

Kunst und Religion haben gemeinsam, etwas malend oder plastisch in besonderer Weise zur Darstellung zu bringen. Beide können sich einander annähern, aber auch in Konkurrenz zueinander stehen oder sich wechselseitig ergänzen. Sowohl die Religion als auch die Kunst haben einen besonderen Blick auf die Welt, der die alltägliche Wahrnehmung überschreitet. Während Religion mit Heilsfragen befasst ist, setzt sich die Kunst primär mit ästhetischen Fragen auseinander, wobei immer wieder thematisiert wird, welchen Status gemalte Bilder und plastische Objekte (etwa Statuen, Reliefs usw.) haben. Sind sie lediglich ein Mittel, um Verborgenes, Unsichtbares, Unbekanntes darzustellen? Sind es die Bilder selbst, die etwas, was sonst nicht existieren würde, hervorbringen? Oder verstellen Bilder den Blick auf das, worauf sie hinweisen wollen? Die Beantwortung dieser Fragen bewegt sich innerhalb der Religions- und Kunstgeschichte im Spannungsfeld von enthusiastischer Bejahung, verhaltener Skepsis gegenüber und emphatischer Ablehnung von Bildern.

Das wohl bekannteste historische Beispiel für eine – auch gewaltsame – Auseinandersetzung mit der Legitimität von Bildern und plastischen Objekten ist im europäischen Kontext der reformatorische Bildersturm. Der Reformator Martin Luther hat sich allerdings erst 1522 in der dritten Invokavitpredigt öffentlich zu Bildern geäußert. Dabei ging es ihm mehr um die »inneren Bilder« und um das rechte Abendmahlsverständnis. Andere Reformatoren wie Huldrych Zwingli und Johannes Calvin waren stärker gegen Bilder eingestellt, weil sie das biblische Bilderverbot betonten. In ihrem Gefolge wurden in der Reformationszeit Kreuze und Bilder aus Kirchen entfernt und teilweise mutwillig zerstört. Karlstadt (Andreas Rudolff Bodenstein) kann als stärkster reformatorischer Bilderfeind betrachtet werden (siehe hierzu auch den Beitrag von Bauer in diesem Band).¹

Umgekehrt sind Ikonen aus der christlich-orthodoxen Welt ein Beispiel für eine enthusiastische religiöse Bejahung von Bildern. Bereits das byzantinische Christentum verstand die Ikone als Ausweis der konkreten und sichtbaren Nähe Gottes. Sie ist gleichsam ein Spiegelbild göttlicher Wirklichkeit in der irdischen Welt und als solches nicht nur ein einfaches Mittel zur Darstellung von Transzendenz. Ikonen haben nach Auffassung christlich-orthodoxer Theologie vielmehr selbst Anteil an der göttlichen Wirklichkeit und gelten somit als verehrungswürdig. Auch ihre Herstellung bedarf besonderer Kompetenz und Umsicht (siehe hierzu auch Abb. S. 95).

Die beiden Beispiele ließen sich um zahlreiche weitere, auch aus anderen Religionen, erweitern. Sie weisen auf Probleme hin, die Religion mit gemalten Bildern und plastischen Objekten hat. Einerseits kann das Transzendente, auf das sich Religion bezieht, nie direkt erfasst und dargestellt werden; weder im körperlichen Verhalten noch mit Bildern oder Wörtern. Darauf machen etwa die negative Theologie und

die Mystik aufmerksam. Die Wörter benutzende Rede über transzendente Mächte und auf sie bezogene Handlungen werden immer wieder als unzureichend empfunden. Bildern hingegen ist die suggestive Kraft unmittelbarer Anwesenheit stärker eigen. Deshalb werden in der Religionsgeschichte Bilder nicht nur als Heilmittel benutzt, sondern auch als physische Manifestation von Transzendenz verehrt. Die bereits genannten orthodoxen Ikonen sind ein Beispiel dafür, aber auch das indische Kultbild (*arca*). Es gründet in der Auffassung, dass eine Gottheit im Falle einer Krise in die Welt herabsteigt (*avatara*) und sichtbare Gestalt annimmt, um die kosmische Ordnung wiederherzustellen. Dementsprechend repräsentiert das Kultbild in der religiösen Praxis die Gottheit selbst oder stellt ein Medium dar, durch das der Betrachter seine Verehrung auf sie überträgt. Im Ritual wird die Gottheit in der materiellen Verkörperung gesehen, und zugleich hoffen die Praktizierenden darauf, von der Gottheit gesehen zu werden.²

Andererseits zeigt sich in der Religionsgeschichte gerade der Bilderverehrung wegen immer wieder ein tief sitzendes Misstrauen gegen Bildlichkeit. Es resultiert »aus dem Umstand, dass Bilder zu selbstständigen Agenturen der Heilsvermittlung werden können und damit die institutionalisierten Heilsvermittler übergehen oder überflüssig machen. Der Vorgang der visuellen Kommunikation, der machtvolle Tausch der Blicke, ist jedoch nur sehr bedingt durch Worte steuerbar und immer von der Möglichkeit der Täuschung und dämonischer Verführung begleitet.«³

Schlaglichter aus der Forschung An dieser Stelle kann es nicht darum gehen, die religionswissenschaftliche Forschung, die den religiösen Umgang mit Bildern behandelt, ausführlich zu würdigen, sondern nur darum, einige Akzente zu setzen. Für die Ablehnung von Bildern hat sich der Begriff Ikonoklasmus etabliert. »Ikonoklasmus (griech. *eikonas klan* – »Bilder zerbrechen«) ist die religiös motivierte, aktive Bilderfeindschaft, wie sie in Teilen der (jüngeren) jüdischen Religion und in den von ihr beeinflussten Religionen (Christentum, Islam) unter besonderen politischen und sozialen Bedingungen praktiziert wird.«⁴ Diese Definition von Hubert Cancik ist, wie wir unten ausführen, weiter zu differenzieren.

