2007; Mitchell, 2007.

seine Position in einem Bezugssystem, ist „Teil eines Geflechts.“ (Geisthövel, Knoch, 2005, s. 11). Nur wenn im Rahmen dieses Raumgeflechts beschrieben werden kann, wo ein *anderer* Ort beginnt, ist auch zu definieren, wo der *eine* Ort endet. „Grenzen verweisen auf ein Diesseits und Jenseits der Grenze in der Weise, daß ein Bereich von einem anderen getrennt ist“ (Waldenfels, 1997, s. 186). D.h. ein Ort – griechisch: τόπος (*topos*) – ist nie allein. Er definiert sich immer in Relation zu anderen Orten, zu Fremd- bzw. Anders-Orten – griechisch: ἑτεροτοποί (*heterotopoi*).

### 3.2. Topoi und Heterotopoi (Michel Foucault)

Heterotopoi sind soziale, gesellschaftliche, religiöse, personale, kulturelle Orte inmitten der Realitäten des Alltäglichen und Gewohnten. Foucault identifiziert beispielsweise Friedhöfe, Psychiatrien und Gefängnisse als solche Anders-Orte. Obwohl sie ihren Platz inmitten unseres Alltags haben, herrscht an ihnen doch eine andere Ordnung (vgl. Foucault, 1999; 2013). Im Gegenüber zur normalen Ordnung der Dinge – Leben, Gesundheit, Freiheit – legen die Anders-Orte verschwiegene, übersehene, verkannte Ausschließungsmechanismen frei, die unser Miteinander beherrschen: Tod, Krankheit, Unfreiheit.



Nach Foucault sind heterotope Konstellationen immer durch ein „System von Öffnungen und Schließungen“ (Foucault, 1999, s. 154) gekennzeichnet. Das isoliert die Orte und Anders-Orte einerseits voneinander und macht sie andererseits durchlässig füreinander. Aufgrund der Isolation eignet dem Ort Stabilität; aufgrund der Durchlässigkeit kann er in Dialog mit anderen treten. Erst so ist Identitätsbildung möglich. Denn – um mit Jacques Derrida zu sprechen – es „gibt keinen Selbstbezug, keine Identifikation mit sich selber (...) ohne eine Kultur des Selbst als Kultur des anderen“ (Derrida, 199, s. 13).

Identität können also nur die ausbilden, die ein Auge für Unterschiede haben, für die Anderen, für Alterität. Das Fremde erscheint dann nicht primär als Bedrohung, sondern als Bereicherung für das Eigene. Noch mehr gilt das für *die* Fremden und *die* Anderen.

## 4. THE PROBLEM OF GOD

### 4.1. Postmoderne Transformation christlicher Bildzeichen – vier Beispiele

Im Anschluss an Foucault verstehe ich zeitgenössische Kunst als einen solchen Anders-Ort. Inmitten unseres hypervisualisierten Alltags – so meine These – kommt der bildenden Kunst das Potential zu, neue Einsichten über ganz Anderes, letztlich: über Gott zu vermitteln.

Am Beispiel gleich mehrerer wegweisender Ausstellungen aus den letzten Dekaden kann diese These m.E. gut belegt werden. Ich denke etwa an die 2008/09 im „Centre Pompidou“ in Paris und im „Haus der Kunst“ in München präsentierte Schau „Traces du Sacré“ (vgl. Alizart, 2008), die wiederum an zwei frühere Präsentationen erinnert, die der österreichische Kunsthistoriker Wieland Schmied seinerzeit kuratiert hatte: „Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde“ (vgl. Schmied, 1980) und „Gegenwart Ewigkeit“ (idem, 1990). Mit diesen beiden noch im 20. Jahrhundert in Berlin realisierten Ausstellungen konnte Schmied eindrücklich seine These belegen, „dass allein noch in der von den Kirchen wie von der Theologie missachteten zeitgenössischen Kunst das Fenster zur Transzendenz offen gehalten werde“ (Hoepts, 2015, s. 17f)<sup>4</sup>. Schmied zeigte dementsprechend vor allem abstrakte, nicht gegenständliche Kunstwerke, in denen sich Spuren von Transzendenz widerspiegelten. Traditionelle christliche Ikonographie traf man damals kaum an.

