



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

*„Leiblichkeit und Sexualität in der Wiener Votivkirche.
Eine Ausstellungsanalyse zur Bedeutung von aktiven Kirchenräumen als
Orte temporärer Installationen zeitgenössischer Kunst“*

verfasst von / submitted by

Anna Maria Burgstaller, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Raphael Rosenberg

Einleitung.....	5
Material und Forschungsstand.....	7
Institutionelle Veränderungen.....	12
1 Datenbankanalyse: Versuch einer Kontextualisierung der Ausstellung anhand wichtiger Initiatoren.....	15
2 Ausstellungsanalyse: <i>Leiblichkeit und Sexualität in der Wiener Votivkirche.....</i>	22
2.1 Die Rahmenbedingungen der Ausstellung.....	23
2.2 Ausstellungsort: Die Votivkirche.....	26
2.3 Ausstellungskonzept: <i>Leiblichkeit und Sexualität.....</i>	32
2.4 Ortsspezifische Interaktion zwischen Kunstwerk und Kirchenraum.	40
3 Rezeptionsanalyse: Reaktionen auf die Ausstellung.....	56
3.1 Öffentliche Berichterstattung.....	56
3.2 Gästebuch.....	60
Conclusio.....	64

Werkkatalog.....	69
I. Procession.....	71
Doug Aitken.....	72
II. Penitential Rite.....	75
Karmen Frankl.....	76
Damien Hirst.....	78
Anders Krisár	80
Anonym (David Rastas).....	82
Mat Collishaw.....	84
Clemens Wilhelm.....	86
III. Offertory.....	89
Pipilotti Rist.....	90
Mads Egeberg Hvidtfeldt.....	92
Jan Clemens Stoffregen.....	94
Takashi Murakami + Unknown.....	96
Patricia Semmler.....	98
IV. Communion.....	101
Erwin Wurm.....	102
David von der Stein.....	104
Matthew Lenkiewicz.....	106
Anonym.....	108
Javier Pérez.....	110
Bernardí Roig.....	112
V. Eucharist.....	115
Tanja Nis-Hansen.....	116
Hermann Glettler.....	118
Robert Drummond.....	120
Silvia Bischof.....	122
Henry Jesionka.....	124
Literaturverzeichnis.....	126
Anhang.....	134
Artist Statements.....	135
Interviews.....	150
Abbildungen.....	169
Abbildungsnachweis.....	184
Abstract.....	191

Einleitung

Es fällt derzeit in Wien nicht schwer, einen aktiven Kirchenraum zu finden, in dem temporär zeitgenössische Kunstinstallationen ausgestellt werden. In der Jesuitenkirche im 1. Bezirk ist noch bis Ende April 2019 die Lichtinstallation „*In Light Of Light*“ der österreichischen Künstlerin Brigitte Kowanz zu sehen, womit die Bedeutung des Sakralraums als Ort Gottes unterstrichen werden soll.¹ Während in diesem Fall ein Geistlicher, nämlich der Priester Georg Schörghofer, für die Auswahl und Präsentationsform verantwortlich ist, hat der *Verein der Freunde und Gönner der Wiener Karlskirche* im 4. Bezirk seit Jänner 2019 den Kurator Moritz Stipsicz mit dem Projekt „*Karlskirche Contemporary Arts*“ beauftragt. Auftakt dieser mehrteiligen Ausstellungsserie ist eine Installation des argentinischen Künstlers Tomás Saraceno, die ebenfalls Einfluss auf die Raumwahrnehmung nehmen soll.² Besonders in der Fastenzeit werden immer wieder KünstlerInnen zu Kunstprojekten in Kirchen eingeladen. In der Wiener Michaelerkirche im 1. Bezirk verhüllt seit März 2019 ein rotes Fastentuch von Connor Tingley und Peter Savic den Hochaltar und führt die mittlerweile etablierte Tradition, zeitgenössische Fastentücher in der Michaelerkirche auszustellen, fort. Kuratiert wurde dieses Projekt von Elena Holzhausen, Diözesankonservatorin der Erzdiözese Wien, und Stefan Zeisler, Kreativdirektor des Kunsthistorischen Museums.³ Die direkte Beteiligung der Erzdiözese an Projekten dieser Art und die forcierte Zusammenarbeit mit etablierten nationalen und internationalen KuratorInnen und KünstlerInnen machen den Stellenwert von einem Austausch zwischen zeitgenössischer Kunst und katholischer Kirche deutlich. Inzwischen werden Kirchenräume so häufig als Orte für zeitgenössischen Kunstaustellungen genutzt, dass Andreas Mertin – Kurator von Ausstellungen im Zuge der *documenta X*, *documenta 11* und *documenta 12* in der Kasseler Martinskirche – dieses Vorgehen sogar als inflationär bezeichnet, da ihn fast täglich Einladungen zu Ausstellungen in Kirchen erreichen.⁴ Umso erstaunlicher ist es, dass die Anzahl wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit dieser Art von Ausstellungen überschaubar ist und darüber hinaus größtenteils aus theologischer Perspektive verfasst wurde. Ferner wurde es bisher verabsäumt, den europaweiten Verlauf der Entwicklung von