Mit dem Wort Ikonoklasmus werden in der Regel folgende Sachverhalte bezeichnet: »(a) (im engeren Sinne) das Verbot der Herstellung und Verehrung religiöser Bilder (Statuen etc.) überhaupt oder nur bestimmter Bilder und Motive (z. B. ikonischer, anthropomorpher: der sichtbare Gott, der nackte Mensch) innerhalb einer bestimmten Religion sowie die Beschädigung oder Zerstörung derartiger Bilder und zugehöriger Zeichen von »Luxus« und »Aberglauben«; (b) (im weiteren Sinne) die Beschädigung oder Zerstörung von Bildern, (anikonischen) Malen (z. B. das Niederhauen heiliger Bäume), Statuen einer anderen Religion im Zusammenhang von (gewaltsamer) Missionierung, wobei auch die heiligen Schriften, Kultgerät, Kulträume etc. der anderen Religion zerstört werden.«⁵

Der Begriff Ikonoklasmus wird auch auf eine Bilderfeindschaft außerhalb von Religion angewendet.⁶ In religionswissenschaftlicher Hinsicht jedoch ist Ikonoklasmus die »spezifisch religiöse Form von allgemeiner, ästhetisch und philosophisch begründeter Abneigung gegen malerische oder plastische Kunst«.⁷ Andere Formen der Abneigung gegen Bilder und plastische Objekte zeigen sich zum Beispiel im Vandalismus im Zusammenhang kriegerischer Auseinandersetzungen und dem politisch motivierten »Bildersturm«, der gegen die Legitimität und Loyalität in Form von Bildern und Bilderverehrung vorgeht und etwa das materielle Substrat des sozialen Gedächtnisses einer bestimmten Kultur zerstören will.⁸

Religionswissenschaftlich ist der Gebrauch des Begriffes zwar verbreitet, aber von begrenztem Nutzen. Zum einen ist er stark mit der reformatorischen Auseinandersetzung um Bilder assoziiert. Zum anderen bündelt er zu viele verschiedene religionsgeschichtliche Sachverhalte (siehe hierzu auch den Beitrag von Bremmer in diesem Band).⁹ Zudem dient der Begriff nicht selten als pauschaler Gegenbegriff zur Bilderfreundlichkeit. Diese wiederum wird häufig mit dem Begriff Idolatrie belegt, der wörtlich Bilderanbetung

bedeutet und von Gegnern einer Bilderfreundlichkeit polemisch benutzt wird und wurde. Der byzantinische Bilderstreit beispielsweise ist angemessener mit dem Begriff der Ikonomachie (wörtlich Bilderstreit) als mit dem des Ikonoklasmus zu bezeichnen.¹⁰

Um größere religionswissenschaftliche Neutralität gegenüber einzelnen religionsgeschichtlichen Positionen zu erzielen, bietet sich statt der Unterscheidung von Idolatrie und Ikonoklasmus diejenige von Ikonismus, Anikonismus und Antiikonismus an. Mit diesen Begriffen lassen sich unterschiedliche religiöse Haltungen gegenüber Bildern und plastischen Objekten idealtypisch unterscheiden: Ikonismus kann als Oberbegriff für bilderfreundliche Positionen dienen, die von zweckmäßigem Gebrauch von Bildern und plastischen Objekten in religiösen Praktiken bis zu ihrer kultischen Verehrung reichen. Mit Anikonismus lassen sich religionsgeschichtliche Sachverhalte benennen, die weder durch eine positive noch durch eine negative Haltung gegenüber Bildern und plastischen Objekten gekennzeichnet sind, sondern sie in religiösen Praktiken schlicht nicht verwenden und sich in religiösen Überlegungen nicht auf sie beziehen. Interessanterweise sind der Buddhismus und das Christentum in ihren Anfängen anikonisch.¹¹ Der Begriff Antiikonismus schließlich umfasst diejenigen Haltungen, die Bildern und plastischen Objekten gegenüber negativ eingestellt sind. Diese Haltungen reichen von einer verbalen Ablehnung eines religiösen Verständnisses, demzufolge eine Identität von Bild und Abbild besteht, bis zur physischen Zerstörung materieller Artefakte (Bilder, Plastiken, Gebäude).

Religionswissenschaftlich geht es um die Frage, welche Rolle Bilder als Bestandteil von religiösen oder religiös verwendeten Medien in der Vermittlung der Unterscheidung von Transzendenz und Immanenz spielen. Jenseits wertender Standpunkte ist religionswissenschaftlich davon auszugehen, dass Religion – wie jeder soziokulturelle Bereich – immer auf Medien angewiesen ist.¹² Zu diesen Medien gehören neben Körperverhalten (Gesten, Mimik usw.), mündlicher Rede, Texten, Gebäuden und räumlichen Arrangements von Gegenständen auch Bilder und plastische Objekte. Diese Medien können sich religionsgeschichtlich in Konkurrenz befinden. Beispielsweise können Namen und andere Wörter gegen Bilder gestellt werden¹³, Texte können gegenüber bildlichen Darstellungen bevorzugt werden, und in dieser Haltung können Bilderskepsis oder -feindlichkeit zum Ausdruck kommen oder ihren Ausgang nehmen. Bücher erhalten, wenn sie (implizit oder ausdrücklich) gegen Bilder gestellt werden, nicht selten eine ikonische Bedeutung, mit der ihre materielle Präsenz und sinnliche Wahrnehmung verbunden ist.¹⁴ Dies ist auch ein Grund, warum anikonische Kunst – sei es im künstlerischen oder religiösen Kontext – auf Schrift in Gestalt der Kalligrafie zurückgreift (siehe auch die Beiträge von Tabti und Di Giacinto in diesem Band).

