

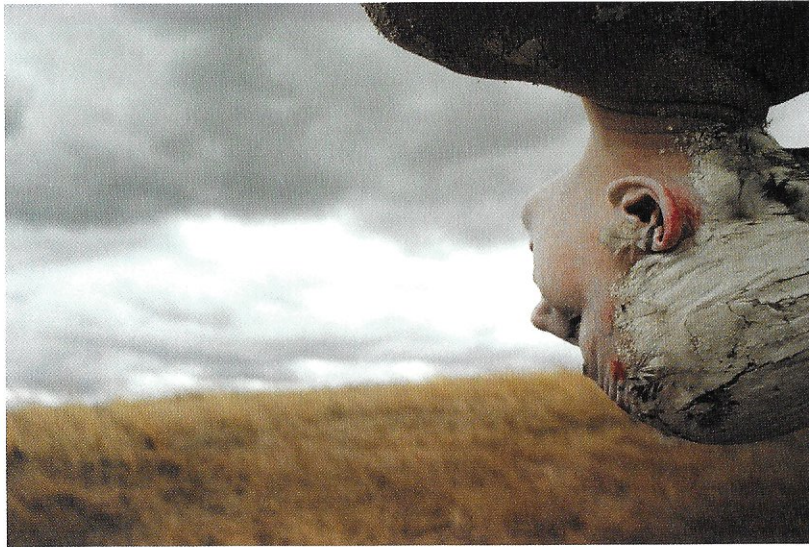
Dolores Zoé Bertschinger, Natalie Fritz,  
Anna-Katharina Höpflinger, Marie-Therese Mäder (Hg.)

# Augen Blicke

29 Perspektiven auf Religion

P  
V  
E  
R  
V  
A  
L  
A  
N  
G  
L  
A  
G  
O





Jill Orr, Bleeding Trees 8, 1979

«Bedeutung erzeugen im öffentlichen Raum des Museums»<sup>1</sup> – diese prägnante Äusserung stammt von Daria Pezzoli-Olgiati im Zuge ihrer exemplarischen Analyse unserer Ausstellung *Lebenszeichen. Altes Wissen in der zeitgenössischen Kunst*<sup>2</sup>. Indem sie einen Wandel des Museums von einem Bildungs- zu einem Erfahrungsort postuliert, bringt sie die Aufgaben des Museums des 21. Jahrhunderts auf den Punkt. Im Museumsraum «finden Erkenntnisse statt, dort kann ein Publikum gemeinsame kulturelle Werte und Modelle

1 Pezzoli-Olgiati 2015, 259. Unsere Übersetzung.

2 *Lebenszeichen. Altes Wissen in der zeitgenössischen Kunst/Signs of Life. Ancient Knowledge in Contemporary Art*, Ausstellung im Kunstmuseum Luzern, 14. August bis 21. November 2010, kuratiert von Peter Fischer und Brigitt Bürgi, Katalog im Kehrer-Verlag, Heidelberg.

mit seinen eigenen Vorstellungen verbinden.»<sup>3</sup> In einem komplexen Zusammenspiel teilen sich die Faktoren Kunstwerk, Künstler/Künstlerin, Kurator/Kuratorin, Institution Museum sowie Betrachter/Betrachterin «eine Vorstellung von Kultur, in der religiöse Symbolik einerseits überliefert, andererseits neu verhandelt und mit neuen Bedeutungen verbunden wird.»<sup>4</sup>

Dieser Beitrag möchte mit wenigen Bildern und Worten einen Eindruck davon geben, wie die bildende Kunst heute mit den (nur) ihr eigenen Mitteln etwas wirkungsvoll in die Welt zu setzen vermag. Dank des grundsätzlich ambivalenten Charakters der visuellen Kommunikation – die Bezeichnungskonventionen und Bedeutungskodes visueller Zeichen sind viel weniger eindeutig konnotiert als beispielsweise die Sprache – erzeugen Werke der bildenden Kunst ein weites Interpretationsfeld. Um darin Bedeutungen generieren zu können, braucht es nebst der auktorialen Leistung des Künstlers oder der Künstlerin einen weiteren schöpferischen Akt, nämlich eine aktive Rezeptionsleistung. Kurzum: Die Kunst erfüllt sich erst in ihrer Betrachtung. Diese wiederum findet in einem bestimmten Gebrauchszusammenhang statt, was heisst, sie benötigt einen konkreten Ort. Museen haben sich als solche Orte etabliert. Und sie besinnen sich mehr und mehr auf ihre gesellschaftliche Rolle als öffentliche Institutionen. Diese soll sich nicht nur im Sinne der traditionellen Museumsaufgaben in der Bewahrung des Kulturerbes und einem bildungsähnlichen Auftrag einer der Historie verpflichteten Wissensvermittlung erschöpfen, sondern auch darin bestehen, einen Ort des Diskurses zur Verfügung stellen, einen Ort, der Prozesse ermöglicht.