¹ URL: <https://jesuitenkunst.at/jesuitenkirche/> (27.02.2019).

² Fessler 2019, o. S.

³ URL: <https://www.erzdiözese-wien.at/site/nachrichtenmagazin/schwerpunkt/kirchekunst/article/72823.html> (22.03.2019).

⁴ Mertin 2014, S. 97.

zeitgenössischen Kunstinstallationen in Kirchen aufzuzeigen. Dies soll im ersten Kapitel dieser Arbeit zumindest überblicksmäßig nachgeholt werden, wobei mithilfe einer quantitativen Datenbankanalyse die wichtigsten Initiatoren ausfindig gemacht und das ausgewählte Ausstellungsbeispiel kontextualisiert wird.

Die Frage nach der Relevanz einer ausführlichen kunsthistorischen Auseinandersetzung mit der Bedeutung von aktiven Kirchenräumen als Orte temporärer Installationen zeitgenössischer Kunst kann anhand von Überlegungen zur Ortsbezogenheit von Kunstwerken beantwortet werden. Denn nicht nur der Kirchenraum verändert sein Erscheinungsbild durch die Interaktion mit zeitgenössischer Kunst, auch die Kunst bekommt außerhalb des Museumkontextes eine neue Konnotation. Aus diesem Grund widmet sich die vorliegende Masterarbeit unter anderem den spezifischen Wechselwirkungen zwischen zeitgenössischer Kunst und Kirchenraum und versucht verschiedene ortsspezifische Interaktionen aufzuzeigen. Der Fokus liegt hier auf vier Punkten: Erstens geht es um den aktiven Kirchenraum – also nicht um die Neu- oder Zwischennutzung stillgelegter Kirchen, sondern um die vorübergehende Nutzung aktiver Kirchenräume als Ausstellungsorte. Zweitens liegt der Schwerpunkt auf temporäre Präsentationen innerhalb des Kirchenraums, womit permanente zeitgenössische Neugestaltungen – wie in etwa neugestaltete Kirchenfenster oder Altäre – ausgeklammert werden. Drittens richtet sich der Blick ausschließlich auf die Präsentation zeitgenössischer und autonomer Kunst, also Kunst ohne konkreten christlichen Inhalt und meist von kirchenfernen KünstlerInnen geschaffen. Viertens wurde eine Ausstellung als Analysebeispiel gewählt, die nicht wie sonst häufig von einem Theologen konzipiert, sondern von einem Kunsthistoriker kuratiert wurde. Dies erscheint wichtig, da es nachfolgend um die Auffassung des Kirchenraums als Ausstellungsraum geht, nicht um die theologische Adaption ursprünglich profaner Kunstwerke. Es wird die These verfolgt, dass die Präsentation eines Kunstwerks in einem rituellen Kontext eine symbolische Bedeutung schafft, die innerhalb vergangener Erfahrungen, Erinnerungen, aber auch Glaubensgrundsätzen eingebettet werden kann. In dieser Konstellation kommt es zwischen Kunstwerk und sakralem Ausstellungsort zu einer Art Provokation, die für eine selbstreflexive ästhetische Erfahrung innerhalb der Kunstrezeption notwendig ist. Um diese These zu überprüfen, widmet sich das zweite Kapitel dieser Masterarbeit – anhand einer Ausstellungsanalyse der 2014 stattgefundenen Gruppenausstellung *„Leiblichkeit und Sexualität“* in der Wiener Votivkirche – der ortsspezifischen

