

Gegenwarts-KünstlerInnen reagieren auf Religion: Eine Horizonterweiterung für religiöse Bildung



die Autorin

Dr.ⁱⁿ Viera Pirker ist Universitätsassistentin am Institut für Praktische Theologie, Fachbereich Religionspädagogik und Katechetik der Universität Wien.

Abstract

Gegenwartskunst gilt als umfassend säkularisierter Diskurs der Gesellschaft. Künstlerinnen und Künstler wenden sich auch religiösen Themen und Symbolwelten zu, ohne sich jedoch von Verkündigung und Verzweckung vereinnahmen zu lassen. Für das Feld der religiösen Bildung ist es notwendig und lohnend, die Zeichen dieser aktuellen Kunst sensibel wahrzunehmen. Dieser Beitrag analysiert einige aktuelle, hoch divergierende Werke von Christoph Büchel, Danh Vo, Kudzanai Chiurai, Berlinde de Brukhjere, Lawrence Carroll und Winter/Hörbelt, die in unterschiedlichen Ausstellungskontexten gezeigt wurden. Ihnen gemeinsam ist ein Bezug auf religiöse Themenwelten. Von ihnen ausgehend stellen sich Fragen an herrschende religiöse Praktiken und theologische Deutungen.

Schlagnworte: *Zeitgenössische Kunst, religiöse Bildung, sakrale Räume, Narrativität, Leiblichkeit, Ikonologie*

Contemporary artists react on religion: how does this affect religious education?

Contemporary art is a broadly secularized discourse within today's society. However, artists refer to religious topics, signs and symbols, whereas they always carefully avoid to be instrumentalised for religious proclamation. The field of religious education and formation is well advised to decrypt these signs of art sensitively. This article shows analyses of several recently shown pieces of contemporary art which have in common different relations to religious topics (Christoph Büchel, Danh Vo, Kudzanai Chiurai, Berlinde de Brukhjere, Lawrence Carroll, Winter/Hörbelt). They all allow posing questions about dominant religious practices and theological constructions.

Keywords: *Contemporary Art, religious formation, sacred spaces, narrativity, embodiment, Iconology*

0. Prolog

Es ist ein aktuell in Werken der Gegenwartskunst zu beobachtendes Phänomen, dass diese seit einigen Jahren neu und intensiv auf Religion und Religiosität reagiert. Gegenwartskunst als umfassend säkularisierter Diskurs der Gesellschaft wendet sich religiösen Themen und Symbolwelten zu, ohne sich von verkündigenden Verzweckungen vereinnahmen zu lassen. Dies ermöglicht einen Blick in die Spiritualität dieser Zeit, die sich auch in der Kunst spiegelt. Die katholische Kirche begibt sich hier auf einen lernenden Weg, der etwa durch die zweimalige Präsenz

des Heiligen Stuhls auf der Kunstbiennale von Venedig, aber auch durch Ausstellungen wie *The Problem of God* im Düsseldorfer Ständehaus, durch das Kunstmuseum der Erzdiözese Köln *Kolumba* oder auch im 2016 beginnenden ökumenischen Programm *sein-antlitz-körper* der Berliner Kirchen (und darüber hinaus) sichtbar wird. Dieser lernende Weg ist auch von Personen und Institutionen religiöser Bildung, theologischer Ausbildung sowie der kirchlichen Erwachsenenbildung fortwährend und intensiviert zu beschreiten. Denn an der Kunst der Gegenwart gibt es nach wie vor und weiterhin vieles für die Religion in ihrer Praxis und ihrer Reflexion, zu lernen.

Die in diesem Beitrag angesprochene Kunst steht in einem doppelten Bezug zu kirchlicher und theologischer Tradition. Sie arbeitet mit Versatzstücken sakraler und narrativer Traditionszusammenhänge, die sie wiederverwertet und rekontextualisiert. Sie reagiert zudem auf eine Strukturanalogie zwischen Kunst und Theologie: Beide sind an ähnlichen Themen interessiert. Kunst bietet sich dem theologischen Diskurs heute als Inspiration und konstruktive Störung an und macht für Aspekte der Gegenwart sensibel, die innertheologisch zu rasch durchrationalisiert und wegargumentiert werden.¹

Während die interreligiöse Bildung und Begegnung ein aktuelles Megathema darstellt, zeigt sich zugleich eine völlige Offenheit, wohin sich die christliche Religiosität eigentlich aktuell entwickelt: Zwischen Krisen und Neuerfahrungen von Tradition und Tradierung ist hier der Horizont breit ausgespannt. Religiöse Bildung steht scheinbar am Endpunkt jeglicher Katechetik und stößt zugleich auf Neuaufbrüche in religiöser und spiritueller Landschaft, die mit Erfahrung, Bekenntnis und Neokatechetik einhergehen. Religiöse Bildung und Entwicklung geschehen in allen Lebenslagen, in allen Lebensaltern, in allen Schichten und Stratifizierungen der Gesellschaft: Das breite Feld religiöser Bildung bedarf daher einer besonderen Sensibilität und Beobachtungsgabe für das, was gegenwärtig gesellschaftlich, politisch, medial und künstlerisch geschieht. Forschend und beobachtend das religiöse Bildungspotential von ästhetischen Ausdrucksformen der Gegenwartskunst² zu begleiten und zu analysieren, erfordert Präsenz und Aufmerksamkeit in viele Richtungen und durchaus auch eigene Praxis.

Der folgende Weg eröffnet mit mehreren Werksanalysen drei Blicke, die aus der Kunst selbst stammen: Zunächst ein Blick in *Sakrale Räume* im Kontext der Kunst, dann ein Blick auf die *Narrativität* in Bildern. Als drittes und letztes ein Blick auf das Phänomen der „*charmanten Abwehr*“, die sich theologisch als Strategie des Sich-Entziehens entpuppt.

1. Sakrale Räume in der Gegenwartskunst

1.1 Eine Moschee in Venedig

Die Venedig-Biennale ist die alle zwei Jahre stattfindende Nabelschau der internationalen Gegenwartskunst. 2015 gab es eine große Aufregung um das Kunstwerk *The Mosque* des Schweizer Aktionskünstlers Christoph Büchel (*1966). Ausgewählt, den isländischen Pavillon zu bespielen, wandelte er die längst aufgegebene Kirche Santa Maria della Misericordia temporär in eine Moschee für die venezianischen Muslime um. Dieses Projekt entwickelte er gemeinsam mit der muslimischen Gemeinde der Stadt. Die Kirche in Canareggio steht seit 1967 dekonsekriert und ungenutzt, sie befindet sich seit 1973 in Privatbesitz. Die zwischen 3000 und 6000 Muslime von Venedig haben hingegen nie einen eigenen Gebetsraum in der Lagune zur Verfügung gehabt und müssen für ihre gemeinsame Gebetspraxis lange Fahrten zu einer als Gebetsraum umfunktionierten Lagerhalle auf dem Festland unternehmen – ein Alltag, der sie mit ca. 1,3 Millionen in Italien lebenden Muslimen vereint, die lediglich acht Moscheen als Versammlungsorte und viele temporäre Umnutzungen haben.³



Christoph Büchel, *The Mosque: The First Mosque in the Historic City of Venice*, 2015. Santa Maria della Misericordia, Campo de l'Abazia, Venezia - National Pavilion of Iceland at 56th Venice Biennale (Foto: Isabella Balena, © 56th Venice Biennale)