In diesem Sinne realisieren wir seit 2002 im musealen Kontext thematische Ausstellungen.<sup>5</sup> Im Zentrum stehen Themen existenzieller Dimensionen. Die Projekte leben von einer intensiven Zusammenarbeit mit zeitgenössischen internationalen Künstlerinnen und Künstlern sowie von einer emotionalen, intellektuellen, zum

3 Pezzoli-Olgiati 2015, 160. Unsere Übersetzung.

4 Pezzoli-Olgiati 2015, 160. Unsere Übersetzung.

5 So etwa die Ausstellungen im Kunstmuseum Luzern *Another World. Zwölf Bettgeschichten* (2002), *me & more* (2003), *A Kind of Magic. Die Kunst des Verwandeln* (2005), *Lebenszeichen. Altes Wissen in der zeitgenössischen Kunst* (2010) sowie *About Trees* (2015–2016) im Zentrum Paul Klee, Bern.



Teil auch schöpferischen Involviertheit des Publikums. Die Ausstellungen befördern das Verständnis für einen aktuellen künstlerischen Ausdruck als Beitrag zu einer Reflexion über Sein und Handeln in unserer Welt. Sie sind offen, undogmatisch und gleichwohl in hohem Masse politisch zu verstehen.

Aus religionswissenschaftlicher Sicht sind diese Projekte interessant, da sie mit religiösen Vorstellungen und im religiösen Kontext überlieferter Bildlichkeit arbeiten. Religion und die bildende Kunst sind ja seit je her in intensiver und wechselvoller Weise miteinander verbunden. Die Anfänge der bildenden Kunst lassen sich dort und dazumal vermuten, als der Mensch zu kultischen Zwecken nicht mehr nur Naturobjekte oder Alltagsgegenstände wie Werkzeuge, sondern erstmals speziell dafür hergestellte symbolhafte Zeichen – sei es in Form von Objekten oder bildlichen Darstellungen – verwendete. Früheste Funde sogenannter «Sphäroiden», laut Marie E. P. König mögliche «symbolische Kulturobjekte», datieren aus dem Altpaläolithikum vor etwa 300'000 Jahren. So fragt sich König, ob «wir mit ihnen die früheste Objektivierung der weltinterpretativen Grunderfahrung gefunden»<sup>6</sup> haben. Das symbolische Bild hat in der Verwendung durch die bildende Kunst seither als Instrument zur Vermittlung von Sinnzusammenhängen und zur Generierung von Bedeutung fungiert. Kein Wunder, waren die Religionen die bedeutendsten Inspirationsquellen für die Kunstschaffenden, ihre Institutionen unter deren wichtigsten Auftraggebern, sodass religiöse Inhalte und Gebrauchszusammenhänge die Entwicklung der Kunst in allen Kulturen massgeblich geprägt haben. Die Kunst löst sich erst mit dem Beginn der Moderne, d. h. im Verlaufe des 19. Jahrhunderts, aus ihrem Auftragsverhältnis. Die Künstlerinnen und Künstler bestimmen fortan frei über Form wie Inhalt ihrer Werke. Sie werden zu unabhängigen Interpreten im Konzert der Welterklärer, sodass ihre Bedeutung gegenüber den anderen Instanzen der sich in Auflösung befindenden Trias von Wissenschaft, Religion und Kunst zunimmt.