Rekontextualisierung von Kunstwerken im Kirchenraum. Hier werden der Ausstellungsort, sowie das Ausstellungskonzept, das in Auseinandersetzung mit Thesen von Papst Johannes Paul II. entstanden ist, hinsichtlich der Auswirkungen auf die zeitgenössische Kunst untersucht. Daraufhin folgt im dritten Kapitel eine Rezeptionsanalyse, wodurch einerseits die öffentliche Berichterstattung zur Ausstellung evaluiert werden kann und andererseits die selbstreflexiven Erfahrungen der BesucherInnen anhand der Auswertung von Gästebucheinträgen nachvollziehbar gemacht werden können. Darüber hinaus wurde erstmals ein umfassender Werkkatalog mit Fotos der Ausstellung und detaillierten Werkbeschreibungen erstellt, worin alle 24 ausgestellten Kunstwerke in Relation zu ihrem Aufstellungsort und ihrer Präsentationsform betrachtet werden.⁵ Die Werkbeschreibungen wurden explizit in Bezug zum Kirchenraum erstellt, wobei besonders die Positionierung im Raum, die Hierarchie zwischen Werk und Raum sowie neu entstandene konzeptionelle Relationen im Fokus stehen. Ergänzend werden fallweise vorhergegangene Präsentationen der Werke im musealen Kontext herangezogen, um die veränderte Wirkung je nach Ausstellungsort und Präsentationskontext vergleichen zu können. Zusätzlich wurden insgesamt elf *Artists Statements*⁶ eingeholt und vier Interviews⁷ geführt, die sich im Anhang dieser Arbeit befinden.

Material und Forschungsstand

Die Ausstellung „*Leiblichkeit und Sexualität*“ wurde 2014 vom Verein *Kunstglaube*⁸ unter der kuratorischen Leitung von David Rastas konzipiert und umgesetzt. Ein begleitender Ausstellungskatalog war zwar vorgesehen, die Pläne wurden jedoch nie realisiert. Nach persönlicher Rückfrage beim Kurator lässt sich dies auf interne Unstimmigkeiten und finanzielle Schwierigkeiten zurückführen.⁹ Da es bis dato keinen Ausstellungskatalog gibt, dient die

⁵ Der Werkkatalog beginnt ab S. 69.

⁶ Von den insgesamt 24 teilnehmenden KünstlerInnen waren elf dazu bereit, ein *Artist Statement* zur Präsentation der jeweiligen Kunstwerke im Kirchenraum abzugeben (siehe Anhang, ab S. 135.).

⁷ Im Zuge dieser Masterarbeit wurden David Rastas (Kurator), Pater George Elsbett (theologische Beratung), Maria Schlachter (Kunstvermittlung) und Anja Wabnig (kuratorische Assistenz) interviewt (siehe Anhang, ab S. 150).

⁸ Der Verein *Kunstglaube* wurde von Mandy Gille und David Rastas im März 2013 in Wien gegründet und widmet sich der Präsentation von zeitgenössischer Kunst innerhalb verschiedener Kirchen in Wien. Mehr Informationen unter URL: <http://www.kunstglaube.at/history.html> (13.02.2019).