Büchel hat einige Erfahrung mit mitunter skandalträchtigen Umnutzungsprojekten. In Venedig war das Gebet nur von kurzer Dauer: Nach der Eröffnung Anfang Mai hagelte es öffentlichen Protest, und es dauerte nicht ganz 14 Tage, bis die municipalità dem Projekt die Betriebserlaubnis wieder entzog, offiziell, da es im Rahmen des Kunstprojektes nicht erlaubt gewesen sei, darin zu beten, was die Muslime aber selbstverständlich gerne getan hatten. Nicht zuletzt bestand die Kataloginformation ausschließlich in der Veröffentlichung der Gebetszei-

ten für die Dauer der Biennale, sogar ohne Nennung des Künstlers. Es hieß, die Genehmigung hätte seitens der katholischen Kirche erfolgen müssen, die aber nicht gefragt worden war. Es ist zu vermuten, dass der Entzug der Betriebserlaubnis letztlich ein auf Intervention der Kirche zustande gekommener Verwaltungsakt war. Für Christiane Peitz (Tagesspiegel) transportiert die Aktion dennoch manche Fragen: „Verwandelt sich ein Kunstraum in einen Sakralraum, wenn jemand darin betet, zu welchem Gott auch immer? Wird Kunst zu einem religiösen Akt, wenn der Künstler wie in diesem Fall mit den muslimischen Gemeinden Venedigs kooperiert?“⁴

Ist der Vollzug des Gebets an einem öffentlichen Ort ein Akt der Hoheit? Wird mit dem Gebet eine Besetzung vorgenommen? Ist die Umnutzung angesichts der historisch antimuslimischen Tradition der Lagunenstadt ein besonders kritischer und unsensibler Akt des Künstlers, oder ist es tatsächlich völlig angemessen, mit diesem Projekt die Aufmerksamkeit auf die realen Bedingungen der Bevölkerung in der Gegenwart zu lenken? Liegt das Problem in der schieren stillen Praxis des Gebets, oder in der Tatsache, dass 2015 längst schon radikalisierte Jugendliche und junge Erwachsene öffentliche muslimische Gebetspraxis als politisches Protestsignal einsetzten – und sich damit einer Praxis bedienten, die durchaus auch in christlich-fundamentalistischen Kreisen, beispielsweise evangelikalen Lebensschützern, vorkommt? Nicht zuletzt: Hat die Katholische Kirche recht damit, die sakrale Herausgehobenheit eines Raumes zu postulieren, der eigentlich ein hohler Ort geworden ist?

1.2 Eine Kirche bei der Biennale

Eine andere Kirche bei der Biennale, zwei Jahre zuvor: In einer der großen Hallen im Arsenal, der ehemals militärischen Schiffswerft von Venedig, hatte der dänisch-vietnamesische Künstler Danh Vo (*1975) ein dreischiffiges Kirchenskelett hineingeschmiegt, zwischen die Backsteinsäulen des Arsenal und die Stahlbetonträger der Decke hineingepasst. Beim Betreten des Ausstellungsraums erst gar nicht recht ersichtlich, steht man mitten im ehemaligen Kirchenschiff. Der deskriptive Titel des Werks *Hoang Ly Church, Thai Binh Province, Vietnam, 2013 – Holz, Stahl, Stein* spricht nur nackte Fakten über einen offenkundigen Herkunftsort dieser Säulen und Träger. Ein wahrer Schiffsbau, der auf einen Blick auch gut zu erschließen ist – zugleich auf vielschichtige Verstrebungen ausgerichtet.



© Danh Vo, *Hoang Ly Church, Thai Binh Province, Vietnam, 2013. Holz, Stahl, Stein*; Danh Vo, *Untitled (Christmas 2012, Rome) 2013. Samt.* (Ausstellungsansicht; Foto: Xuan Mai Ardia)

Danh Vo ist in den vergangenen Jahren zu einer wichtigen künstlerischen Stimme geworden – große Einzelausstellungen in namhaften Museen wie dem Museum Ludwig Köln zeugen davon. Danh Vo arbeitet mit Versatzstücken, die zunächst als Readymade zu beschreiben sind: Er verwendet Alltagsgegenstände, die allein durch die Platzierung im Kontext der Kunst zu einem Kunstwerk werden. Diese Versatzstücke sind meist Zeugnisse eines spezifischen kulturellen Kontextes: Sie transportieren eine Botschaft in sich, die aus ihrem Materialgedächtnis zu sprechen scheint. Vo thematisiert in seinen Werken eine Vermengung aus Kulturen, der eigenen Fluchtbiographie als ‚Boat People‘ (von Vietnam nach Dänemark), Internationalität, schwuler Subkultur und Katholizismus. Er bringt sie in Zusammenhang mit politischen Ereignissen und bündelt diese in gefundenen und gewählten, auch bearbeiteten Objekten, „die in Verbindung mit persönlichen oder kollektiven Erinnerungen stehen, die dann durch unterschiedliche kulturelle Kontexte und Zeiten reisen, ihre Bedeutung ändern und Bestandteil einer komplexen Erzählung werden.“⁵

Eine weitere, unscheinbarere Kirche hatte der Künstler dieser vietnamesischen Kirche zugesellt. Im Raum hat Vo Vorhänge aus verblichenem, braunem Samt gehängt, aneinander gestückelt und etwas merkwürdig über Eck. Der Titel der Arbeit: *Untitled (Christmas 2012, Rome) 2013, Velvet* ist zunächst wenig aufschlussreich, doch man stolpert über die doppelte Zahl: Da gibt es eine wie auch immer geartete Beziehung auf „Weihnachten 2012“, das Werk ist hingegen erst auf 2013 datiert? –



© Danh Vo, *Untitled (Christmas 2012, Rome)*, 2013. Samt. (Ausstellungsansicht; Foto: Viera Pirker)

Danh Vo zeigt uns einen Alltagsgegenstand aus dem sakralen Gebrauch, der sich irgendwo zwischen Readymade und Fotografie ansiedelt: Die Samtvorhänge aus Rom sind gleichsam ‚Belichtungen‘: Sie bergen die ausgebleichten Sonnenrisse von einstmalen davor gehängten Ikonen, Kreuzen und Frömmigkeitsobjekten in sich. Sie entstammen den Innenraum-Renovierungen einer Kirche *Natività* in Rom; die Ausschnitte und Vernähungen deuten die Umrisse der Hochaltäre an, um die herum sie geschnitten sind. Die Samtwände sind Überreste, Einprägungen, Abraum am Rande der Kulturellen, Veränderung und damit genau wie das Kirchenskelett aus Vietnam ein Zeugnis vergangener Zeit. Sie speichern etwas, so zumindest die These des Künstlers.

Ist Kirche als sakraler Raum lebendig? Wo lebt Religion? Überlebt sie die kulturellen und geschichtlichen Überformungen der Gegenwart? In Räumen, oder in der Praxis gelebten Glaubens? Ist diese Praxis gefährlich, während das Bauwerk stillgestellt ist? Warum ist Danh Vo für die nach wie vor erregbare Öffentlichkeit unproblematisch mit einem historisierend-archäologischen Projekt, das letztlich kulturphänomenologisch von der anscheinend sterbenden Spezies der kolonialen, missionarischen Kirche berichtet⁶, während Christoph Büchel, der mit dem Moschee-Projekt auf gegenwärtige Realitäten gestaltend reagiert, gestoppt worden ist? Darf die Kirche im Raum der Kunst nur als

leise Erinnerung heranwehen? Wäre Christoph Büchel auf einer Veranstaltung wie dem Evangelischen Kirchenbautag vielleicht gefeiert worden mit der Umwidmung einer Kirche in Kreuzberg zu einem dringend benötigten muslimischen Gebetsraum?⁷

Die beiden Eingangsbeispiele zeigen, wie Künstler in der Gegenwart auf ‚die Kirche‘ (in beiden Fällen in ihrer katholischen Ausprägung) und ihre Bedeutung innerhalb eines spezifischen kulturellen Raumes reflektieren. Hier ist dies sicherlich in ziemlich großem Maßstab – 1:1 – geschehen.⁸ Gegenwartskunst als umfassend säkularisierter Diskurs der Gesellschaft wendet sich religiösen Themen, Realitäten, Bild- und Symbolwelten zu – im postsäkularen Zeitalter können KünstlerInnen dies jenseits von ‚Abarbeitungen‘ eigener Sozialisierungserfahrung und inzwischen auch jenseits eines kaum mehr notwendigen ‚Tabubruchs‘ vollziehen.⁹

2. Religiöse Grundthemen in der Kunst

2.1 Narrativität

Gegenwartskunst ist extrem divers, individuell, relational und längst auch international. Der nächste Blick geht auf ein Werk aus Südafrika, das 2012 bei der Documenta in Kassel zu sehen war, die alle fünf Jahre wiederkehrende zentrale Schau für Gegenwartskunst.