2015 haben wir für das Zentrum Paul Klee unter dem Titel *About Trees*<sup>7</sup> eine Ausstellung realisiert. Anhand des tief in der Kultur-

6 König 1973, 32.

7 *About Trees*, Ausstellung im Zentrum Paul Klee, Bern, 17. Oktober 2015 bis 24. Januar 2016, kuratiert von Peter Fischer und Brigitt Bürgi, Katalog im Snoeck-Verlag, Köln.

geschichte des Menschen verankerten Motives des Baumes interessiert wir uns für die Bedeutsamkeit des Symbolhaften in der Gegenwartskunst. Die Ausstellung versammelte Werke von mehr als dreissig Künstlerinnen und Künstlern aus allen Kontinenten, darunter zahlreiche Arbeiten, die speziell für den Anlass geschaffen wurden. Ein interdisziplinäres Veranstaltungsprogramm liess Fachleute aus den unterschiedlichsten Wissensgebieten zu Wort kommen,<sup>8</sup> eine Publikumsaktion mit dem Titel *Der Baum und Ich* lud dazu ein, persönliche Baumgeschichten zu einer öffentlichen Baumgeschichtensammlung beizutragen.

In der Verwendung von tradierten Bildmotiven und dem kulturgeschichtlich aufgeladenen Symbol des Baumes als Äquivalent für das Leben haben die Werke das Publikum sowohl emotional wie auf der Ebene eines gemeinsamen kulturellen Selbstverständnisses angesprochen. Die Bedeutungszusammenhänge können und sollen sich natürlich nicht vom aktuellen globalen, herausfordernden Kontext unserer Zeit lösen lassen, und gleichwohl waren die Werke weit davon entfernt, im Sinne einer Handlungsanweisung oder gar eines moralischen Kodexes klare Botschaften auszusenden. Im Gegenteil: Sie eröffneten ein weites, vieldeutiges, ja nicht selten widersprüchliches, also durchaus der Komplexität der heutigen Welt angemessenes Feld möglicher Interpretationen. Und dass auffallend viele der beteiligten Künstlerinnen und Künstler sich selbst in irgendeiner Form ins Werk setzten, hebt einerseits ihre Ernsthaftigkeit und Glaubhaftigkeit hervor, zieht andererseits die Betrachterinnen und Betrachter ins Werk hinein und macht sie zu Komplizen, zu Betroffenen. Mit derartigen Strategien erweisen sich die zeitgenössischen Kunstschaffenden als Schöpfer von modellhaften Werken, welche die Welt nicht erklären, sondern sie vielmehr befragen.

8 In der Reihe «Zu Gast bei Peter Fischer im ZPK-Wald» begrüsst der Direktor des Zentrum Paul Klee auch Daria Pezzoli-Olgiati für ein öffentliches Gespräch zu ausgewählten Kunstwerken und der Vertiefung religionswissenschaftlicher Themen.



## ABBILDUNGEN



Abb. 1: Blick in die Ausstellung *About Trees* im Maurice E. Müller-Saal des Zentrum Paul Klee, Bern.

Die von Renzo Piano entworfene 1700 Quadratmeter grosse, bis zu 11 Meter hohe Ausstellungshalle des Zentrum Paul Klee versahen wir mit einem sakralen Grundriss, um ihn als frei begehbaren, intuitiv erlebbaren Erfahrungsraum auszugestalten. Um ein 40 Meter langes «Mittelschiff» herum reichten wir eine Anzahl intimer seitlicher Kabinette, in denen in konzentrierter Atmosphäre einzelne Themen abgehandelt werden konnten. Als permanent von fast allen Orten des Raumes sichtbare «Folie» brachte Paul Morrison an der 20 Meter breiten Stirnwand eine Wandmalerei an. Davor installierten wir eine Skulptur von Ugo Rondinone, der einen 2000-jährigen Olivenbaum in Aluminium abgegossen hatte (*wisdom? peace? blank? all of this?*, 2007). Im Vordergrund rechts das Gemälde *Der Schläfer* (2014) von Valérie Favre und die skulpturale Installation *White Snow Loving Forest, Female* (2011) von Paul McCarthy.



Abb. 2: Ana Mendieta, *Tree of Life*, 1976.