⁹ Anstelle des geplanten Ausstellungskatalogs hat Pater George Elsbett ein Buch über die *Theologie des Leibes* veröffentlicht, das innerhalb der Ausstellung erworben werden konnte. Rastas möchte sich jedoch deutlich von dieser Publikation abgrenzen, da diese nicht als Ersatz für einen Ausstellungskatalog gesehen werden soll (Videogespräch zwischen David Rastas und Anna M. Burgstaller am 07.03.2019 / siehe außerdem: Pressemappe der Ausstellung, URL: <http://www.libica.org/salon/wp-content/uploads/2014/04/pressemappe.pdf> (13.04.2019)).

Homepage¹⁰ des Vereins mit Angaben zum Ausstellungskonzept, knappen Informationen zu den einzelnen Werken und einer ausführlichen fotografischen Dokumentation der Ausstellung als wichtigste Informationsquelle. Auf der Homepage befindet sich außerdem die „*Comprehensive List of Installations of Contemporary Art in Sacred Spaces since 1970*“¹¹ – eine Aufzählung von diversen Installationen zeitgenössischer Kunst in Sakralräumen, die im Zeitraum von 1970 bis 2017 insgesamt 1512 Einträge umfasst. David Rastas begann im Jahr 2009 mit dem Anlegen dieser Liste und ergänzte diese bis 2017 laufend, indem er regelmäßig Kataloge, Künstlerbiografien, Artikel, Websites und Blogs nach Informationen durchsuchte. Trotz aller Bemühungen besitzt diese Liste keinen Anspruch auf Vollständigkeit, besonders im Hinblick auf die Ausstellungstätigkeit außerhalb Europas. Doch handelt es sich um die umfangreichste öffentlich zugängliche Aufzählung dieser Art und Rastas selbst schätzt, dass er darin über 90% aller Installationen zwischen 1975 und 2016 erfasst hat.¹² Die Liste diene dem Verein bisher zu Recherchezwecken, wurden aber noch nie in einem wissenschaftlichen Kontext ausgewertet. Dabei eignet sich die Datenbank bestens als Grundlage für eine quantitative Analyse der internationalen Entwicklung von zeitgenössischen Installationen in Sakralräumen. Durch die öffentlich zugänglichen Datensätze können nun erstmals Aussagen über die europäische Entwicklung von Installationen in Sakralräumen getroffen werden. Neben Informationen auf der Homepage des Vereins gibt es einige unselbständige Publikationen zur Ausstellung in Form von Zeitschriftenartikeln und Onlinebeiträgen, die als Ausgangspunkt für die Rezeptionsanalyse verwendet werden. Unter den Beiträgen befinden sich Zeitungen wie *Die Presse*, *Kurier*, oder die *Wiener Zeitung*, aber auch die *Erzdiözese Wien*, *orf.at*, *artmagazine.cc* sowie *heute.at* haben berichtet.¹³ Zusätzlich zu den Presseartikeln gibt es ein Gästebuch mit 121 Seiten, das Schlüsse zur individuellen Erfahrung und Reaktion der BesucherInnen zulässt und einer exemplarischen Analyse unterzogen wird.¹⁴

Neben diesem Material direkter zur Ausstellung gibt es mehrere Publikationen, die sich mit der generellen Frage zum Verhältnis von Gegenwartskunst und Kirche auseinandersetzen oder sogar konkrete Handlungsanweisungen für Ausstellungen dieser Art geben. Auch wenn es einiges an Literatur zur Frage nach der Bedeutung von Gegenwartskunst in Kirchenräumen und der

¹⁰ URL: <http://www.kunstglaube.at/leiblichkeit-und-sexualitaet/home.html> (22.11.2018).

¹¹ URL: <http://www.kunstglaube.at/list-of-contemporary-art-in-churches.html> (12.11.2018).

¹² David Rastas in einer E-Mail vom 19.11.2018.