Vor religionswissenschaftlichem Hintergrund wird deutlich, dass es nicht einfach bilderfreundliche oder bilderfeindliche Religionen gibt. Vielmehr zieht sich der Streit um die Wahl und den richtigen Gebrauch von Medien wie etwa Bildern, wenn auch in unterschiedlichen Konstellationen, so doch durch alle religiösen Traditionen. Religionswissenschaftlich lassen sich Bilderfreundlichkeit und Bilderfeindlichkeit nur in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander verstehen. In ihrer Beziehung zueinander kommt die religionsgeschichtliche Dynamik von Darstellung und »Verundarstellung« zum Ausdruck. Das materielle Substrat dieser Dynamik besteht in der ablehnenden Behandlung physischer Objekte, die bis zu ihrer Zerstörung reichen kann. »Ikonoklasmus und Bildersturm sind im Prinzip und im Detail das Gegenstück zur Bilderherstellung und -verehrung. Bilder werden entsakralisiert, aus dem heiligen Bezirk entfernt; die Ewigkeitszeichen werden hinuntergestürzt, demoliert, abgetragen, eingeschmolzen und für profane Zwecke verwendet. Den Sturz begleitet die Verhöhnung, Blasphemie und Schändung des Bildes: mit Steinen bewerfen, mit Füßen treten, beschmutzen, bespucken statt säubern, polieren, küssen. Nicht selten bleibt das beschädigte Bild sichtbar und verkündet so den Triumph der Sieger. Die Identität oder Analogie von Bild und Dargestelltem ist eine psychische Voraussetzung dieser Praktiken [...].«¹⁵

Malerische oder plastische Darstellung als Ausgangspunkt einer Verhältnisbestimmung von Kunst und Religion

Wie eingangs erwähnt, befinden sich Kunst und Religion in großer Nähe zueinander. Nähern sich beide Bereiche manchmal bis zur Ununterscheidbarkeit einander an, so sind sie das andere Mal sehr darum bemüht, sich voneinander abzugrenzen. Mitunter befinden sie sich auch in scharfer Konkurrenz. Selten verhalten sie sich gleichgültig zueinander. Es liegt daher nahe, sie für »Geschwister« zu halten, die gerade wegen ihrer verwandtschaftlichen Nähe um Eigenständigkeit bemüht sind, zugleich aber ihre gemeinsame Herkunft und Bezugspunkte nicht leugnen können und immer wieder Ähnlichkeiten an den Tag legen.

Kulturgeschichtlich wird Religion häufig als Vorläufer gesehen, aus dem sich Kunst herausgebildet habe.¹⁶ Bereits der vorgeschichtlichen Kunst, wie sie etwa in den Höhlenmalereien im heutigen Frankreich und Spanien zum Ausdruck kommt, wird ein »magischer Ursprung« zugeschrieben.¹⁷

Gegen diese Auffassung steht ein Ansatz, der von der relativen Eigenständigkeit beider Bereiche ausgeht. Kunst und Religion entwickeln und bestimmen sich in wechselseitiger Beziehung zueinander.¹⁸ Die Kulturgeschichte kann nicht länger von der Annahme einer »Pansakralität« ausgehen, der zufolge alle Kultur zunächst religiös bestimmt war und sich die Kunst erst mit zunehmender kultureller und gesellschaftlicher Differenzierung von der Religion zu emanzipieren begonnen hat.¹⁹ Stattdessen ist davon auszugehen, dass Religion in jedem soziokulturellen Stadium, spätestens aber seit den frühen Hochkulturen, nur einen Teil der jeweiligen Gesellschaft prägt und Kunst wie auch andere Bereiche somit per se eine gewisse Eigenständigkeit besitzt.

Was die historische Entwicklung angeht, wird man eine Gleichursprünglichkeit von Religion und Kunst annehmen müssen. Von hier aus ist es dann innerhalb der kulturgeschichtlichen Entwicklung zu verschiedenen Konstellationen im Verhältnis beider Bereiche gekommen.

Kunstreligion stellt insofern einen Sonderfall des Verhältnisses von Religion und Kunst dar, als in ihr der Versuch einer Symbiose unternommen wird. Interessanterweise tritt sie – jedenfalls begrifflich – erstmals zu Anfang der Moderne auf²⁰; zu einem Zeitpunkt also, als Kunst und Religion gesellschaftlich als eigenständige Bereiche etabliert sind. Kunstgeschichtlich sind etwa die Nazarener, die Präraffaeliten und Caspar David Friedrich und für die spätere Moderne Joseph Beuys zu nennen. In der Regel aber stehen Kunst und Religion – jedenfalls in der Moderne – in einer wechselseitigen Beziehung. So ist Religion stets darauf angewiesen, religiöse Konzepte zur sinnlichen Darstellung zu bringen, sie erfahrbar zu machen, und greift daher auf künstlerische Praktiken zurück. Umgekehrt waren und sind religiöse Motive und religiöse Formensprache immer wieder Gegenstand der Kunst. Allerdings sind einzelne, konkrete Sachverhalte nicht zwangsläufig nur dem einen oder anderen Bereich zugeordnet.