Gänzlich anders verhielt es sich allerdings mit der 2015 im Haus K21 der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf gezeigten Schau „The Problem of God“ (vgl. Malz, 2015). Zu sehen waren dort damals 120 Werke: Gemälde, Skulpturen, Papier- und Glasarbeiten, Fotografien, Videos sowie Rauminstallationen. Meist handelte es sich um vertraute Bildmotive „aus dem Umkreis der christlichen Tradition“ (Hoepts, 2015, s. 18).

Der Kölner Kulturredakteur Michael Kohler kritisierte in seiner Besprechung für „art-magazin.de“ die Intention der Kuratorin Isabelle Malz:

4 Der Text ist unter dem Titel „The Problem of God – Rückkehr der christlichen Bilder?“ wiederabgedruckt worden in: Kunst und Kirche 78 (2015), 11–13.

„Geht es nach der Ausstellung ‚The Problem of God‘ im Düsseldorfer K21 Ständehaus, sind wir tatsächlich in der postreligiösen Gesellschaft angekommen: Die christliche Ikonografie ist hier nur noch ein Fundus an Motiven, die jeder kennt und die sich deshalb wunderbar zitieren lassen, uns aber im Grunde nichts mehr bedeuten.“ (Kohler, 2021).

Der Münsteraner Theologe und Bildwissenschaftler Reinhard Hoeps hat die Ausstellungsidee im „Magazin“ der Bundeskulturstiftung damals anders gedeutet:

„Der Umgang mit den überlieferten Bildmotiven ist offen, häufig auch spielerisch, in jedem Fall sehr experimentell und insofern fern jeder Ambition, solche Bildtraditionen nahtlos fortsetzen zu wollen. Stattdessen begegnet man vermeintlich vertrauten Symbolen, um schließlich festzustellen, wie fremd ihr Inhalt geworden ist. Ursprünglich christliche Bildzeichen werden bis auf ihre Hülle entleert, um sie probenhalber mit neuen Bedeutungen zu füllen. Inhalte wandeln und verschieben sich, ikonographische Motive erhalten ein neues Gesicht. Ihre Entzifferung führt keineswegs automatisch zu einem religiösen Gehalt, erst recht keinem altvertrauten.“ (Hoeps, 2015, s. 18).

#### 4.2. Vier künstlerische Positionen

An vier Werkbeispielen suche ich im Folgenden die hier thematisierte postmoderne Transformation christlicher Bildzeichen zu verdeutlichen. Alle diese Werke wurden seinerzeit im K21 gezeigt:

1. Betitelt wurde die erwähnte Düsseldorfer Ausstellung „The Problem of God“ nach einer Installation des in der Tschechoslowakei geborenen und heute in Manchester UK lebenden Künstlers Pavel Bůchler (\* 1952) mit eben dem Titel „The Problem of God“. Zu sehen ist eine Linse in einem Buch, die spiegelverkehrt das Wort „invisible“, unsichtbar, zum Vorschein bringt und damit auf ein zentrales theologisches Problem aufmerksam macht: die Unsichtbarkeit Gottes. Damit thematisiert das Werk ganz offensichtlich die hier diskutierte Frage nach dem *icon*.<sup>5</sup>

5 Abb. 1 und 2: Pavel Bůchler, The Problem of God, 2007, Gefundenes Buch, und Vergrößerungsglas, ca. 20 × 27 × 5 cm, Privatsammlung Bern, © Pavel Bůchler. Ich danke Pavel Bůchler für die freundliche Erteilung der Abdruckrechte.





Abb.1



Abb.2

2. Die Arbeit aus der Fotoserie „Case History – Requiem“ von Boris Mikhailov (\* 1938) zeigt einen Obdachlosen in seiner ukrainischen Heimatstadt Charkow im Schnee liegend. Ihm ist nicht nur Leid und Armut ins Gesicht geschrieben; vielmehr weckt die Art der Inszenierung auch Erinnerungen an die Grablegung Jesu, wie sie etwa der rheinische Kirchenmaler Heinrich Nüttgens (1866–1951) in einem Kreuzweg dargestellt hat. Der Mann im Schnee von Charkow wie auch die anderen in „Case History – Requiem“ porträtierten obdachlosen Menschen werden bei Mikhailov jeweils zu einem „alter Christus“, einem anderen Christus.<sup>6</sup>