Der aus Simbabwe stammende, in Johannesburg lebende Künstler Kudzanai Chiurai (*1981)¹⁰ zeigt in der Videoarbeit *„Iyeza (State of the Nation, 2011)“* eine Allegorie des letzten Abendmahls. 8 Sekunden ‚Reale Zeit‘, die mit einer unbeweglichen Hochgeschwindigkeits-HD-Kamera aufgezeichnet sind, werden in einer extrem verlangsamten Präsentation auf 11 Minuten gezogen. Die Bilder verändern sich anscheinend kaum, als ZuschauerIn ist man immer am Suchen, in welcher Bildregion etwas geschieht und ist zugleich ständig darum bemüht, die Szenerie als Ganze zu fassen. Das Anfangs- und das Endbild sind meilenweit voneinander entfernt.

Die Musik der südafrikanischen Sängerin Thandiswa Iyeza (Zulu für ‚kommend‘) hält die Spannung. Die Bildkomposition ist sehr stark am visuellen, malerischen Vorbild des ‚Letzten Abendmahls‘ von Leonardo da Vinci entlang entwickelt. Sie ist in der bildnerischen Tradition eines *tableau vivant* gehalten: Vor der flächigen Wand organisiert ein langer Tisch Vorder- und Hintergrund. Insgesamt 10 Personen agieren, in der Mitte sitzt eine weitestgehend unbewegliche, androgyn wirkende Frau, die ihre Handflä-

chen in einer offenen Geste nach vorne präsentiert. Sie ist umgeben von mehreren Gruppen, die von einer anfangs entspannt wirkenden Situation zu extremer Gewalt eskalieren. Rechts am Tisch bricht ein handgreiflicher Streit aus, im linken Vordergrund exekutiert ein Soldat mit Maschinengewehr einen Menschen, in der Mitte vollzieht ein Mediziner ein schamanisches Ritual und prustet eine dunkle Flüssigkeit über den kleinen Altar, vielleicht ist es Blut. Zwei Frauen im rechten Vordergrund betrachten dies mit zunehmender Beeindruckung. 8 Sekunden real gefilmte Zeit, 11 Minuten Videozeit.



Kudzanai Chiurai, *Iyeza* (Filmstill), 2011. Farbfilm, Ton (Loop, 11 Min). (© der Künstler und Goodman Gallery, Johannesburg)

Die gesamte Darstellung ist exakt ausgestattet und choreographiert. Allein die übereinander gelegten Tischdecken tragen ein Universum der Deutungen in sich, ebenso die Kleidung der Menschen, die dem Nebeneinander in einer gemischten Kultur sichtbaren Ausdruck verleihen: Das militärische Gewand, ein us-amerikanisch gemustertes, queer anmutendes Dress, die Uniform der Mittelschicht (Hemd, Anzug, Weste), Jeans und Hip-Hop-Attitüde, Traditionelle Gewänder und figurbetonte Weiblichkeit.

Inwiefern ist diese Videoarbeit eine „Rede zum Status der Nation“, wie es der Titel in sich trägt? Mit Leonardo da Vincis Werk wählt Chiurai absichtlich eine popkulturell maximal überreizte Bildkomposition, zugleich greift er auf diesen extrem wichtigen Moment im Leben Jesu und der Kirche zu: Die neutestamentliche Ur-Erzählung der Sakramentseinsetzung zwischen Selbsthingabe und Verrat, zwischen Erinnerung und Vergegenwärtigung, zwischen Brot und Wein, Fleisch und Blut. Natürlich betreibt Chiurai keine Eucharistiekatechese, zeigt dagegen eine stille Geste der Machtlosigkeit des ‚Kommenden‘ angesichts der lauten, geradezu infernalischen Ereignisse rundherum. Er erzählt eine Geschichte um Fügung Gottes, Schicksal, Macht, Liebe, Tod rund um einen baptistisch geprägten Machthaber in Westafrika.¹¹

Chiurai gelingt es mit dem Video, Gegenwart und Zukunft eines von Bürgerkrieg gebeutelten Kontinents in die europäische Bildtradition einzuschreiben: „By relating the

conflicts in Africa to the ‚superiority‘ of European art history, *Iyeza* draws the attention of the Western spectators to Europe’s historical involvement in Africa, including Christianization as a powerful instrument.“¹² Offen bleibt, ob Chiurai mit dem Video westliche Stereotype vom ‚primitiven Afrika‘ (Gewalt und Naturreligion) reinszeniert oder ob er genau diese mit einem extremen künstlerischen Eingriff in die christliche Urszene hineinhebt. Der Künstler enthebt sich jeden Kommentars und jeder Deutung, überlässt das Werk sich selbst.

Chiurai hat aus dem Gesamtwerk auch einzelne Filmstills herausgeschnitten und diese neben dem Video präsentiert:¹³ Die Arbeit funktioniert also gleichermaßen bewegt im Film und statisch als Bild. Interessant für den religionsbezogenen Zusammenhang: Chiurai kehrt mit der extrem gegenwärtigen und eindrücklichen Arbeit in die in der Gegenwartskunst eher selten begegnende Tradition christlicher Kunst zurück, ein „Bild als Ereignis zu gestalten, als Medium der Erzählung“¹⁴. Chiurai greift mit seiner Videoarbeit die Narrativität auf, die für eine von erzählenden Texten inspirierte Kunst charakteristisch ist.

Christliche Narrative sind biblische Narrative, sie haben verkündigenden Charakter: Die Evangelien erzählen die Frohe Botschaft von Gott, der Mensch geworden ist und sich aus freiem Willen diesem Leiden unterworfen hat, wie es im 2. Hochgebet der röm.-kath. Kirche heißt. Chiurai gelingt es in seinem Werk, trotz starker impliziter Thesen einer Verkündigung völlig zu entkommen.

2.2 Der geschundene Körper

Die Kunst ist schon seit einigen Jahren dem konkreten Leib auf der Spur, in seiner ganzen Verletzlichkeit und Prekarität. Die Erfahrung von Leid, Schmerz und Verwundbarkeit, ja der Passion, ist keineswegs christlich exklusiv, sondern ein globales anthropologisches Existenzial, das jedoch in seiner Bildlichkeit stark von der Darstellung des leidenden, geschundenen Christuskörpers geprägt ist. Das zentrale christliche Narrativ des Schmerzensmannes (und in dessen Gefolge die Körper der das Märtyrertum erleidenden Heiligen, insbesondere Sebastian) ist bildlich hyperpräsent und prägt wohl jede künstlerische Auseinandersetzung mit dem vulnerablen Körper. Zu Verwundung, Sterben und Körperlichkeit äußert sich kaum eine Künstlerin so weitreichend wie die aus den Niederlanden stammende Künstlerin Berlinde de Bruyckere. Ihre überlebensgroßen, seltsam manieristisch überstreckten Skulpturen aus Wachs und Echthaar wirken durch ihre frappante

Nähe zu menschlicher Haut. In der Düsseldorfer Ausstellung *The Problem of God* wurden Versionen des *Schmerzensmanns* gezeigt: Die „wächsernen Figuren sind auf mehrere Meter hohe Eisenpfähle montiert und rufen damit die Kreuzigungsszene auf. Doch fehlt die charakteristische Querstrebe, um aus der Säule ein Kreuz zu machen. Auch haben die an den Pfeilern hängenden, nackten Körper wenig mit dem Bild des gekreuzigten Jesus gemein: Ihnen fehlen Köpfe und Gesichter und oft auch Arme—ihre Degeneration ist viel weiter vorangeschritten und sie sind vielmehr anonymisierte Metaphern für das menschliche Leid an sich.“¹⁵ Die Fragen nach Präsenz und Repräsentanz des Leidens sind überzeitlich, überindividuell, nicht an das universale Kreuzesopfer des Einen, sondern an das anonyme Leiden der vielen gebunden. Animalität und Menschlichkeit berühren sich in direkter Anziehung und Abneigung. Die Theologie, heraus aus einer langen Tradition umfassender Leibfeindlichkeit und sich wegrettend aus dem Elend der Passionsgeschichte hin zu Heils- und Auferstehungshoffnungen, entdeckt gegenwärtig wieder die Relevanz der Thematik. Der Körper als Ort des stillen bzw. impliziten Wissens¹⁶ und als Aktionsort der Erkenntnis ist im Kunstbereich durch die im vergangenen Jahrzehnt durchbrechend wahrgenommene Ästhetik des Performativen stark in die Aufmerksamkeit gerückt.