Die wechselseitige Beziehung zwischen Religion und Kunst dreht sich nicht zuletzt um die Frage, wie das gemalte Bild und das plastische Objekt zu verstehen sind. Handelt es sich um den »schönen Schein«, der auf etwas anderes als auf sich selbst verweist oder eine selbstgenügsame Dignität in sich besitzt? Ist das Bild oder plastische Objekt lediglich ein Mittel, mit dem unsere alltägliche Sichtweise auf die Welt verfremdet wird, oder stellen das Bild und das plastische Objekt selbst eine Welt oder wenigstens einen Teil von ihr her? Zielt die mit dem Bild und dem plastischen Objekt verbundene Ästhetik gar auf das, worauf es im Unterschied zur Alltagswelt letztlich ankommt? Es gehört zur Komplementarität von Kunst und Religion, dass die Antwort auf diese Fragen nicht nur auf der einen oder anderen Seite im Verhältnis beider Bereiche gegeben wird. Kunst kann ebenso darstellungskritisch gegenüber Figürlichkeit sein, um ihre Kreativität in Gang zu halten²¹, wie Religion bilderfreundlich sein kann, um ihre unsichtbaren Inhalte sinnlich erfahrbar zu machen. Beide Bereiche stimulieren sich in der Bilderfrage wechselseitig; und das können sie nur, indem sie sich voneinander unterscheiden.

Ob es sich um Kunst oder um Religion oder um symbiotische Kunstreligion handelt, ist immer auch eine Frage diskursiver Grenzziehungen. Als ein prägnantes Beispiel der Auseinandersetzung zum Verhältnis von Kunst und Religion in der jüngeren Vergangenheit sind das Werk von Joseph Beuys und die Reaktion

von Martin Kippenberger zu nennen. Das Werk von Joseph Beuys wird immer wieder mit religionsgeschichtlichen Motiven assoziiert. Mit Blick auf die Selbstinterpretation und die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte seien die folgenden Elemente herausgestellt: der Schamanismus sowie das Kreuz und Christusbild (siehe dazu das in der Ausstellung gezeigte Filzkreuz von Joseph Beuys, siehe Abb. S. 191). Damit vereint Beuys sowohl pagane als auch christliche Motive. Mit dem Motiv des Schamanismus nimmt Beuys »esoterische« Formen der Religiosität auf, wie sie in den 1970er-Jahren auch in der Bundesrepublik Deutschland populär werden, mit dem Kreuz und Christusbild transformiert er traditionelle Religion, und beides mischt er – durch die Politisierung der 68er-Bewegung forciert – mit politischem Engagement. **Archaismus und transformierte, auf die Zukunft gerichtete Religion in der Selbststilisierung und der Rezeption von Beuys bleibt selbstverständlich nicht ohne (zumindest impliziten) Widerspruch.** Als ein Beispiel dafür sei auf Martin Kippenbergers Skulptur verwiesen, die er 1990 unter dem Titel *Fred the frog rings the bell* schuf (siehe Abb. S. 181). Sie zeigt einen am Kreuz hängenden Frosch. Andere Quellen nennen als Titel: »Was ist der Unterschied zwischen Casanova und Jesus: Der Gesichtsausdruck beim »Nageln« und »Zuerst die Füße.«²² Die Skulptur ist eine Provokation – worauf nicht zuletzt die variierenden Titel schließen lassen – nicht nur gegenüber dem christlichen Kreuzigungsmotiv mit Leid, Tod und Erlösung, sondern auch und vielleicht vor allem gegenüber Kunstreligion, wie sie Arbeiten von Joseph Beuys darstellen. Das Kunstwerk Kippenbergers wurde bei der Erstpräsentation in Köln in einem ausdrücklich religionskritischen Kontext präsentiert.²³ Somit ist es – jenseits von Satire und Klamauf – ein Beispiel dafür, dass die Symbiose von Kunst und Religion von Seiten der Kunst nicht unwidersprochen bleibt, sondern sich Kunst im Gegenteil gegen Religion wenden kann. Aber selbst diese Art von Religionskritik und künstlerische Opposition gegen Kunstreligion kann religiös gedeutet werden: »Bei Kippenbergers Frosch handelt es sich um eine der subtilsten und wichtigsten Arbeiten mit christlicher Thematik überhaupt. Es geht darum, wer in der modernen Welt eine ähnliche Opfer und Erlöserrolle einnimmt wie einst Jesus.«²⁴

Kunstreligion, künstlerische Religionskritik und deren »Religiosifizierung« sind nicht nur Ausdruck des allgemeinen Sachverhalts, dass jedes Objekt vieldeutig ist und nur in einem jeweils bestimmten Kontext eine eindeutige Bedeutung erhält. Die angeführten Beispiele lassen sich zudem und insbesondere als Beleg für den stetigen Differenzierungsprozess zwischen Religion und Kunst verstehen. Dabei handelt es sich weder um die Wiederverzauberung der Welt²⁵ noch um Säkularisierung im Sinne des Bedeutungsverlustes, sondern um entsprechende Grenzarbeiten unter Beibehaltung der Differenz von Kunst und Religion.

Wie kann man das ambivalente Verhältnis von Religion und Kunst ausstellen? Auch wenn die Ausstellung unter dem Titel »Kunst zwischen Verehrung, Verbot und Vernichtung« prinzipiell das ganze Spektrum der religiösen Auseinandersetzung mit Kunst und der künstlerischen Auseinandersetzung mit Religion in den Blick nimmt, steht doch das letzte Stichwort, die Vernichtung (Ikonoklasmus), im Vordergrund. Damit beabsichtigen die Ausstellungsmacher, ein sonst eher vernachlässigtes Thema gezielt in den Blick zu nehmen. Diese Vernachlässigung ist einerseits leicht nachvollziehbar, scheint es doch mindestens kontraintuitiv, ja widersinnig, die Vernichtung von Kunst im Museum ausstellen oder betrachten zu wollen. Andererseits zeigen sich gerade im distanzierten Umgang der Kunst mit ihren Medien die materielle Seite und ihre symbolischen Aufladungen sowohl der Kunst als auch der Religion in neuem Licht.