¹³ Eine Aufzählung der öffentlichen Berichterstattung in chronologischer Reihenfolge befindet sich im Literaturverzeichnis ab S. 133.

¹⁴ Gästebuch 2014

spezifischen Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und Sakralraum gibt, handelt es sich bei den AutorInnen meist um Geistliche, für die der theologische Zweck und der Nutzen aus Perspektive der Kirchengemeinde im Vordergrund stehen. Der Theologe Horst Schwebel beobachtete bereits 1968 in seinem Buch *„Autonome Kunst im Raum der Kirche“* den Einzug autonomer abstrakter Malerei in kirchliche Räume, doch geht es ihm um permanente Kunstinstallationen und ihre theologische Relevanz.¹⁵ Generell lässt sich in der Literatur besonders in den 1990er Jahren eine starke theologische Perspektive erkennen, da es in dieser Zeit innerhalb der Kirchengemeinden offenbar starke Schwierigkeiten mit der Einordbarkeit von autonomer zeitgenössischer Kunst im Sakralraum gab. Der Theologe George Pattison widmet sich etwa der veränderten Beziehung zwischen Christentum und den bildenden Künsten. Er beschreibt in seinem Buch *„Art, Modernity and Faith: Towards a Theology of Art“* ein steigendes Interesse an der Verbindung von Kunst und Religion, das sich besonders an zeitgenössischen Kunstinstallationen in Kirchen zeigt. Dabei geht es ihm um die bewusste Öffnung des traditionellen Kirchenraums für zeitgenössische Debatten, um anhand kritischer Kunstwerke christliche Werte und Traditionen zu hinterfragen und den Austausch zwischen Kunst, BetrachterIn und Sakralraum zu forcieren.¹⁶ Der Sammelband *„Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute“* herausgegeben 1984 von Rainer Beck, Rainer Volp und Gisela Schmirber versammelt verschiedene Beiträge und thematisiert vor allem die unterschiedlichen Herausforderungen für die Kirche im Umgang mit zeitgenössischer Kunst, das veränderte Bildverständnis von autonomer Kunst und die Frage nach dem Nutzen für die Kirche von möglichen religiösen Erfahrungen durch die Kunst.¹⁷ Auch eine Ansprache von Papst Johannes Paul II. zur Partnerschaft von Kirche und Kunst aus dem Jahr 1980 ist Teil des Sammelbandes. Ziel der Publikation ist es, das problematische Verhältnis von Kunst und Kirche zu thematisieren, um der Kirche ihre *kulturschöpferische Führungsposition*¹⁸ zurückzugeben.

Ein besonders wichtiger Autor zum Thema zeitgenössische Kunst im Kirchenraum ist Friedhelm Mennekes. Er war zwischen 1987 und 2008 als Pfarrer der Kirche St. Peter in Köln tätig und beschäftigt sich in mehreren Publikationen intensiv mit der Frage nach der Funktion von Religion innerhalb der modernen Gesellschaft, wobei hier besonders die beiden Publikationen *„Künstlerisches Sehen und Spiritualität“* sowie *„Begeisterung und Zweifel“*

¹⁵ Schwebel 1968.

¹⁶ Pattison 1991.

¹⁷ Beck/Volp/Schmirber 1984.

¹⁸ Ibid., S. 8.

