

## Kunst und Kult

### Zu Hans Peter Reuters Installation PIEROS GEHEIMNIS

Abstrakte Gemälde oder Skulpturen, so schrieb der katholische Kunsthistoriker Hans Sedlmayr vor knapp 30 Jahren, „können in sich gut organisiert sein, ein hohes Formniveau ..., ein eigentümliches formales Leben, ... sie können einen Reiz, eine Faszination, ja eine Schönheit eigener Art haben. Nur sollte man sie nicht mit Kunstwerken verwechseln.“ Er schlage deshalb vor, sie als „ästhetische Objekte“ zu bezeichnen. So werde deutlich, daß Kunst es nur am Rande mit Ästhetik zu tun habe. Ihrem Wesen nach gehe es ihr um die Beziehung des Menschen zu Gott, weshalb ihr eigentlicher Platz auch nicht das Museum, sondern die Kirche sei. Kollegen und Kritiker schüttelten verständnislos den Kopf über den unverbesserlichen Reaktionär. Eine Diskussion fand nicht statt. Warum auch – Ende der 70er Jahre waren die Theorieschlachten um die Moderne Kunst ja längst zu seinen Ungunsten entschieden.

Obwohl die Bezeichnung „ästhetisches Objekt“ heute längst nicht mehr als ehrenrührig gilt, gilt das Verhältnis von Kunst und Kult nach wie vor als problematisch. Kein Wunder, ist doch das Museum ein Ort, der, will er seiner Bestimmung gerecht werden, alles Sakrale unweigerlich in Profanes verwandeln muß. Ist ein Kultbild erst einmal in den Ausstellungsraum überführt, wird es per definitionem zu autonomer „Kunst“, d.h. zu einem Objekt, vor dem man allenfalls eine ästhetische, keinesfalls jedoch eine religiöse Andacht verrichtet. Dabei gehört zu den unausgesprochenen Glaubenssätzen der Moderne, daß man dem künstlerischen Wert im Zweifelsfall Vorrang vor dem kultischen einzuräumen habe. Die Forderung, Kathedralen außerhalb der Liturgie wie öffentliche Museen zu behandeln, weil sie schließlich „Kulturerbe“ enthielten, ist uns weitgehend selbstverständlich. Wer umgekehrt auf die Idee käme, vor einer Madonna in der Pinakothek niederzuknien, würde schnell feststellen, daß man im Andachtsraum der Kunst für derartige Timesharing-Modelle wenig Verständnis aufbringt. Als Ort der (ästhetischen) Wandlung scheint das Museum die Kirche inzwischen eindeutig abgehängt zu haben.

Um so interessanter ist es auszuprobieren, was geschieht wenn Kunst aus der Präsentationsstätte des Museums herausgenommen und stattdessen in den liturgischen Kontext eines Sakralraums integriert wird. Dabei stellt sich nämlich in aller Regel heraus, daß der Ort des religiösen Kultus keineswegs geringere Wandlungs- und Aneignungskräfte besitzt als sein ästhetisches Pendant. Die Grenzen zwischen beiden Sphären sind offenbar alles andere als undurchdringlich. Daß diese Kräfte in dem Maße zunehmen, in dem der liturgisch genutzte Raum seinerseits nach genuin ästhetischen Kriterien gestaltet, spricht: selbst Resultat einer künstlerischen Inszenierung ist, spricht jedenfalls weniger für radikale Differenz als vielmehr für grundlegende Affinität.

Hans Peter Reuters Installation „Pieros Geheimnis“ ist dafür ein gutes Beispiel. Als der Künstler sein dreidimensionales, sphärisches Objekt „Schwebendes Blau“ über dem Altar der Nürnberger Kirche St. Elisabeth installierte, trafen zwei denkbar unterschiedliche Gestaltungswelten aufeinander: Barockisierende Überwältigungsarchitektur und monochrome Reduktion – größer hätte die künstlerische Differenz eigentlich kaum ausfallen können.

Der riesige, von 40 monumentalen Säulen eingefasste Innenraum, mit der an das römische Pantheon erinnernden Kuppel über einem von Figurennischen gegliederten Tambour, wurde Ende des 18. Jahrhunderts geplant, erhielt aber erst Anfang des 20. Jahrhunderts seine heutige Gestalt. Daß man sich dabei seinerzeit für einen ausgesprochen traditionalistischen, neobarocken Entwurf entschied, dessen Formprinzip sich aus zahlensymbolischen Bezügen ableitete, statt an die avancierteren Positionen der Baukunst um die Jahrhundertwende anzuschließen, mag man aus stilkritischer Perspektive als epigonal und aus architekturhistorischer Sicht als anachronistisch empfinden. Tatsächlich aber entfaltet der Bau eine derart eindrucksvolle Raumwirkung, daß derartige Kategorien schlichtweg ins Leere laufen: Daß der Raum „funktioniert“ muß man nicht beweisen, man muß ihn nur betreten.

Genau diese Qualität ist es, die auch Hans Peter Reuters Arbeit „Schwebendes Blau“ auszeichnet. Dabei entwickelt sich die Wirkung in diesem Fall nicht aus Monumentalität und Fülle, sondern aus der konzentrierten Leuchtkraft eines vergleichsweise winzigen Kerns, dessen Grenzen von einem vibrierenden Farbraum aus Ultramarin überstrahlt werden. Auch in diesem Fall bringt es wenig, sich der Arbeit mit dem begrifflichen Instrumentarium der Kunstgeschichte zu nähern. Die weitaus meisten Kategorien, mit deren Hilfe man normalerweise zeitgenössischer Kunstproduktion beizukommen versucht, gleiten an dem schieren Faszinosum des leuchtend blauen Objekts einfach ab. Zwar lassen

sich auch hier vielfältige historische und semantische Bezüge ermitteln. So ist die vermeintlich natürliche Form des sphärischen Objekts und der seine Oberfläche gliedernden Quadrate alles andere als ein Naturprodukt, sondern vielmehr Resultat einer aufwendigen Rechenoperation und schließt so an das zahlensymbolische Konstruktionsverfahren von St. Elisabeth an. Doch daß die Arbeit funktioniert, teilt sich auch in diesem Fall ohne reflexive Umwege und hermeneutischen Handreichungen unmittelbar mit.

Wer Objekt und Raum vor der Installation jeweils für sich gesehen hatte, konnte sich ausmalen, daß beide gemeinsam eine eindrucksvolle ästhetische Wirkung entfalten würden. Daß dieser Gewinn an Schönheit von vielen Teilnehmern der Osterliturgie auch in spiritueller Hinsicht als bereichernd empfunden wurde, war dagegen nicht vorherzusehen, bestätigt aber den Verdacht, daß Kunst und Kultus noch immer mehr miteinander zu tun haben, als die kanonische Geschichte von der Autonomie der Modernen Kunst das wahrhaben möchte.

*Christian Demand, 2006*