Berlinde de Bruchyere, *Schmerzensmann IV*, 2006. Wachs, Eisen, Epoxid, 415 × 102 × 98 cm. (Ursula Hauser Collection, Courtesy Hauser & Wirth, © die Künstlerin)

3. Die Kunst entzieht sich recht charmant

Das nachkonziliare Zueinander von Lehramt und moderner Kunst wird von Kunsthistoriker und Dokumentar Ralf van Bühren keineswegs als Entfremdung und Distanz, sondern eher als Erfolgsgeschichte wahrgenommen.¹⁷

Die Katholische Kirche hat sich immer um Situation und Entwicklung der sakralen Kunst bemüht, die abständig vom so genannten ‚Kunstabetrieb‘ eigene Blüten treibt. Wenn Kirchen und Religionsgemeinschaften als Auftraggeber für Kunst, insbesondere im sakralen Raum fungieren, dann stellen sie oft Themen der Verkündigung. Sie suchen nach neuen Repräsentanzen der biblischen Geschichten, vielleicht auch nach neuen Verbildlichungen des Heiligen oder auratischer Verbildlichung des Transzendenten in der Kunst.

Kirchliche und auch religionspädagogische Beschäftigung mit Kunst setzen nach wie vor meist auf ‚Repräsentanz‘, und darin liegt ihre Crux.¹⁸ Denn Kunst wehrt sich gegen didaktische Verzweckung, genau wie sie sich der auratischen Überhöhung entzieht. Sie bezieht ihre Kraft nicht aus verweisenden Systemen, sondern setzt auf Authentizität von Künstler und Werk. Kunst wehrt sich gegen Repräsentation und entwickelt sich auch innerhalb dieses Systems: In einem Modell der charmanten Abwehr.

Um diesen alternativen Zugang besser zu verstehen und sichtbar zu machen, betreten wir den Pavillon des Heiligen Stuhls auf der Venedig-Biennale von 2013. Hier geht es darum, ein weiteres Werk zu erschließen, das eine Geschichte erzählt, ohne dabei etwas zu verkünden – und dies im denkbar schwierigen Kontext eines kirchlichen Auftrags.

3.1 Der Pavillon des Heiligen Stuhls

Kirche geht längst neu entdeckend auf Gegenwartskunst zu und sucht durch sie nach Inspirationen zum Menschsein. Johannes Paul II. sagte schon 1983 in Wien: „Die Kirche braucht die Kunst nicht vor allem, um ihr Aufträge anzuvertrauen und so ihren Dienst zu erbitten, sondern um mehr und Tieferes über die ‚Conditio humana‘, über Glanz und Elend des Menschen zu erfahren. Sie braucht die Kunst, um besser zu wissen, was im Menschen ist.“¹⁹

Die Präsenz des Heiligen Stuhls auf der Biennale kann als wichtiges Indiz in einer langen Reihung von Ereignissen und programmatischen Texten gesehen werden. Die Kuratorin für Kunst des 20. Jahrhunderts in den Vatikan-

schen Museen, Micol Forti, stellt diese Unternehmung in die Tradition der vatikanischen Teilnahme auf den internationalen Ausstellungen ‚Expo‘, die immer mit einem persönlichen Engagement der Päpste in Verbindung gebracht wurden.²⁰ Sie erkannten in den Ausstellungsteilnahmen die Gelegenheit für Dialog mit Welt und Wissenschaft, verstanden sie aber auch als Plattform einer spirituellen Selbstdarstellung der Kirche.²¹

Bereits 1958 regte das „Istituto Internazionale di Arte Liturgica“ bei der Kunst-Biennale von Venedig an, einen speziellen Pavillon für „sakrale Kunst einzurichten, um auf das Problem zu reagieren, dass religiöse und künstlerische Spiritualität auseinanderbrächen.“²² Diese Anfrage wird ausgesprochen im genauen Bewusstsein darum, dass diese Biennale als das höchste Forum gilt, auf dem die gegenwärtige Kunstwelt regelmäßig ihr einzigartiges Vokabular und ihre gegenwärtige Produktion ins Gespräch bringt.²³ Auf der Biennale waren damals tatsächlich 98 religiös inspirierte Arbeiten im Rahmen des ‚normalen‘ Ausstellungsprogramms zu sehen, das Institut für liturgische Kunst vergab zudem einige Auszeichnungen. Dieses Engagement ist das einzige des Vatikans in Venedig, bis hin zum Jahr 2013. Schon für 2011 hatte der Kurienkardinal Gianfranco Ravasi, Präsident des Päpstlichen Kulturrats, die Teilnahme des Heiligen Stuhls²⁴ an der Venedig-Biennale angekündigt, verschob jedoch den Erstauftritt mit dem Hinweis, die Angelegenheit sei komplexer als gedacht und man müsse sich besser vorbereiten. 2013 erschien dann im Arsenale der Santa Sede mit drei Künstlern zum Thema *Creazione* in einem eigenen Pavillon; 2015 wurde das Thema mit „In Principio ... la parola si fece carne“ aus der Perspektive des Johannesevangeliums fortgesetzt.²⁵

3.2 Lawrence Carroll für den Santa Sede

Drei Künstler waren im Pavillon des Hlg. Stuhls thematisch rund um *In Principio*, die ersten 11 Kapitel des Buches Genesis mit den Aspekten „Schöpfung – Zerstörung – Neuschöpfung“, versammelt. Wir konzentrieren uns auf das Werk des in den USA und Italien lebenden australischen Malers Lawrence Carroll (*1958). Er hat im Pavillon des Heiligen Stuhls ein vielschichtiges und äußerst hintergründiges Werk präsentiert.

Auf der internationalen Kunst-Bühne agiert Lawrence Carroll seit Harald Szeemanns legendärer „Einleuchten“ Schau zur Eröffnung der Hamburger Deichtorhallen (1989). Die Einladung des Vatikans ist für ihn eine große Ehre, und eine mindestens genauso große Bürde. Lawrence

Carroll studiert seinen Teil der Bibel, legt sie dann wieder beiseite und folgt unter dem Titel „*Ri-Creazione*“ den eigenen Bildfindungsstrategien. Er zeigte im Pavillon des Santa Sede großformatige Leinwandarbeiten, die durch Überlagerungen, Verletzungen, Vernähungen und Applikationen lebendig wurden und eine skulpturale, zugleich aber auch eine prozessuale Dimension einnahmen. Die Bilder tragen Applikationen, eines von ihnen lebt in Eis: Es ist an ein Kühlaggregat angeschlossen und friert und taut tatsächlich während der Ausstellung, wodurch sich ständig Änderungen in der Oberfläche ergeben; das Bild entwickelt somit eine eigene Geschichte, eine Narration der *creatio continua*, die unabhängig vom Schöpfer, dem Maler ist.

Wie immer in der Arbeit mit Kunst führt die bildliche Darstellung zu dem Problem, dass die Haptik der Bilder, ihre Präsenz im Raum in Fotografien nicht wirklich zu sehen und zu spüren ist. Gerade die Malerei braucht ihre BetrachterInnen live vor Ort, vermutlich mehr als alle anderen Kunstformen: Die Technik, die Sensibilität, die Oberflächenstruktur ist nur mit eigenen Augen zu erkennen.