Mit dem Fachbegriff Ikonoklasmus (d. h. Zerstörung von Bildern, präziser Antiikonismus, siehe oben) wird die Praxis des kritischen und oft im Wortsinn destruktiven Umgangs mit Bildern in der Religions- und Kulturgeschichte bezeichnet. Für unsere Ausstellung galt es, diesen facettenreichen und längst nicht eindeutig definierten Begriff handhabbar und »zeigbar« zu machen. Dies beinhaltet die besondere Herausforderung, das Zerstören und Vernichten auszustellen.

In der für dieses Projekt entwickelten Definition bezeichnen wir als ikonoklastische Kunst jene Kunst, die sich von ihrer materiellen Basis, also von ihren Medien distanziert. Medien meint hier die physischen Bestandteile eines Kunstwerkes wie Leinwand, Farbe, Gips, Ton oder Stein – jene Materialien, die dann in ihrer Gesamtheit die Grundlage von Bildern, Statuen und Kunstwerken sind.

Diese Distanzierung der Kunst von ihren Medien kann entweder direkt medial umgesetzt oder motivisch verarbeitet werden. Mediale Umsetzung bedeutet, dass beispielsweise eine Leinwand abgerissen oder zerschnitten wird, dass Teile von Statuen abgeschlagen oder verbrannt werden, kurz: dass die physische Trägersubstanz des Kunstwerkes eine Beschädigung oder vollständige Vernichtung erfährt. Motivische Umsetzung bedeutet, dass in der künstlerischen Arbeit zu sehen ist, wie Kunst angegriffen oder zerstört wird. Man denke an die künstlerischen Darstellungen des Bildersturms oder an die Darstellung von verhüllten oder verdeckten Figuren.

Natürlich ist diese Zweiteilung eine idealtypische. Viele ikonoklastische Kunstwerke bewegen sich zwischen beiden Typen. Doch für eine analytische Annäherung ist es hilfreich, zunächst solche Typen zu bilden, die sich dann an den verschiedenen für die Ausstellung diskutierten und ausgewählten Kunstwerken bewähren können oder geschärft werden müssen. Sie erleichtern den Umgang mit der Vielfalt des Materials und ermöglichen vergleichende Analysen.

Die verschiedenen Varianten einer so umgesetzten Selbstdistanzierung der Kunst von ihren Medien können nach Ausmaß oder Reichweite der Zerstörung sortiert werden, die von einem einfachen Verhüllen oder Verdecken bis zur vollständigen Zerstörung beziehungsweise dem Umschlag in die reine Andeutung reicht. Ausstellung und Katalog orientieren sich an dieser Typisierung, indem sie insgesamt sechs Typen auf der Skala von »Verhüllen/Verdecken« bis »Andeuten« und »Präferenz der Schrift« präsentieren.

Diese Typisierung unterstellt aber keinen linearen historischen oder sozialen Prozess. Wir gehen nicht davon aus, dass sich das Verhältnis von Kunst und Religion entlang dieses Schemas entwickelt, und die Religionsgeschichte zeigt uns in der Tat ganz andere Verläufe, die beispielsweise in der bloßen Andeutung beginnen und sich erst später mit präsentischen Darstellungsformen und ihrer Kritik oder Zerstörung befassen (Christentum, Buddhismus und Daoismus gehen im historischen Verlauf diesen Weg). Auch ist selbstverständlich nicht davon auszugehen, dass die sozialen Dynamiken bilderkritischer Bewegungen immer diesem Prozess folgen. Wir haben es vielmehr mit einer rein idealtypischen Unterteilung zu tun, die erfolgreich vermeidet, bestimmte stereotype Positionierungen zur Kunst (z. B. bilderfreundlich) mit bestimmten religiösen Traditionen (z. B. dem Hinduismus) zu assoziieren.

Eines der wichtigsten Ziele dieser Ausstellung ist zu zeigen, dass die ikonoklastische Reaktion der Religionen auf die Kunst kein Merkmal einzelner Traditionen oder historischer Epochen ist, sondern dass die hier skizzierten ikonoklastischen Typen in Geschichte und Gegenwart sowohl gleichzeitig als auch abwechselnd in vielen religiösen Traditionen stattfinden und in vielfältigsten Variationen vorkommen. Dabei wird deutlich, dass vereinfachende Darstellungen von »bilderfeindlichen« und »bilderfreundlichen« Traditionen nicht der historischen und gegenwärtigen Vielfalt religiöser Umgangsformen mit Kunst entsprechen.

Die Funktion mit Bildern in religiösen Traditionen ist also ambivalent und nicht von vornherein festgelegt. Das liegt in ihrer zwiespältigen Rolle: Zum einen ermöglichen sie, etwas zu sehen, was anders nicht zu sehen ist. Bilder können dabei etwas Anziehendes haben; sie können faszinieren und begeistern. Zum anderen zeigen Bilder etwas, was vielleicht nicht gezeigt werden und besser im Unsichtbaren bleiben möge; nicht nur, weil das Gezeigte, wenn es sich um Grausamkeiten handelt, Schrecken einflößt, sondern auch wegen der Gefahr, dass das Gezeigte mit dem Bild identifiziert wird.

Auf diese Gefahr reagieren insbesondere Kunst und Religion. Wenn Gesellschaften im Dargestellten die Präsenz des Göttlichen sehen und dies als positiv bewerten, fertigen sie Bilder und Statuen an; wenn sie

dagegen die Identifikation von Darstellendem und Dargestelltem als unzulässig empfinden, reagieren sie mit Bilderverboten oder der Zerstörung von Bildern.