erwähnt sein sollen.¹⁹ Für den österreichischen Theologen, Philosoph und Kunsthistoriker Günter Rombold steht in „*Ästhetik und Spiritualität: Bilder-Rituale-Theorien*“ nicht der Nutzen aus Sicht der Kirche im Vordergrund, sondern der mögliche religiöse Charakter zeitgenössischer Kunst. Er konzentriert sich auf den rituellen Wert der Kunst und deren Auswirkung auf das Verständnis von Bildinhalten. Dabei bespricht er den generellen Kunstbegriff, die Autonomie der Kunst und aktuelle Umbrüche.²⁰ Ebenfalls 1998 erschien „*Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrungen heute*“ herausgegeben von Jörg Herrmann, Andreas Mertin und Eveline Valtink.²¹ Auch hier steht die religiöse Erfahrung durch Kunst im Vordergrund, besonders tritt jedoch ein darin enthaltener Beitrag von Karin Wendt hervor, worin anhand eines konkreten Fallbeispiels unterschiedliche ästhetische Konstellationen im Kirchenraum besprochen werden.²² Ihre Bemerkungen zur Dynamisierung und Umgestaltung des Kirchenraums sowie zur Initiierung von Assoziationen durch die Rekontextualisierung von Kunstwerken werden in der folgenden Ausstellungsanalyse näher ausgeführt. Auch Josef Meyer zu Schlochtern konzentriert sich in „*Interventionen. Autonome Gegenwartskunst in Sakralen Räumen*“ auf das Verhältnis verschiedener Einzelpräsentationen autonomer Kunstwerke mit den jeweiligen Räumen, wobei er einen ausführlichen Versuch einer Begriffserklärung von sakralen Orten und Räumen unternimmt.²³

Doch nicht jeder sieht die Präsentation autonomer Gegenwartskunst in Sakralräumen als etwas Positives, so spricht der niederländische Theologe Hans Blanckesteijn in der Zeitschrift „*Kunst und Kirche*“ 1998 eine deutliche Warnung aus. Dort wird die Frage nach der Sinnhaftigkeit autonom – also in säkulaarem Zusammenhang – entstandener Kunstwerke in sakralen Räumen gestellt. Befürchtet wird vor allem eine Instrumentalisierung der Kirche, da den Kunstwerken innerhalb des Kirchenraums neben dem reinen Ausstellungswert ein *Kultwert* zugeteilt werden würde. Umgekehrt sollte es nicht Ziel der Kirche sein, an der kulturellen Wertschätzung autonomer Kunst Anteil nehmen zu wollen.²⁴ In seinem 2002 erschienenem Buch „*Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts*“ thematisiert Horst Schwebel ebenfalls kritische Stimmen.²⁵ Hier zeigt sich, dass sich verschiedene TheologInnen an der Debatte beteiligten – teils mit vernichtendem Urteil. Für Blanckesteijn etwa hat die Kirchengemeinde keinen Grund *Mini-Kunsthalle* oder *Galerie des Herrn* zu

¹⁹ Mennekes 1995/2003.

²⁰ Rombold 1998.

²¹ Herrmann/Mertin/Valtink 1998.

²² Wendt 1998.

²³ Zu Schlochtern 2007.

²⁴ Blanckesteijn 1998, S. 86-89.

²⁵ Schwebel 2002.

spielen, da im Grunde jede Ausstellung „[...] ein törichtes Unternehmen“²⁶ sei. Auch der Theologe Reinhard Hoeps stellt sich der Frage, ob KünstlerInnen den Kirchenraum aus religiösen Gründen beanspruchen, oder „[...] weil es momentan einfach die besseren Ausstellungsräume sind“.²⁷