Ausgangspunkt der Werke Carrolls ist der konkrete Ort, für den sie geschaffen werden. Die Maße erschließen sich für den Künstler aus dem Raum selbst. Zu sehen ist auf diesem Bild die vielfach vernähte und collagenartig applizierte Leinwand, die Carroll mit Öl und Wachs bearbeitet. Dadurch entsteht ein schimmernder Effekt. Den geblühten Leinwandstoff hat er fünfzehn Jahre zuvor in Italien aufgestöbert: Erst in diese Werksgruppe hat er sich hineinpassen lassen. „Nun findet sich der blumige Stoff aus Italien vernäht, verklammert, aufgezogen, mit Pastelltönen nur teilweise übermalt wie eine Geschichten erzählende Tapete im Haus der Erinnerung in fast allen Gemälden dieser Serie wieder.“²⁶

Carroll geht es nicht um ‚Farbe‘ oder ‚Malerei‘, sondern um ‚Bilder‘, ‚Energien‘ und ‚Prozesse‘. Er sieht die im Biennale-Pavillon gezeigten Werke in Beziehung mit denen, die vorher und nachher entstehen werden. Damit folgt er voll und ganz dem künstlerischen Ansatz, den er seit Jahrzehnten pflegt. In seinem Katalogbeitrag veröffentlicht er mit „Notes from the Studio“ eine Chronik der Entstehung, des Scheiterns an Bildern und des ständigen Neubeginns: „It is a beautiful process, and a fragile one.“²⁷ Mit dieser Chronik der Entstehung gelingt ihm auch eine charmante Erfüllung und Abgrenzung zugleich zum vatikanischen Auftraggeber. Auch in den Fotografien im Katalog inszeniert er sich selbst bei der Arbeit und lässt den Prozess der Werksentstehung dokumentieren. Dies ist insbesondere für Werke

der Malerei nach wie vor absolut unüblich: KünstlerInnen präsentieren ihr Endprodukt, sie zeigen nicht die Vorstufen, gerade bei der Malerei. KünstlerInnen geben höchst ungern öffentlichen Einblick in die Werksentstehung und in frühere Stadien, in denen sich Werke befunden haben – es sei denn, dies ist Teil des Werkskonzepts selbst, was aber eben für Malerei so gut wie nicht der Fall ist.



Lawrence Carroll, *Notes from the Studio*. Katalogansicht, 2013. (in: FORTI (2013), S. 164 © der Künstler)

Im Katalog zeigt Carroll zum Beispiel die Ausgangsskizze, von der her er die Bildkomposition entwirft. Ebenso zeigt er das nackte Bild, unfertig, ohne die Glühbirnen-Installation, in zwei verschiedenen unfertigen Stadien. Auf dem kleinen rechten Bild ist die Leinwand unten noch nicht vernäht; das große Bild ist schon weiter verarbeitet. Er kombiniert hier mit einer kleinen Malerei, es ist ein Abendgebet an einem großen Bett, also eine Szene der häuslichen Frömmigkeit, eine Alltagsszene. Außerdem zeigt er ein (sein?) Notizbuch, das den sprechenden Titel trägt: „Where we find things is never where we think we will“. Diese Bilder erzählen die Geschichte der Schöpfung eines Bildes, das wir in der Ausstellung sehen. Es sind Vor-Bilder, die ihrerseits zu den Bildern werden. Die Bilder, die dann im Biennale-Pavillon des Santa Sede zu sehen waren, entwickeln eine ruhige und stille, geradezu meditative und erhabene Wirkung. Der Künstler erklärt, wie ihm dies gelingt: „I paint slowly to quiet them down.“²⁸ Die erhabene Wirkung, dass Kunst transzendierend wirken kann, geschieht vor diesen Bildern. Aber dadurch, dass der Künstler im Katalog auf den Entstehungsprozess blickt, und diesen Prozess als handwerklichen Prozess do-

kumentiert, hinterfragt er die Erhabenheit des Bildes. In den Bildern legen sich Geschichten und Zeitläufe nieder, durch Licht und Schatten, durch Erstarren und Auftauen. Die Narrationen, die in den Bildern selbst stecken, sind ergänzt durch die Schöpfungserzählung dieser Bilder aus der Sicht ihres Schöpfers.

Die Bilder zeigen, insbesondere durch die Ergänzung durch den Katalog, wie additiv, unperfekt, ideenreich und erdig die Arbeit an der hohen Kunst verläuft. Subjektiv gegründet sind die Werke von Lawrence Carroll in keiner Weise auratisch überladen, sondern Ergebnis eines langen handwerklichen Prozesses der Bild-Entstehung, den wir als BetrachterIn, so will es der Künstler, auch ganz genau kennen sollen.



Lawrence Carroll, *Untitled*, 2013 (aus der Serie „Another life“), Öl, Wachs, Leinwand, elektrischer Draht und Glühbirnen, 310x245x20cm. (© der Künstler)

3.3 Selbstentzug als theologisches Grundmotiv

Das Motiv der ‚Charmanten Abwehr‘ ist auch in der Theologie bekannt: Es begegnet in dem ‚sich entziehenden Gott‘, der im Auftauchen zugleich im Verschwinden begriffen ist – bei Elia am Horeb (1 Kön 19), und besonders in der johanneischen Auferstehungsszene am Gartengrab (Joh 20,11–18). Der auferstandene Christus entzieht sich der Maria Magdalena, die ihn zunächst *ver*kennt und dann *er*kennt, sofort mit den Worten „noli me tangere“, „rühr mich nicht an“, oder treffender übersetzt: „Du mögest mich nicht festhalten“ (Joh 20,17). Diese Auferstehungsszene am Gartengrab ist subtil und verhalten zugleich, der Philosoph Jean Luc Nancy bezeichnet sie

als eine „delikate Intrige zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, die einander anrufen und zurückstoßen, einander berühren und jeweils auf Distanz halten.“²⁹ Die Szene besteht in einer charmanten Abwehr der Eindeutigkeit. Die Präsenz des Auferstandenen ist nicht greifbar und festschreibbar, und doch ist sie da und präsent.

Nancy versteht die Szene am Gartengrab als eine Gleichnisszene. Als solche sieht er sie strukturanalog zu der bevorzugten Lehrform Jesu und der bevorzugten Lehrform der Evangelien. Das Ziel des Gleichnisses ist nicht, die Augen des Blinden und die Ohren des Tauben zu öffnen. „[Jesus] verfährt nicht mittels einer Pädagogik der Figuration (der Allegorie, der Illustration), sondern ganz im Gegenteil mittels einer Ablehnung oder Verweigerung des Pädagogischen.“³⁰ Das heißt: Jesus setzt auf eine bei seinen HörerInnen bereits vorhandene ‚rezeptive Disposition‘.

Neutestamentliche Gleichnisrede setzt auf den Wahrheitsüberschuss, der sich nur derjenigen/demjenigen erschließt, deren/dessen Ohren bereits geöffnet sind (Mk 4,12): Nancy sieht im ‚noli me tangere‘ eine Analogie zur Positionierung des/der Rezipienten/Rezipientin in der modernen Literatur und Kunst. Es ist eine Strukturanalogie negativer Art: So wie das Religiöse nicht berührbar ist, ist diese Kunst nicht berührbar – und wie das Religiöse auf den Affekt des berührten Antwortens setzt, setzt auch die Kunst auf einen solchen Affekt. Kunsterfahrung und religiöse Erfahrung leiten die/den Einzelne/n auf verschiedene, doch strukturell vergleichbare Wege der Erkenntnis. In beiden ist neben einem Sich-Aussetzen auch ein reflexives Sich-Auseinandersetzen erforderlich, um das Erleben zu einer Erfahrung werden zu lassen.³¹