Sowohl Kunst als auch Religion haben – wenn auch mit unterschiedlichen Bezügen – eine besondere Sensibilität für die Anwesenheit des Abwesenden und die Abwesenheit des Anwesenden ausgebildet. Die hier präsentierte Ausstellung nimmt ihren konzeptionellen Ausgang beim reformatorischen Bildersturm²⁶ und blickt von dort aus kulturvergleichend in die Geschichte zurück sowie in die Gegenwart. Historisch wird ein Seitenblick auf die anikonischen Anfänge des Christentums²⁷ und des Buddhismus²⁸, den byzantinischen Bilderstreit²⁹ und auf die Auseinandersetzungen um die Bilderfrage zwischen Christen, Juden und Muslimen geworfen.³⁰

Diese religiösen historischen Entwicklungen schlagen sich – direkt oder indirekt – in der modernen Kunst nieder, welche die Ausstellung in erster Linie zeigt. Hier werden Themen aufgegriffen und künstlerisch umgesetzt, die in der Religions- und Kulturgeschichte seit Jahrhunderten vorbereitet und bearbeitet wurden. So thematisiert Kunst die Ambivalenz des Bildes unter anderem mit Bezug auf religiöse Inhalte und Formen: Mal greift sie bewusst provozierend religiöse Motive in einer Weise auf, die Gläubigen als »gotteslästerlich« erscheint; mal rezipiert sie positiv bejahend die Bildsprache religiöser Traditionen. Insgesamt berücksichtigt die Ausstellung religiöse Motive in der (nichtreligiösen) Kunst sowie künstlerische Ausdrucksformen innerhalb verschiedener Religionen, um die wechselseitige Beeinflussung von Kunst und Religion zu veranschaulichen.

Die Auswahl der Exponate richtet sich zum einen an verschiedenen Kunstrichtungen und Religionen in Geschichte und Gegenwart aus. In religiöser Hinsicht wird überwiegend aus der christlichen Tradition geschöpft; daneben werden aber auch Judentum, Islam, Buddhismus, Jainismus, Hinduismus und Daoismus berücksichtigt. Dabei ist, wie bereits angedeutet, die ständige Oszillation zwischen Ikonismus und Antiikonismus innerhalb einzelner Religionen zu beachten. Keine Religion ist ausschließlich und strikt bilderfeindlich oder bilderfreundlich.

Die Gruppierung der gezeigten Objekte orientiert sich nicht an zeitlichen oder geografischen Einteilungen, sondern – wie bereits angedeutet – am Grad der kritischen Auseinandersetzung mit den Medien der Kunst. Es geht dabei um das Aufzeigen der Grenzen des Bildes im Bild, in der Skulptur oder in der Installation, um die Spuren der künstlerischen Performanz, die das Dargestellte relativiert, zurücknimmt, physisch vernichtet oder offen lässt – sei es aus religiösen, sei es aus künstlerischen Gründen. Wir haben es hier mit dem Paradox des ikonoklastischen Aspektes im Bild zu tun, das sich in verschiedene Typen untergliedern lässt:

Besser nicht zeigen: Verhüllen, Verdecken, Verhängen und Verschleiern von Artefakten Das Verhüllen, Verhängen, Verdecken oder Verschleiern ist eine relativ vorsichtige und zaghafte Form der Selbstdistanzierung der Kunst von ihren Medien, weil diese in ihrer Materialität nicht beschädigt oder zerstört, sondern nur – für einen kürzeren oder längeren Zeitraum – den Blicken entzogen werden. Dies geschieht beispielsweise durch das Verbergen hinter Vorhängen oder in Schreinen. So werden in christlichen Kontexten Kreuze während der Passionszeit verhüllt. Dasselbe passiert mit den Torarollen in Synagogen, die im Toraschrein aufbewahrt und zugleich in sogenannte »Torakleider« gehüllt werden. Viele Praktiken der Reliquienverehrung arbeiten ebenfalls mit dem Prinzip der teilweisen oder vollständigen, vorübergehenden oder dauerhaften Verhüllung. Dieses Motiv wird im Bild umgesetzt, wenn beispielsweise verhüllte Figuren oder Symbole gezeigt werden.

Auch das Gegenteil dieses Typs wird in der Ausstellung thematisiert: Das unverhüllte, direkt in seiner Materialität sichtbare Objekt: Zu bestimmten Gelegenheiten wird der Schleier gelüftet, das Allerheiligste gezeigt, die Götterstatue berührt, die Reliquie aus ihrem Schrein gehoben.

Ins Material eingreifen: Verformen und Übermalen von Kunstobjekten Eine weitere, etwas gesteigerte Form der Distanzierung der Kunst von ihren Medien liegt dann vor, wenn ein fertiges, sichtbares Objekt nachträglich übermalt oder verformt beziehungsweise umgeformt wird. Freilich ist die Unterscheidung eine relative: Für Arnulf Rainer mag das Bild erst vollkommen sein, wenn er es übermalt hat, für andere mag die Übermalung Kritik am Übermalten zum Ausdruck bringen. Auch ist die Grenze zum folgenden Typus ikonoklastischer Kunst (Verstümmeln) fließend. Dieses Um- oder Verformen und Übermalen geschieht häufig in ikonoklastischen Phasen der Religionsgeschichte; beispielsweise werden Darstellungen »fremder Götter« übermalt und damit – in den Augen der Gläubigen – geschändet. Dies gilt für viele Arten von Religionskontakt und erstreckt sich nicht allein auf den Kontakt von christlichen mit nichtchristlichen Traditionen. Das Gegenteil des Übermalten, Verformten ist nicht weniger relevant: das Unverformte und Unverbogene, das uns in der Ausstellung zum Beispiel in den orthodoxen Ikonen oder im bekannten goldenen Richter-Kreuz begegnet.