Der Pfarrer Frank Hiddemann versucht hingegen solche Vorurteile abzubauen und berichtet in *„Site-Specific Art im Kirchenraum. Eine Praxistheorie“* von seinen praktischen Erfahrungen mit zeitgenössischer Kunst. Darin findet sich auch ein Bericht zur kirchlichen Kunstarbeit in Deutschland seit den 1970er Jahren.²⁸ Das Buch *„Ritual. Macht. Blasphemie. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945“* herausgegeben von Pia Janke geht auf das aktuelle Verhältnis von katholischer Kirche und Kulturpolitik in Österreich ein und bespricht verschiedene Möglichkeiten und Grenzen der Interaktion.²⁹ Ein darin enthaltener Beitrag von Wieland Schmied widmet sich den Anfängen von Ausstellungen in österreichischen Kirchen und bespricht anhand konkreter Beispiele dagewesene Konflikte, aber auch mögliche Chancen.³⁰ In seiner Tätigkeit als Kurator³¹ vermied er es christlich kodierte Kunst zu präsentieren, um einen öffentlichen Kunstdiskurs unabhängig von der christlichen Ikonografie führen zu können. Schmied wurde wegen dieser Öffnung des Kirchenraums für profane Kunst und der daraus resultierenden Erweiterung des Religionsbegriffs teilweise stark kritisiert.³² Monika Kracher-Innerhuber widmet sich in ihrer Dissertation aus 2014 der Situation in Österreich und behandelt darin hauptsächlich die permanenten Umgestaltungen von Kirchenräumen in der Erzdiözese Wien nach 1945, doch handelt ein Kapitel auch von temporären Installationen in Kirchenräumen am Beispiel der Kunstinitiative in der Wiener Jesuitenkirche.³³ Einer der aktuellsten Beiträge zur Debatte ist das Buch *„Art and the Church: A Fractious Embrace. Ecclesiastical Encounters with Contemporary Art“* des britischen Kunsthistorikers Jonathan Koestlé-Cate, der sich der Frage nach den Voraussetzungen für eine gelungene Interaktion zwischen Gegenwartskunst und Sakralraum stellt. Er richtet seinen Blick auf die

²⁶ Ibid., S. 183.

²⁷ Hoeps 2007, S. 6.

²⁸ Hiddemann 2007.

²⁹ Janke (Hg.) 2010.

³⁰ Schmied 2010.

³¹ Die beiden wichtigsten von Wieland Schmied kuratierten Ausstellungen in diesem Zusammenhang waren *„Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde“* (1980) und *„Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit“* (1990), die anlässlich der deutschen Katholikentage in Berlin stattgefunden haben.

³² Rauchenberger 2012, S. 10.

³³ Kracher-Innerhuber 2014.

individuelle Erfahrbarkeit und den Effekt der ausgestellten Werke im Raum, nicht bloß auf den Nutzen für die Kirche.³⁴

Neben diesen exemplarisch ausgewählten Publikationen zum Verhältnis von Kunst und Kirche und dem möglichen religiösen Wert von Kunstwerken, erweisen sich auch Theorien zur ortsspezifischen Kunst – sogenannte *Site-Specific Art* – als nützlich, um die spezifische Beziehung zwischen Gegenwartskunst und Kirchenraum besser verstehen zu können. Hier dienen „*Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum*“ von Claudia Büttner und „*One Place After Another. Site-Specific Art and Locational Identity*“ von Miwon Kwon als Grundlage zur vertiefenden Auseinandersetzung.³⁵

Institutionelle Veränderungen

Der Anstieg von Kunstinstallationen in Sakralräumen lässt sich mit konstitutionellen Veränderungen sowohl in Museen, als auch in Kirchen begründen. Die allgemeine Ausstellungspraxis hat sich seit Mitte des 20. Jahrhunderts stark gewandelt. Wie Claudia Büttner bereits 1997 richtig feststellt, sind Ausstellungen aufgrund neuer Produktions- und Präsentationsformen zu Projekten geworden, die zunehmend auch im (halb-)öffentlichen Raum außerhalb eines Museums Platz finden können. Gerade mit der Institutionskritik Ende der 1960er Jahre erreichte der Dialog zwischen Kunst und Alltag eine neue Qualität.³⁶ Büttner betont dabei, dass es nicht um die Eroberung neuer Kunsträume ginge, sondern um eine „[...] *temporäre Integration der Kunst in die Gesellschaft*“.³⁷ Selbst William Rubin, ehemaliger Kurator am *Museum of Modern Art* in New York, sieht in Museen aufgrund ihrer Trennung vom öffentlichen Leben nicht die richtige Umgebung für Kunst, sondern lediglich unzulängliche Kompromisse.³⁸ Dank kulturpolitischen Veränderungen, die mit der Öffnung der Institution einhergingen, eroberte die Kunst den öffentlichen Raum und konnte von nun an – je nach Präsentationsort und -form – verschiedene Deutungsmöglichkeiten annehmen. Im Zuge dessen wurden auch historische Kirchenräume zunehmend als Orte zeitgenössischer Kunstaustellungen verwendet, denn besonders im kulturell aufgeladenen Sakralraum können säkulare Kunstwerke in einem völlig neuen Kontext erfahrbar werden. An einer Aufzählung neuer Ausstellungsorte von Miwon Kwon wird deutlich, dass die *Site-Specific Art* auf keinen

³⁴ Koestlé-Cate 2016.