6 Abb. 3: Boris Mikhailov, Case History – Requiem, 1997/98, C-print, Courtesy the artist und Galerie Barbara Weiss, Berlin. – Abb. 4: Installationsansicht im Mönchehaus Museum, Goslar (10. Oktober 2015 – 30. Januar 2016), Foto: Sascha Engel, Courtesy the artist und Galerie Barbara Weiss, Berlin. Ich danke Boris Mikhailov und der Galerie Barbara Weiss in Person von Patrick Armstrong für die freundliche Erteilung der Abdruckrechte. – Abb. 5: Heinrich Nüttgens, Kreuzabnahme Jesu (Station 13), Ölbild, 1903, Kreuzweg in der St. Maximilian-Kirche Düsseldorf. Bildquelle: [https://cf.katholisch.de/kreuzweg\\_13.jpg](https://cf.katholisch.de/kreuzweg_13.jpg) (gemeinfrei).



Abb.3



Abb.4



Abb. 5.

3. Ungewohnt, beinahe deplatziert erscheint die Glocke des belgischen Konzeptkünstlers Kris Martin (\* 1972) vor dem Kunstmuseum Bonn. Zudem irritiert bei genauerem Hinsehen: Es fehlt ihr der Klöppel, der sie erst zum Klingeln bringen würde. So schwingt sie stumm durch die Luft.<sup>7</sup>



Abb.6

4. „Leiche II“ der in Düsseldorfer lebenden Künstlerin Paloma Varga Weisz (\* 1966) schließlich erinnert in ihrer frontalen Seitenansicht an den toten Christus im Grab von Hans Holbein d.J. (1497–1543). Die plastische Arbeit zeigt die weibliche Tote als schlafende Schönheit. In der Ausstellung „The Problem of God“ im Düsseldorfer K21 präsentierte Varga Weisz „Leiche II“ in einer grob in eine Museumswand gebrochenen Nische, die nicht bloß entfernt an antike Grabnischen erinnert.<sup>8</sup>

- 7 Abb. 6: Kris Martin, For Whom..., 2012, Bronzeglocke ohne Pendel, Stahlkonstruktion, 3 unikatäre Installationen + 1 AP, 500 x 320 x 400 cm, Courtesy the artist; Sies + Höke, Düsseldorf, Photographer Achim Kukulies, Düsseldorf. Ich danke Kris Martin und seinem Project Manager Tim Vanheers sowie dem Fotografen und der Sies + Höke Galerie in Person von Julia Köhler sehr herzlich für die freundliche Erteilung der Abdruckrechte.
- 8 Abb. 7 und 8: Paloma Varga Weisz, Leiche II, 1999, Lindenholz, bemalt, 7 x 64 x 16 cm. © Paloma Varga Weisz. Ich danke Paloma Varga Weisz und ihrer Assistentin Katja Voigt für die freundliche Erteilung der Abdruckrechte. – Abb. 9: Hans Holbein d.J., Der Leichnam Christi im Grabe, Gemälde, 1522, Öl auf Lindenholz, 30,5 x 200 cm, Kunstmuseum Basel. Bildquelle: Wikimedia Commons (gemeinfrei).



Abb.7



Abb.8



Abb.9

## 5. THEOLOGIE

### 5.1. „...bis auf ihre Hülle entleert“ (Reinhard Hoeps)

Was an jedem der gezeigten Werke auffällt ist, dass zwischen tradierter christlicher Ikonographie und ihren zeitgenössischen Wiederaufnahmen, Adaptionen und Fortschreibungen Lücken klaffen, Leerstellen. Wie hatte es Reinhard Hoeps formuliert: „Ursprünglich christliche Bildzeichen werden bis auf ihre Hülle entleert [...]“ (ibidem).