Die in Kuba geborene, 1961 als 13-Jährige in die USA emigrierte Ana Mendieta hat Bilder, kultische Handlungen und Glaubensvorstellungen der *Santería* ihrer kubanischen Heimat in den 1970er-Jahren in einen avancierten zeitgenössischen künstlerischen Ausdruck überführt. Als Fotografien performativer Selbstinszenierungen in der Natur verkörpern ihre Werke Resultate ihrer Suche nach Identität, nach dem «Ursprung», wie sie selbst es nannte.





Abb. 3: Berlinda De Bruyckere (vorne) mit ihrer Assistentin beim Aufbau ihrer Skulptur *After Cripplewood IV*.

Die hauptsächlich aus Wachs und Stoff gefertigten Skulpturen von Berlinda De Bruyckere vermitteln das Wesenhafte ihrer Motive. Die fragmentierten Körper von Menschen, Tieren oder wie hier in der Skulptur *After Cripplewood IV* (2014) von Bäumen zeugen in ihrer Materialität und latenten Verschrtheit von existenziellen Grunderfahrungen wie beispielsweise der Leidensfähigkeit. Entsprechend empathisch werden die «Objekte» von ihrer Schöpferin behandelt und «gepflegt».



Abb. 4: Shinji Turner-Yamamoto bei der Vorbereitung seiner Installation *Axis mundi* im Mittelhügel des Zentrum Paul Klee.

Im Rückgriff auf den Topos des *arbor inversa* hängte Shinji Turner-Yamamoto eine Birke mit vergoldeten Wurzeln kopfüber in den öffentlichen Bereich des Zentrum Paul Klee. Alle Besucherinnen und Besucher der Ausstellung passierten beim Betreten der Ausstellung dieses Werk, beziehungsweise vervollständigten, wenn sie direkt darunter standen, für einen kurzen Moment diese hängende Weltachse.



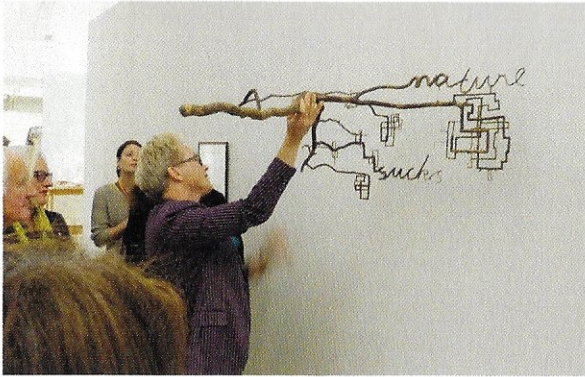


Abb. 5: Merijn Bolink demonstriert seine Skulptur Nature Sucks.

Merijn Bolink erläutert Idee und Entstehungsweise seiner Skulptur *Nature Sucks* (2006), die er aus einem einzigen Ast geformt hatte. Aufgrund ihrer extremen Ambiguität installierten wir diese Arbeit gegen den Schluss der Ausstellung. In der Tat vermochte sie das bereits auf die Kunst und das Thema eingestimmte Publikum herauszufordern und diente sozusagen als Beleg des Vermögens der Kunst, einen Prozess der Bedeutungsgewinnung anzuregen.



Abb. 6: John Isaacs neben seiner Skulptur Thinking About It, 2002.

In einem Künstlergespräch äussert sich John Isaacs zu seinen Quellen, beispielsweise dem im Mittelalter als Symbol für Wissen stehenden Motiv des aus einem Frauenkopf spriessenden Baumes. In der Konfrontation des Werkes mit dem leibhaftigen Künstler wird erst deutlich, was es heisst, dass Isaacs die Modellierung dieses Kopfes mit dem zur Hälfte gehäuteten Gesicht als Selbstbildnis ausgestaltet hat.



Abb. 7: Blick auf eine der zwei gegenüberliegenden Projektionen der Videoinstallation Tooba von Shirin Neshat.

Wir haben vom musealen Ausstellungsraum als Erfahrungsraum gesprochen. Besonders bei installativen Arbeiten definiert aber das Werk selbst schon einen Erfahrungsraum. Die Künstlerinnen und Künstler bedenken bei der Konzeption ihres Werkes die Rolle des Betrachters, den sogenannten «impliziten Betrachter», sodass sie dessen Rezeption leiten. Die auf zwei gegenüberliegenden Wänden eines verdunkelten Raumes abzuspielende Projektion der Zweikanalvideoinstallation *Tooba* (2002) von Shirin Neshat ist – abgesehen von ihrer archetypischen Bildlichkeit – nur schon von ihrer rezeptionsästhetischen technischen Anlage her eine Metapher für eine Welt, die aufgrund ihrer Disparität unmöglich mit einem Blick zu fassen ist.