Auch KünstlerInnen erzählen mit ihren Werken in der Gegenwart Gleichnisse. Um sie zu verstehen, ist eine rezeptive Disposition notwendig. Manche Gleichnisse müssen notwendig auch in ihrer spirituellen Tiefe erschlossen werden. Noch einmal zurück zum Beispiel von Danh Vo, der gleichsam Haut und Knochen von zwei Kirchen gerettet und diese ohne maßgebliche Eingriffe auf der Biennale präsentiert hat. Seine Kunst zeigt, welcher Wert noch in einer hingeworfenen, nicht genutzten Wandabdeckung liegen kann. Er zieht aus der Nutzung des Abgelegten eine tiefere Bedeutung: Er hebt den abgetragenen Mantel der Kirche auf, er zeigt die Schlangenhaut, aus der sie sich gelöst hat (auch, indem sie ein koloniales Glaubenshaus in Vietnam aufgegeben hat!) und folgt darin dem Verweischarakter der Gegenstände. Wo ist das, was sich hier entpuppt hat? Wo ist das, was sich gelöst hat? Darauf hat der Künstler keine Antwort. Zeigt es sich in der Herr-

lichkeit, oder liegt es selbst in Stücken, zeigt es sich nur als Überrest? KünstlerInnen, die das Werk des ehemaligen Frankfurter Städelschülers wahrgenommen haben, waren von der ästhetischen Präsentation als Werk nicht aus sich heraus überzeugt. Der theologische Impetus eines solchen Werks wird von säkularer Kritik vielleicht gar nicht gesehen, weil sie die spirituelle Tiefe und das Echo der kirchlichen Tradition in einem solchen Werk nicht sehen und hören kann. Man kennt in dieser Welt den ursprünglichen Ruf nicht mehr, auf den diese Kunst, die den Ruf auffängt, ein Echo ist.

4. Gegenwartskunst und religiöse Bildung

4.1 „Where we find things is never where we think we will“ (Lawrence Carroll)

Dieser Beitrag argumentiert entlang einiger Kunstwerke, indem er diesen in ihrer Eigenlogik nachspürt. Aus den Kunstwerken selbst heraus ist eine theologische Eigenlogik wahrnehmbar, eine Strukturanalogie, die in den drei Dimensionen Sakralität – Narrativität – Sich-Entziehen besteht.

Lawrence Carroll sagte: „Wo wir Dinge finden, ist nie dort, wo wir vermutet hatten.“ So kann es der Theologie mit der Gegenwartskunst gehen, wenn sie ihr „seismographisches Potenzial“³² wahrnimmt. KünstlerInnen bieten mit ihren Entscheidungen, dass sie Elemente aus der Bildwelt des Christentums für gestaltungswürdig halten, Hinweise und Aufschluss für Kirche und Theologie. Werke mit Religionsbezug kommen „als kulturelle Imprägnierungen einer Religion zum Vorschein [...], die von der aktuellen wissenschaftlichen Bearbeitung des Glaubens, wie sie die Theologie darstellt, vielleicht nicht so sehr beachtet werden.“³³ Kunst als weitgehend säkularer Diskurs greift nach wie vor Themen und Erfahrungen der religiösen Welt auf – angesichts einer theologischen und kirchlichen Landschaft, die mit massiven Bedeutungsverlusten und fehlenden Anschlüssen in die Gegenwartsgesellschaft kämpft, ist dies ein Angebot, das es wahrzunehmen lohnt.

Die Kirche geht inzwischen an vielen Stellen und in vielen Formen auf Gegenwartskunst zu; der Pavillon des Heiligen Stuhls stellt hier eine prominente Begegnungszone dar.³⁴ In Kontexten religiöser Bildung liegt hingegen nach wie vor ein Problem darin, dass ihre Beschäftigung mit Kunst nicht nur, aber vielfach doch meist, auf den Repräsentanzgedanken setzt: Kunst soll auf etwas verweisen, etwas sichtbar machen.³⁵ Gerade religionspädagogisches Alltagshan-

deln insbesondere in unterrichtlicher Praxis folgt diesem Repräsentanzgedanken, indem es Kunstwerke einbezieht unter didaktischen Leitfragen: Was kann an einem Bild gezeigt werden, was lässt sich daran lernen? Funktion und Wirkung einer solchen Arbeit mit Kunstwerken im Religionsunterricht werden in neuester Forschung angefragt.³⁶

Zum Schluss: ein Werk des Bildhauerteams Wolfgang Winter/Berthold Hörbelt. Die beiden Künstler sehen für jeglichen Austausch mit Kunst eine Notwendigkeit darin, herrschaftsfreie Begegnungsräume zu eröffnen, in denen sich Situationen, Konstellationen, Möglichkeiten ergeben können. Sie bauen temporäre demokratische Architekturen mit Alltagsmaterialien: beispielsweise einen Leuchtturm in den schwedischen Schären, einen Aufenthaltsraum auf der Biennale von Venedig, ein Kino in Berlin für einen Sommer, ein Teehaus in Anyang/Südkorea.



Winter/Hörbelt, Kastenhaus 820.10, Park der Phil.-Theol. Hochschule Sankt Georgen Frankfurt, 2012 – 2013. Verschiedene Materialien. (Foto: Wolfgang Günzel, © die Künstler)

Einen solchen herrschaftsfreien Begegnungsraum haben Winter/Hörbelt 2012–2013 auch im Garten der Phil.-Theol. Hochschule Sankt Georgen installiert. Ein *Kastenhaus 820.10*, d.h. es besteht aus 820 Getränkeboxen, die in 10er-Säulen gestapelt sind. Es ist nichts, was es nicht zeigt. Durch die gebrochenen Kanneluren entsteht eine Lichtwirkung wie in einer gotischen Kathedrale.³⁷ Der Raum selbst ist Außen- und Innenraum zugleich. In Sankt Georgen hat sich das Kastenhaus als Begegnungsraum entwickelt. Hier wurde in der Mittagspause geruht, manchmal gegessen, Seminare fanden im Sommer darin statt, es wurde gefeiert (gelegentlich sogar die Hlg. Messe), getanzt und der benachbarte Kindergarten nutzte das Haus als Unterstand für Ausflüge. Ein Vortragsprogramm und die Präsentation eines Architekturverlags im Rahmen der Buchmesse wurden dort veranstaltet. Ein offener Raum im kirchlichen Kontext, ganz anders als das zweite ovale Gebäude auf dem Campus der Hochschule, die Seminarkirche. Im Winter

war dieses Kastenhaus zumeist verwaist, doch das strahlende Leuchten im Schnee hat ein Versprechen in die Welt getragen. Im Sommer war es dort quicklebendig.

4.2 Genauigkeit und Pünktlichkeit

Gegenwartskunst im Kontext religiöser Bildung unterläuft den Einsatz in fachdidaktisch leichtgängigen Arrangements: „Werden die Offenheit und die eigenständige Sinnstiftung von (autonomen) Kunstwerken und die Differenz von ästhetischer und religiöser Erfahrung ernst genommen, erweist sich der Umgang mit Kunst als sperrig gegenüber geläufigen religionspädagogischen Verwertungswünschen.“³⁸

Doch AkteurInnen religiöser Bildung können an diesem Umgang vieles lernen, insbesondere: Genauigkeit und Pünktlichkeit. Die erste Lernperspektive ist ästhetisch – rituell – liturgisch zu verstehen: In Ihr geht es um genaues Hinsehen und genaues Hinhören, eine Schulung an der Genauigkeit im ästhetischen Ausdruck und in der Geste, die in der Kunst eine so große Rolle spielt. In Werken der bildenden Kunst begegnen klar reflektierte Äußerungen und Elaborate, die nicht in eine versprachlichte Form, sondern in eine visuell und mitunter haptisch-sensorisch erfahrbare Realität gegossen sind und aktive Partizipation einfordern. Die zweite Lernperspektive richtet sich auf Pünktlichkeit: Der alte, von Rudolf Engler geprägte Begriff der religionspädagogischen Pünktlichkeit³⁹ bringt eine sensible Gegenwartigkeit zum Ausdruck. Es ist hochgradig notwendig, dass PraktikerInnen religiöser Bildung gerade jetzt den oftmals schwierigen Blick in die Gegenwart nicht scheuen. Dass sie die Kunst und die Kultur zur jetzigen Zeit wahrnehmen, denn diese bilden den Spiegel, eine Re-Flexion der gegenwärtigen Gesellschaft. Die darin sich auch spiegelnden Fragen um Religion und Kultur, wie sie in den hier ausgewählten Werken sichtbar wurden, sind die Fragen und Anmerkungen einer ausgeprägt autonomen, säkularen Gegenwart. In diese Gegenwart hinein geschieht religiöse Bildung, oder sie geschieht eben nicht.