Ich benenne hinsichtlich der vier gezeigten Arbeiten die Leerstellen und Lücken:

1. Die bei Pavel Böhler ins Bild gesetzte Unsichtbarkeit ist nicht mehr das „Ebenbild des unsichtbaren Gottes“, wie es in Kol 1,15a – auf Christus gemünzt – heißt, sondern nur noch Unsichtbarkeit an sich.
2. Der von Boris Mikhailov im Motiv des „alter Christus“ gezeigte Obdachlose ist zwar deutlich vom Leid des Gemarterten gezeichnet; im Vergleich zur Tradition fehlt der Darstellung Mikhailovs jedoch die Hoffnung auf Rettung und Erlösung.
3. Kris Martins voluminöse Glocke schwingt zwar noch, doch bleibt sie aufgrund des fehlenden Klöppels stumm. Kohler erkennt in ihr „das Sinnbild für eine Kirche ohne Botschaft“ (Kohler, 2021).
4. Im Gegensatz zu Hans Holbeins d.J. totem Christus trägt „Leiche II“ von Paloma Varga Weisz keine Spuren der Folter und des Todeskampfes. Die zeitgenössische Adaption zeigt zwar Verletzlichkeit, aber keine Verletzung.

Angesichts des gezeigten Befundes liegt die kulturpessimistische These nicht unbedingt fern, dass bei solcherart Zitation des kollektiven Bildgedächtnisses die christlichen Inhalte wirklich bedeutungslos geworden seien. Allein die äußere Hülle sei geblieben, das Zentrum jedoch sei verloren gegangen.

Ich schlage einen weniger pessimistischen Weg der Betrachtung ein und präsentiere eine gegensätzliche These. Mein Interesse ist dabei kein kulturkritisches, sondern ein theologisches.

### 5.2. Bilderlose Bilder. Oder: Das Bild des unsichtbaren Gottes (vgl. Kol 1,15a)

Zu erinnern ist an das jüdische, erst-/alttestamentliche Bilderverbot. Die Anfangsverse des Dekalogs, der Zehn Gebote, lauten:

„Ich bin Jahwe, dein Gott, der dich aus Ägypten geführt hat, aus dem Sklavenhaus. Du sollst neben mir keine anderen Götter haben. Du sollst dir kein

Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.“ (Ex 20,2–4; vgl. Dtn 5,6–8)

Das Bilderverbot ist so etwas wie ein „Wächter der Theo-logie“ (Dohmen, 1987, s. 22). Es wacht darüber, dass menschliche Gottesvorstellungen und Gottesbilder nicht unter der Hand zu Götzenbildern verkommen. Das Bilderverbot ist somit so etwas wie ein Verkehrsschild, das davor warnt, sich Gott nach selbstgemachten Bildern und persönlichem Geschmack vorzustellen. Bilder können das Abgebildete nicht „eingefangen“ (Werbick, 1997, s. 301f). Gottesbilder dürfen Gott nicht einfangen wollen. Das Bilderverbot setzt vor jedes konkret ausgemalte Gottesbild so etwas wie ein Minus-Zeichen als Warnhinweis. In diesem Sinne ist das Bilderverbot negative Theologie, die daran erinnert, dass Gott immer ganz anders ist als alle Vorstellungen, Abbilder und Definitionen von ihm.

Gleichzeitig aber – und nun schränke ich das gerade Gesagte wieder ein – steht die negativ-theologische Geste des Bilderverbots (Oelmüller, 2001) in einem spannungsreichen Verhältnis zu anderen biblischen Aussagen, etwa dort, wo im Buch Genesis von der Gottebenbildlichkeit des Menschen gesprochen wird (Gen 1,27), oder wo der Kolosserbrief Christus als das „Ebenbild des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15) bezeichnet. Bilderverbot und Ebenbildlichkeit markieren also zwei Brennpunkte einer spannungsreichen Ellipse.

Das Bilderverbot ist also kein absolutes. Radikale Ikonoklasten können es nicht für sich in Anspruch nehmen. Vielmehr erinnert das biblische Bilderverbot daran, dass alle positiv ausgemalten Gottesbilder immer auch das theologische Negativzeichen, die ästhetische „Leerstelle“ (Lefort, 1990, s. 293) im Bild selbst nötig haben. Theodor W. Adorno hat für diese Figur der Negation *im* Bild die Formel vom „Bild des Bilderlosen“ (Adorno, 1963, s. 312) geprägt. Nur als bilderlose Bilder können Bilder wahrheitsfähig bleiben, so meine These.