## BIBLIOGRAPHIE

- Fischer, Peter/Bürgi, Brigitt, 2015, *About Trees*, Köln: Snoeck.
- Fischer, Peter/Bürgi, Brigitt, 2010, *Lebenszeichen. Altes Wissen in der zeitgenössischen Kunst/Signs of Life. Ancient Knowledge in Contemporary Art*, Heidelberg: Kehrer.
- König, Marie E. P., 1973, *Am Anfang der Kultur. Die Zeichensprache des frühen Menschen*, Berlin: Ullstein.
- Pezzoli-Olgiati, Daria, 2015, *Imagining Religion in the Public Space. Religious References in Contemporary Art*, in: Daria Pezzoli-Olgiati (Hg.), *Religion in Cultural Imaginary. Explorations in Visual and Material Practices*, Baden-Baden: Nomos/Zürich: Pano, 253–278.

## BILDNACHWEISE

- S. 7: Marie-Therese Mäder  
S. 12, S. 24, S. 144 : Léa Burger  
S. 16: Christian Fässler/Natalie Fritz  
S. 19: Ausschnitt aus dem Isenheimer Altar, Matthias Grünewald, 1506–1515,  
Wikimedia Commons  
S. 20, S. 42, S. 76, S. 92, S. 112: Anna-Katharina Höpflinger  
S. 21, S. 52, S. 66, S. 80: Yves Müller  
S. 30: Pawel Streit  
S. 34: Baldassare Scolari  
S. 38, S. 48, S. 98, S. 120, S. 124, S. 128, S. 150, S. 154: Dolores Zoé Bertschinger  
S. 56: © Jill Orr, Fotografie: Elizabeth Campbell für Jill Orr  
S. 56-65: Courtesy Peter Fischer, Brigitt Bürgi, Zentrum Paul Klee, Bern  
S. 61: © The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC  
S. 62: © Berlinde De Bruycker  
S. 63: © Shinji Turner-Yamamoto  
S. 64: oben: © Merijn Bolink, unten: © John isaacs  
S. 65: © Shirin Neshat  
S. 70-71: The first and the last of the twenty-two illustrations of the Book of Job by  
William Blake. The Blake Archiv  
S. 81: Filmstills: Como agua para chocolate (Alfonso Arau, MEX 1992)  
S. 83: Filmstills: The Great Race (Blake Edwards, US 1965)  
S. 85: Filmstills: The Battle of the Century (Clyde A. Bruckman, US 1927)  
S. 86, S. 140: Natalie Fritz  
S. 102: eisa.ci  
S. 106: Daily Herald Archive, National Media Museum  
S. 113: Andy Warhol, Marilyn Monroe (1985), © The Andy Warhol Foundation for  
the Visual Arts, Inc./2017, ProLitteris, Zurich  
S. 114: Screenshot Christian Wessely  
S. 115: Herz-Jesu-Bild in der Tradition der spätnazarenischen Gebrauchskunst.  
anonym, um 1900, Foto: Bildarchiv des Institutes für Fundamentaltheologie,  
Graz  
S. 134: Filmstill: Dogma (Kevin Smith, US 1999)

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Zentrums für Religion,  
Wirtschaft und Politik der Universität Zürich und der Evangelisch-Theologischen  
Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität München.

Der Theologische Verlag Zürich wird vom Bundesamt für Kultur  
mit einem Strukturbeitrag für die Jahre 2016–2018 unterstützt.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Mario Moths, Marl  
unter Verwendung einer Fotografie von Léa Burger  
Satz und Layout: Mario Moths, Marl  
Druck: ROSCH BUCH GmbH, Scheßlitz

ISBN 978-3-290-22041-9  
© 2017 Theologischer Verlag Zürich  
[www.pano.ch](http://www.pano.ch)

Alle Rechte vorbehalten