Gewalt gegen Objekte: Verstümmeln, Zerfallen und »blasphemische« Darstellungen Ikonoklastische Kunst, das heißt Kunst, die sich von ihren Medien distanziert, liegt in nochmals gesteigerter Form vor, wenn ihr Material verstümmelt oder beschädigt wird, wenn also beispielsweise die Oberfläche abgezogen wird oder Teile entfernt werden. Der Übergang zur nächsten Stufe des Ikonoklasmus (Zerstören) ist auch hier fließend. Religionsgeschichtlich geschieht dies etwa im gewaltsamen Religions- und Kulturkontakt: Dann werden Götterbilder und Heiligenfiguren der unterlegenen Religion verstümmelt und manchmal in ihrer verstümmelten Form stehen gelassen, wie um ihre Unterlegenheit sichtbar zu machen. In anderen Fällen kann ein konservatorisches Interesse Grund für eine »Verstümmelung« sein, denkt man beispielsweise an das Sammeln von Buddhaköpfen. Auf der motivischen Ebene können wir von »Verstümmelung« sprechen, wenn ein aus religiöser Sicht »blasphemischer« Umgang mit religiösen Motiven und Ikonen vorliegt. Dann verletzen diese Darstellungen religiöse Gefühle gläubiger Menschen, weil die ihnen heiligen Motive in einer Weise dargestellt und verfremdet werden, die aus ihrer Sicht unwürdig ist. Hier ist es nicht das physische Material des Kunstwerks, sondern das als unantastbar empfundene Bild, das – aus Sicht der Gläubigen – angegriffen und verstümmelt wird.

Ikonoklasmus in Reinform: Die Zerstörung von Bildern und Statuen Mit der absoluten Zerstörung ist die maximale Form eines Ikonoklasmus erreicht. Die Distanzierung der Kunst von ihren Medien kulminiert in der vollständigen Vernichtung der materiellen Substanz des Kunstwerks. Auch dies ist oft in feindlichen Auseinandersetzungen der Fall, aber nicht ausschließlich, wenn zum Beispiel die Zerstörung ein bewusst gewählter, positiv empfundener Umgang mit Medien ist: Manche Ritualgegenstände werden in religiösen Kontexten nach der Durchführung des Rituals zerstört, so beispielsweise die Malangganschnitzereien auf Papua-Neuguinea. Auch einige buddhistische Mandalas werden nach Abschluss des Rituals wieder zerstört, weil sie nicht mehr benötigt werden. Wenn die physische Substanz von Objekten verbrannt wird, sind diese in der Regel nicht weiter brauchbar. Ein interessanter Sonderfall liegt vor, wenn – wie in der Pietà von Stefan W. Knor – ein nur teilweise verbranntes Objekt partiell vergoldet und erneut zu Anbetungszwecken verwendet wird. Der Kontrast zum perfekten, vollkommenen, unzerstörten Kunstwerk könnte größer nicht sein. Die Präsenz religiöser Vorstellungen oder Figuren wird aus Sicht der Gläubigen ganz real, wenn sie zum Beispiel das »wahre Abbild« der Muttergottes oder Jesu sehen, wie im Fall der orthodoxen Ikone.

Fast unsichtbare Bilder: Der Rückzug in die minimalistische Andeutung Was kann nach der Zerstörung der physischen Materialität von Kunst noch kommen? Zum Beispiel ein Rückzug in die minimalistische Andeutung und anikonische, also nicht gegenständliche Darstellungsweisen. Dies mag als Schutz vor erneuter

Zerstörung aufgefasst werden oder auch als früher medialer Ausdruck von religiösen Traditionen. Buddhistische, daoistische und auch christliche Traditionen beginnen beispielsweise historisch mit der Andeutung: Im Buddhismus mit der Darstellung des leeren Throns oder der Fußabdrücke des Buddhas, im Christentum mit dem Fischsymbol oder dem Christusmonogramm.

Die abstrakte Kunst geht einen ähnlichen Schritt, indem sie jede Gegenständlichkeit verweigert oder sich in den Minimalismus zurückzieht, sich also mit künstlerischen Mitteln von der Kunst distanziert. Dennoch sind Andeutungen nicht unbedingt weniger wirkungsvoll, weil sie ein kulturelles Bildgedächtnis bedienen und aktivieren, wie dies zum Beispiel beim leeren Abendmahlstisch der Fall ist.

Bild und Text: Zur Präferenz der Schrift in der Kunst Ein alternativer Ausweg der Kunst – wenn ihre Medien zerstört sind – ist die Bevorzugung der Schrift. Kunst thematisiert dann durch und in sich selbst die Präferenz eines Konkurrenzmediums, nämlich der Schrift. Religionsgeschichtlich ist die Präferenz der Schrift gegenüber dem Bild immer wieder diskutiert, durchgesetzt oder kritisiert worden, weil man mit dem Bild gewisse Gefahren verbunden sah. Der byzantinische Bilderstreit und auch die Reformation behandeln diese Frage zentral. Gerade in religiösen Traditionen, die lange Zeit ohne Bilder ausgekommen sind, hat sich aber oft ein ästhetischer Umgang mit Schrift entwickelt (z. B. Kalligrafie im Daoismus, Islam, Judentum), der selbst als künstlerisches Genre gilt. Dies wiederum wird von der zeitgenössischen Kunst aufgegriffen, die beispielsweise islamische Kalligrafie nachahmt (Parastou Forouhar) oder Blindenschrift zum Objekt der Anschauung macht (Arwa Abouon).

Jedoch ist auch hier wieder das Gegenteil nicht fern: Selbst Traditionen, die stark auf die Schrift bauen oder anikonische Zeichen verwenden, entwickeln manchmal eine ausgeprägte »Bilderwelt«, wie beispielsweise der Daoismus oder das Christentum. Die plastischen Darstellungen des Laozi, die zu Anfang der daoistischen Tradition noch undenkbar scheinen, sind nur eines von vielen möglichen Beispielen dafür.