Alles Abbilden muss also von einer Abbildskepsis infiziert bleiben. Für das ikonographische Erbe des Christentums heißt das in der Konsequenz: Die kirchlich tradierten Bildmotive von Gott, Mensch und Welt entgehen der selbstreferentiellen Bedeutungslosigkeit nur dort, wo Leerstellen, Brüche und Negationen in sie selbst eingeschrieben sind.

Die vier hier vorgestellten Arbeiten tragen allesamt solche Leerstellen, Brüche und Negationen in sich. Von ihnen ist zu lernen (und das gilt auch für die eingangs erwähnten Mitglieder des Dominikanerorden), mit Um- und Vorsicht über Gott und die Welt zu reden: tastend und fragend, suchend. In diesem Sinne sind die gezeigten Kunstwerke Anders-Orte unserer Theologie – auch und gerade nach dem ‚iconic turn‘. In diesem Sinne verweisen die von Pavel Böhler, Boris

Mikhailov, Kris Martin und Paloma Varga Weisz entleerten Bildzeichen letztlich auf den Kern des christlichen Glaubens: auf das Mensch gewordene Bild des unsichtbaren Gottes – mitten unter den Menschen.

## **Bibliography:**

- Adorno, Th. W. (1963). *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften*. Bd. 2, Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Agamben, G. (2006). *Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief. Aus dem Italienischen von Davide Giuriato* (Edition Suhrkamp Bd. 2453). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Alizart, M. (Hrsg.) (2008). *Traces du sacré (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Centre Pompidou Paris, 7.5.–11.8.2008, und im Haus der Kunst München 19.9.2008–11.1.2009)*. Paris: Centre Pompidou.
- Boehm, G. (2007). Iconic Turn. Ein Brief. In: Belting, H. (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch (Text und Bild)* (s. 27-36). München: Wilhelm Fink.
- Boehm, G. (<sup>4</sup>2006). Die Wiederkehr der Bilder. In: Boehm, G. (Hrsg.), *Was ist ein Bild? (Bild und Text)* (s. 11-38). München: Wilhelm Fink.
- Böhme, G. (<sup>2</sup>2004). *Theorie des Bildes*. München: Wilhelm Fink.
- Cerrato, R. de (1973). *Vida de santo Domingo de Guzmán*, ed. Carro, V. D. (s. 775-801). Madrid: Morgan.
- Derrida, J. (<sup>6</sup>1997). Das andere Kap. Erinnerungen, Antworten und Verantwortungen. In: Derrida J., *Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa*. Aus dem Französischen von A. García Düttmann (s. 9-80). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Dohmen, Ch. (1987). Religion gegen Kunst? Liegen die Anfänge der Kunstfeindlichkeit in der Bibel? In: Dohmen, Ch., Sternberg, Th. (Hrsg.), *... kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch* (s. 11-23). Würzburg: Echter.
- Eggensperger, Th., Engel, U. (Hrsg.) (1995). *Wahrheit. Recherchen zwischen Hochscholastik und Postmoderne* (Walberberger Studien. Philosophische Reihe Bd. 9). Mainz: Grünewald.
- Engel, U. (2009). Vom Wort zum Bild... Der „iconic turn“ und die (dominikanische) Wahrheitsfrage. In: *Wort und Antwort* 50, 114-119.
- Foucault, M. (1999). Andere Räume. Aus dem Französischen von W. Seitter. In: Foucault, M., *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader Diskurs und Medien*. Hrsg. von J. Engelmann (s. 145-157). Stuttgart: DVA.
- Foucault, M. (2013). *Die Heterotopien / Les hétérotopies. Der utopische Körper / Le corps utopique. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe*. Aus dem