Anmerkungen

- 1 Vgl. dazu LANGENFELD, Aaron: Gimme some Truth. Kritische Stellungnahme zu Michael Hofmann, in: STOSCH, Klaus von / SCHMITZ, Sabine / HOFMANN, Michael (Hg.): Kultur und Religion. Eine interdisziplinäre Bestandsaufnahme, Bielefeld: Transcript 2016 (= Edition Kulturwissenschaft 85), 37–46, 39.
- 2 Mit URSPRUNG, Philip: Die Kunst der Gegenwart. 1960 bis heute, München: Beck 2012, 19 wird Gegenwartskunst als Epoche-Begriff verstanden. Er bezeichnet Kunst als zeitgenössisch, die sich mit den Mitteln der Gegenwart auf die Menschen und Situationen der Gegenwart bezieht. Diese Werke „sind nicht mehr Teil einer anderen Realität, sondern sie finden im realen Raum und in der realen Zeit statt. Sie dienen nicht mehr dazu, die Realität zu überhöhen und die Betrachter transzendental in eine andere Sphäre zu versetzen, sondern dazu, sie in ihrem Hier und Jetzt zu bestätigen.“ Zeitgenössische Werke bleiben im Spiel zwischen einer scheinbar einfachen ästhetischen Oberfläche und der sich dahinter öffnenden Tiefenebene tragfähig. Sie halten der Analyse in einer strengen ikonographischen Methode bezüglich Assoziationen und Beziehungen von Form, Material, Präsentation, Ort und Zeit stand und erweitern sie. In diesen Werken ist i.d.R. nichts zufällig und auch nichts dem Zufall überlassen – sehr wohl halten sie sich offen für subjektive (und darin unverfügbare) Aneignungsstrategien ihrer RezipientInnen, die ganz alleine für sich entscheiden, ob und wie sie diese Kunst aufnehmen.
- 3 Vgl. dazu den Bildband DEGIORGIS, Nicoló / PARR, Martin: Hidden Islam. Islamic makeshift places of worship in North East Italy. 2009–2013, Bolzano: Rorhof 2015.
- 4 PEITZ, Christiane: Biennale Venedig: Stadt verbietet Moschee-Kunstprojekt in Kirche, in: DER TAGESSPIEGEL (2015).
- 5 KOERNER VON GUSTORF, Oliver: Die Kunstwelt soll der Teufel holen. Danh Vo in Köln, in: DIE WELT (2015).
- 6 Diesen Blick auf das sterbende, sich seiner selbst nicht mehr vergewissernde Kulturphänomen hat Danh Vo für die europäische Kirche mit seiner exakten Bestückung des Dänischen Pavillons 2015 fortgesetzt. Ausführlich hat dazu MENNEKES, Friedhelm: Über die Zukünfte aller Welten. Die 56. Biennale von Venedig (2015), in: STIMMEN DER ZEIT 233/11 (2015) 745–760 berichtet.
- 7 Vgl. Themenheft „Kirchenumnutzungen“, Kunst und Kirche 4/2015.
- 8 Weitere Projekte: Die zu Biennale-Zeiten wiederkehrenden Installationen zeitgenössischer Kunst in aufgelassenen oder aktiven Kirchen wie San Giorgio Maggiore, die Präsentation des Dioramen-Projekts S.A.C.R.E.D. [(i) S upper, (ii) A ccusers, (iii) C leansing, (iv) R itual, (v) E ntropy, (vi) D oubt] von Ai Weiwei in der Kirche St. Antonin (<http://www.lissongallery.com/exhibitions/ai-weiwei-disposition>) als Kollateralevent der 55. Biennale 2013, die Restaurierung der entsakralisierten Kirche San Lorenzo durch das Land Mexiko, um dort auf Jahre hin einen Pavillon für die eigene Biennale-Präsenz zu erhalten. Und natürlich 2011 Christoph Schlingensiefels posthum im Deutschen Pavillon wiedererrichtete und präsentierte *Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, die mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde, siehe dazu ausführlich MENNEKES, Friedhelm: ... die Augen zu öffnen. Anmerkungen zur 54. Biennale in Venedig 2011, in: STIMMEN DER ZEIT 229/12 (2011) 811–826.
- 9 RAUCHENBERGER, Johannes: Was interessiert Gegenwartskunst an der Bildwelt des Christentums?, in: INTERNATIONALE KATHOLISCHE ZEITSCHRIFT „Communio“ 35/5 (2006) 492–510, 495. In diesem Kontext ist die 2015/2016 im Rahmen der Wiener Festwochen präsentierte Theater/Performance *Citta del Vaticano* von Falk Richter bedenkenswert, die als Plattform einer gegenwärtigen Auseinandersetzung mit moralischen Repressionen durch die ‚Kirche‘ und den eigenen Intentionen und Lebenssuchen junger Theatermenschen und PerformerInnen fungiert.
- 10 Chiurai gehört zur „Born-Free“-Generation in Simbabwe. Seine frühen Arbeiten wenden sich politischen, ökonomischen und sozialen Kämpfen in der Heimat zu, zunehmend beschäftigt er sich mit Fremdenfeindlichkeit und Vertreibungen im südlichen Afrika, vgl. GAENSHEIMER, Susanne / NJAMI, Simon (Hg.): Die Göttliche Komödie. Himmel, Hölle, Fegefeuer aus Sicht afrikanischer Gegenwartskünstler [Ausstellung „Die Göttliche Komödie. Himmel, Hölle, Fegefeuer aus Sicht Afrikanischer Gegenwartskünstler“ im MMK Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 21. März bis 27. Juli 2014], Bielefeld: Kerber 2014 (= Kerber art), 355. Religiöse Motive und christliche Bildtraditionen begegnen in vielen seiner Werke. Vgl. zum Folgenden auch WESTGEEST, Helen: Video Art Theory. A Comparative Approach, Malden, MA, Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell 2016, 125–127.
- 11 Kudzanai Chiurai erzählt diese kurze, kryptische Geschichte bei GAENSHEIMER / NJAMI 2014 [Anm. 10], 355: 206.
- 12 WESTGEEST 2016 [Anm. 10], 127.
- 13 So gezeigt bei der 13. Documenta 2012, s. zur doppelten Präsentation auch Westgeest EBD., 126.
- 14 RAUCHENBERGER 2006 [Anm. 9], 505.
- 15 HORTOLANI, Valerie: Berlinde de Bruyckere, in: MALZ, Isabelle (Hg.): The problem of God. [anlässlich der Ausstellung The Problem of God, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf K21 Ständehaus 26. September 2015 bis 24. Januar 2016], Bielefeld: Kerber 2015, 107–111, 107.
- 16 POLANYI, Michael: Implizites Wissen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- 17 Vgl. VAN BÜHREN, Ralf: Kunst und Kirche im 20. Jahrhundert. Die Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils, Paderborn: Schöningh 2008 (= Konziliengeschichte; Reihe B. Untersuchungen).
- 18 Vgl. PIRKER, Viera: Fließende Phänomene. Zeitgenössische Kunst als Inspirator religiöser Bildung, in: THEOWEB. ZEITSCHRIFT FÜR RELIGIONSPÄDAGOGIK 13/2 (2014) 102–116, 111.