Diese Typen werden in der Ausstellung und im Katalog in verschiedener Weise thematisiert. Beim Besuch der Ausstellung oder beim Durchblättern der vorliegenden Publikation können Besucherinnen und Besucher wie Leserinnen und Leser gleichermaßen auf ganz verschiedenen Ebenen und in verschiedenen Hinsichten in die religions- und kunstgeschichtliche Bearbeitung der »Bilderfrage« einsteigen.

1 Insgesamt zum reformatorischen Bilderstreit und seiner Vorgeschichte siehe Norbert Schnitzler, *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1996. **2** Diana L. Eck, *Darśan. Seeing the Divine Image in India*, New York 1998, S. 3. **3** Peter J. Bräunlein, »Bildakte. Religionswissenschaft im Dialog mit einer neuen Bildwissenschaft«, in: *Religion im kulturellen Diskurs*, hrsg. von Brigitte Luchesi und Kocku von Stuckrad, Berlin 2004, S. 202. **4** Hubert Cancik, »Ikonoklasmus«, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. 3, hrsg. von Hubert Cancik u. a., Stuttgart 1993, S. 217. **5** Ebd., S. 218. **6** Bruno Latour, »What is Iconoclasm? Or Is There a World Beyond the Image Wars?«, in: *Iconoclasm. Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art*, hrsg. von Bruno Latour und Peter Weibel, Cambridge, MA, 2002, S. 16–38. **7** Cancik 1993 (wie Anm. 4), S. 218. **8** Horst Bredekamp, *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt a. M. 1975. **9** Jan N. Bremmer, »Iconoclast, Iconoclastic, and Iconoclasm. Notes Towards a Genealogy«, in: *Church History and Religious Culture*, 88, 1, 2008, S. 1–17. **10** Leslie Brubaker, *Inventing Byzantine Iconoclasm*, London 2012, S. 4. **11** Für den Buddhismus siehe Susan L. Huntington, »Early Buddhist Art and the Theory of Aniconism«, in: *Art Journal*, 49, 1990, S. 401–408; und Robert DeCaroli, *Image Problems. The Origin and Development of the Buddha's Image in Early South Asia*, Seattle, WA, 2015; für das Christentum Paul C. Finney, *The Invisible God. The Earliest Christians on Art*, New York 1994; zur Diskussion um einen Anikonismus in der israelitischen Religion bzw. im frühen Judentum vgl. Trygve N. D. Mettinger, *No Graven Image? Israelite Aniconism in Its Ancient Near Eastern Context*, Winona Lake, IN, 1995. **12** Birgit Meyer, »From Imagined Communities to Aesthetic Formations. Religious Mediations, Sensational Forms, and Styles of Binding«, in: *Aesthetic Formations. Media, Religion, and the Senses*, hrsg. von Birgit Meyer,

New York 2009, S. 1–28. **13** Burkhard Gladigow, »Zur Konkurrenz von Bild und Namen im Aufbau theistischer Systeme«, in: *Wort und Bild. Symposium des Fachbereichs Altertums- und Kulturwissenschaften zum 500jährigen Jubiläum der Eberhard-Karls-Universität Tübingen 1977*, hrsg. von Hellmut Brunner u. a., München 1979, 103–122. **14** James W. Watts (Hrsg.), *Iconic Books and Texts*, Sheffield 2013. **15** Cancik 1993 (wie Anm. 4), S. 219. **16** Für den europäischen Kontext vgl. prominent Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990. **17** Count Bégouen, »The Magical Origin of Prehistoric Art«, in: *Antiquity*, 3, 1929, S. 5–19. **18** Volkhard Krech, »Religion und Kunst«, in: *Handbuch Religionssoziologie*, hrsg. von Detlef Pollack u. a., Wiesbaden 2018, S. 783–807. **19** Volkhard Krech, »Die Geburt der Kunst aus dem Geist der Religion? Verhältnisbestimmungen von Kunst und Religion um 1900«, in: *Kunst und Religion. Studien zur Kultursoziologie und Kulturgeschichte*, hrsg. von Richard Faber und Volkhard Krech, Würzburg 1999, S. 21–49. **20** Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2006. **21** Regine Prange, *Das ikonoklastische Bild. Piet Mondrian und die Selbstkritik der Kunst*, München 2006. **22** Andreas Mertin, »Froschperspektiven. Überflüssiges – Über Flüssiges – Überflüssiges«, in: *Tā katoptrizōmena. Das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik*, 55, 2008. <http://www.theomag.de/55/am258.htm>, Zugriff am 3.4.2015. **23** Ebd. **24** Wolfgang Ullrich, »Der Froschkönig«, in: *art. Das Kunstmagazin*, 4, 2014. <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2014/4/16949209582907809184/Der-Froschkoenig>, Zugriff am 3.4.2015. **25** Gordon Graham, *The Re-Enchantment of the World. Art Versus Religion*, Oxford 2007. **26** Theologisch veranlasst etwa von Andreas Bodenstein von Karlstadt, Ulrich Zwingli und Johannes Calvin (siehe Norbert Schnitzler, *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bilderstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1996). **27** Finney 1994 (wie Anm. 11). **28** Huntington 1990 (wie Anm. 11), S. 401–408. **29** Brubaker 2012 (wie Anm. 10). **30** Willem van Asselt u. a., *Iconoclasm and Iconoclash. Struggle for Religious Identity*, Leiden 2007; und Svetlana Luchitskaya, »Muslim-Christian Polemics Concerning Images. Visual Tradition as the Language of Religion«, in: *Language of Religion – Language of the People. Medieval Judaism, Christianity and Islam*, hrsg. von Ernst Bremer u. a., München 2006, S. 89–102.