- Französischen von M. Bischoff. Mit einem Nachwort von D. Defert (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft Bd. 2071) (s. 7-21). Berlin: Suhrkamp.
- Geisthövel, A., Knoch, H. (2005). Einleitung. In: Geisthövel A., Knoch, H. (Hrsg.), *Orte der Moderne. Erfahrungswelten des 19. und 20. Jahrhunderts* (s. 9-14). Frankfurt/M. – New York: Campus.
- Hoeps, R. (2015). Gott ist nicht die Lösung. Gott ist das Problem. In: *Magazin der Kulturstiftung des Bundes* 24, 17–19.
- Klein, N. (2005). *No Logo! Der Kampf der Global Players um Marktmacht. Ein Spiel mit vielen Verlierern und wenigen Gewinnern*. Aus dem Amerikanischen von H. Dierlamm und H. Schlatterer. München: Goldmann.
- Kohler, M. (2021). *Glocke ohne Botschaft*. In: <https://files.artbutler.com/file/77/74de8a665f844a6b.pdf> [Aufruf: 20.02.2021].
- Koudelka, V. J. (Hrsg.) (1983). *Dominikus (Gotteserfahrung und Weg in die Welt)*. Olten – Freiburg/Br.: Walter.
- Lefort, C. (1990). Die Frage der Demokratie. In: Rödel, U. (Hrsg.), *Autonome Gesellschaft und libertäre Demokratie* (s. 281-297). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Malz, I. (Hrsg.) (2015). *The Problem of God (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, 26.9.2015–24.1.2016)*. Bielefeld: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen.
- Mitchell, W.J.T. (March 1992). The Pictorial Turn. In: *Artforum*, 89–94.
- Mitchell, W.J.T. (2007). Pictorial Turn. Eine Antwort. In: Belting, H. (Hrsg.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaft im Aufbruch (Text und Bild)* (s. 37-46). München: Wilhelm Fink.
- Oelmüller, W. (2001). Das Bilderverbot aus einer philosophischen Perspektive der negativen Theologie heute. In: Nordhofen, E. (Hrsg.), *Bilderverbot: Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren (Ikon Bild + Theologie)* (s. 149-172). Paderborn: Schöningh.
- Radcliffe, T. (2001). Der Sendung geweiht. Ein Brief an den Orden. In: Radcliffe, T., *Gemeinschaft im Dialog. Ermutigung zum Ordensleben* (s. 12-41). Hrsg. von Th. Eggenesperger und U. Engel (Dominikanische Quellen und Zeugnisse Bd. 2). Leipzig: St. Benno.
- Schmied, W. (Hrsg.) (1980). *Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Schloss Charlottenburg Berlin anlässlich des 86. Deutschen Katholikentags, 31.5.–13.7.1980)*. Stuttgart u.a.: Electa-Klett.
- Schmied, W. in Zusammenarbeit mit J. Schilling (Hrsg.) (1990). *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit (Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Martin-Gropius-Bau Berlin, 7.4.–24.6.1990)*. Stuttgart: Edition Cantz.



- Waldenfels, B. (<sup>3</sup>1997). *Topographie des Fremden. Studien zur Phänomenologie des Fremden 1*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Walz, A. (Hrsg.) (1935). Acta canonizationis S. Dominici. In: *Monumenta historica S. P. Dominici* (s. 123–167) (Monumenta Ordinis Fratrum Praedicatorum Historica Bd. 16). Rom: Institutum historicum ff. praedicatorum.
- Werbick, J. (1997). Repräsentation – eine theologische Schlüsselkategorie? In: Rainer, M. J., Janßen, H.-G. (Hrsg.), *Bilderverbot (Jahrbuch Politische Theologie Bd. 2)* (s. 295–302). Münster: LIT.

# BETWEEN LOGOS AND ICON. CONTEMPORARY ART AS OTHER-PLACE OF THEOLOGY

## SUMMARY

In his contribution „Zwischen logos und icon. Gegenwartskunst als Anders-Ort der Theologie“ (Between logos and icon. Contemporary art as other-place of theology) Ulrich Engel OP examines, starting from the iconic turn, the question what theology (which is primarily committed to the biblical WORD) can learn from IMAGES. Following Foucault’s theory of heterotopias (other-places), the study focuses on works of contemporary visual art, which as other-places can expose and make visible hidden, overlooked, misunderstood mechanisms of exclusion. Four artistic positions (Pavel Büchler, Boris Mikhailov, Kris Martin, and Paloma Varga Weisz) are used to show how they cite Christian iconographic traditions and revisit them in a contemporary way. In the omissions and gaps that become apparent in these and structurally similar adaptations, de-emphasizations, and continuations, something appears that is already theologically inherent in the biblical prohibition of images. The Jewish prohibition of images is not an absolute one. For it reminds us that all positively painted images of God always need the theological negative sign, the aesthetic „empty space“ in the image itself.

Article submitted: 9.04.2021; accepted: 15.06.2021.