- 19 JOHANNES PAUL II.: Ansprache an die Repräsentanten von Wissenschaft, Kunst und Publizistik in der Wiener Hofburg, Graz 1983 (Stand: 12.09.1983), zitiert nach RAUCHENBERGER 2006 [Anm. 9], 493.
- 20 Vgl. FORTI, Micol / PAGLIARANI, Rosalia: La Partecipazione del Vaticano alle Esposizioni Internazionali, in: FORTI, Micol / IACOBONE, Pasquale / BARATTA, Paolo (Hg.): In principio. Padiglione della Santa Sede: 55. Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia 2013, San Lazzaro di Savena: FMR 2013, 37–63.
- 21 Erstmals 1851 auf der Weltausstellung in London. Als besonderen Erfolg im Feld der ‚Massenkommunikation‘ schätzen EBD., 48 den Pavilion „Civitas Dei“ auf der Brüsseler Expo von 1958 ein, die erste in der Nachkriegszeit, die auf der Suche nach einer ‚menschlichen Welt‘ war. Der Vatikanische Pavillon umfasste eine Kirche, ein Auditorium, ein Kino, zehn Ausstellungsräume auf drei Levels, mehrere Galerien, ein Restaurant und einen Garten - finanziert mit einer Spendensumme von 112 Millionen belgischer Francs. Zwei kurze Videos unbekannter Herkunft (<https://vimeo.com/138392288> und <https://vimeo.com/138392289>) zeugen vom Ausmaß dieses Engagements. Die Expo 1964 in New York ist damit vergleichbar: Erstmals verließ Michelangelos Pietà Rom, um dort zur Zentralfigur des Vatikanischen Pavillons „The Church is Christ Living in the World“ zu werden und über 27 Millionen Besucher anzuziehen. Durchaus war auch der Vatikan selbst Gastgeber und Finanzier von internationalen Ausstellungen, so in Rom 1950 „International Exposition of Sacred Art“ mit den vier Abteilungen „contemporary religious art, catholic artworks, sacred art in missionary countries and an exhibition dedicated to the theme of charity“ (EBD., 47.) Ein Beispiel aus jüngerer Zeit ist die Videobotschaft von Papst Franziskus zur Eröffnung der Expo in Mailand 2015 zum Thema Nachhaltigkeit, die breite mediale Reflexionen ausgelöst hat.
- 22 „frattura [...] tra spiritualità religiosa e spiritualità artistica“ (EBD., 53).
- 23 „sede più alta in cui l'arte dei nostri tempi periodicamente manifesti il proprio linguaggio e vi presenti la produzione dell'epoca in cui viviamo“: EBD. zitiert damit „Arte Sacra alla Biennale di Venezia, in: ISTITUTO INTERNAZIONALE DI ARTE LITURGICA, Roma: Società grafica romana 1959, 40–42.
- 24 Der Vatikan wollte bewusst nicht als territoriale Größe, sondern als geistige Instanz wahrgenommen werden, daher „Pavillon des Heiligen Stuhls“.
- 25 Im Frühjahr 2017 wurde bekannt gegeben, dass der Pavillon des Hlg. Stuhls bei der Kunstbiennale 2017 nicht vertreten sein wird und stattdessen eine Präsenz bei der Architekturbienale 2018 anstrebt.
- 26 WOHLFARTH, Bettina: Als Maler trägt er tausend Maler in sich. Ausstellung von Lawrence Carroll, in: FAZ (2013).
- 27 CARROLL, Lawrence: Notes from the Studio, in: FORTI, Micol / IACOBONE, Pasquale / BARATTA, Paolo (Hg.): In principio. Padiglione della Santa Sede: 55. Esposizione internazionale d'arte della Biennale di Venezia 2013, San Lazzaro di Savena: FMR 2013, 143–176, 150.
- 28 EBD., 153.
- 29 NANCY, Jean-Luc: Noli me tangere. Essai sur la levée du corps. aus dem Französischen von Christoph Dittrich, Zürich: Diaphanes 2008, 34.
- 30 EBD., 10.
- 31 „Das Gleichnis ist folglich nicht in der Beziehung der ‚Figur‘ zum ‚Eigentlichen‘ angesiedelt, noch in der Beziehung des ‚Scheins‘ zur ‚Wirklichkeit‘ oder in der mimetischen Beziehung; es liegt in der Beziehung des Bildes zur Sicht. Das Bild ist Sicht, wenn es gesehen wird, und es wird gesehen, wenn die Schau in ihm und durch es entsteht, so wie die Schau nur sieht, wenn sie mit und in dem Bild gegeben ist. Zwischen Bild und Sicht liegt nicht Nachahmung, sondern Teilhabe und Durchdringung. Die Teilhabe der Sicht am Sichtbaren und des Sichtbaren wiederum am Unsichtbaren ist nichts anderes als die Sicht selbst. [...] Deshalb ist das Gleichnis weit davon entfernt, sich auf die Formel einer Allegorie zurechtstutzen zu lassen. Es hat selbst an der Gabe der Sicht teil und an dem ‚Überfluss‘, der jenen sicher ist, die bereits haben. Im Gleichnis gibt es mehr als eine ‚Figur‘, doch gibt es auch - gleichsam in umgekehrtem Sinn, in entgegengesetzter Richtung - mehr als einen ersten oder letzten Sinn. Es gibt einen Überschuss an Sichtbarkeit, oder genauer, es gibt einen doppelten Überschuss an Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit.“ EBD., 12.
- 32 GÄRTNER, Claudia: Von Bildern, die Religion transformieren, und Religionen, die Bilder produzieren. Theologie im Gespräch mit der Kunst, in: BÜCHNER, Christine / SPALLEK, Gerrit (Hg.): Im Gespräch mit der Welt. Eine Einführung in die Theologie, Ostfildern: Matthias-Grünwald Verlag 2016, 233–256, 249.
- 33 RAUCHENBERGER 2006 [Anm. 9], 496.
- 34 Vgl. dazu den programmatischen Beitrag RAUCHENBERGER, Johannes: Gott hat kein Museum. Zum Stand der Dinge - ein Update, ein Debattenzeitraffer und die Musealisierung heute, in: DERS.: Gott hat kein Museum. = No Museum Has God 1, Paderborn: Schöningh 2015, 3–57.
- 35 Vgl. LOCHER, Hubert: „The Holy Artwork“? Zur Annäherung der Kirchen an die zeitgenössische Kunst, in: ERNE, Thomas / SCHÜZ, Peter (Hg.): Der religiöse Charme der Kunst, Paderborn: Schöningh 2012, 287–303.
- 36 Vgl. PIRKER 2014 [Anm. 17], 111; Kritisch, empirisch und weiterentwickelnd zu dieser Praxis GÄRTNER, Claudia / BRENNE, Andreas (Hg.): Kunst im Religionsunterricht - Funktion und Wirkung. Entwicklung und Erprobung empirischer Verfahren, Stuttgart: Kohlhammer 2015.
- 37 MENNEKES, Friedhelm / PIRKER, Viera: Raum verändern, Spuren lesen. Über Wirkungen und Rückwirkungen zwischen Ausstellungs-

kontext und Kunstwerk (Ein Gespräch am 27.06.2012) 2012, in:
<http://www.sankt-georgen.de/video/kastenhaus.php#mennekes>

[abgerufen am 02.12.2016]; auch PIRKER, Viera: Die Freiheit der Kunst. Zum Ausstellungsprogramm in Sankt Georgen, in: GEORG 2/1 (2013) 47–51.

- 38 BURRICHTER, Rita: Kunst und Religionspädagogik, in: METTE, Norbert / RICKERS, Folkert (Hg.): Lexikon der Religionspädagogik 1, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener 2001, 1139–1144, 1143.
- 39 ENGLERT, Rudolf: Plädoyer für „religionspädagogische Pünktlichkeit“. Zum Verhältnis von Glaubensgeschichte, Lebensgeschichte und Bildungsprozess, in: KATECHETISCHE BLÄTTER 113 (1988) 159–169.

AutorInneninformation

Dr. Viera **Pirker**

Institut für Praktische Theologie

Religionspädagogik und Katechetik Universität Wien

Katholisch-Theologische Fakultät

Schenkenstraße 8-10

A-1010 Wien

e-mail: viera.pirker@univie.ac.at

GND: 1031480315