³⁵ Büttner 1997 / Kwon 2002.

³⁶ Büttner 1997, S. 9.

³⁷ *Ibid.*, S. 10.

³⁸ Rubin 1974, S. 51-57.

Museumsraum mehr angewiesen ist, er schreibt: „[...] *contemporary site-oriented works occupy hotels, city streets, housing projects, prisons, schools, hospitals, churches, zoos, supermarkets [...]*“.³⁹

Für Antje Krätzscher ist die Kunst gerade über diese Öffnung im säkularen Kunstbetrieb wieder in die Kirchenräume zurückgekehrt. In ihrer Dissertation beschreibt sie kirchliche Kunstaussstellungen als modernen Ersatz für den mittelalterlichen Reliquienkult und darüber hinaus als Kommunikationsmittel zwischen Kirche und kirchenferner Öffentlichkeit.⁴⁰ Auch Inken Mädler greift diese kommunikativen Charaktereigenschaften auf und sieht in der steigenden Tendenz kirchliche Räume als Ausstellungsräume zu nutzen sogar eine spezielle Form der Kunstvermittlung. Die tendenziell ortlosen Kunstwerke werden im Inneren der Kirche einem spezifischen Ort mit eigenständigem Kontext zugeordnet, dadurch verändert sich die Wahrnehmung und in weiterer Folge die Rezeption der Werke.⁴¹ Die neu ausgerichtete Konstellation zwischen Werk und Betrachter bezeichnet Mädler als die Entstehung von Zwischenräumen nach Foucaults *Heterotopien*⁴². Solche neu entstehenden Zwischenräume sollen bisherige Erfahrungsmuster innerhalb des Kirchenraums aufbrechen können und durch eine Kontrasterfahrung Dialoge entstehen lassen.⁴³

Fast parallel zur Institutionskritik im Kunstbetrieb kam es im Kirchenraum zu institutionellen Veränderungen, womit Raum und Verständnis für Ausstellungen zeitgenössischer Kunst in Kirchen geschaffen wurde. Jeder Kirchenraum ist bestimmt durch seine liturgische Funktion – ob Klosterkirche, Pfarrkirche oder Garnisonskirche. Das *Zweite Vatikanische Konzil*⁴⁴ Anfang der 1960er Jahre reagierte mit der schrittweisen Umgestaltung von Kirchenräumen auf diverse Veränderungen innerhalb der Liturgie, womit sich auch der Kirchenbegriff erneuerte.⁴⁵ Der forcierte Paradigmenwechsel im liturgischen Verständnis stellt vor allem die christliche Gemeinschaft in den Mittelpunkt des Gottesdienstes und verlangt eine strikte Aufteilung der Messe in eine Wort- und Eucharistiefeyer.⁴⁶ Während die aktive Beteiligung der Gemeinde und der Fokus auf den Hauptaltar zu wichtigen Prioritäten in der Funktion und Nutzung von Kirchenbauten wurden, verloren die kleinen Seitenkapellen und Seitenaltäre indes ihre Funktion.⁴⁷ In

³⁹ Kwon 2002, S. 25.

⁴⁰ Krätzscher 1999.

⁴¹ Mädler 2002, S. 280–282.

⁴² Mit diesem Begriff bezeichnet Michel Foucault wandlungsfähige Räume, die gesellschaftliche Verhältnisse widerspiegeln (Foucault 2013).

⁴³ Mädler 2002, S. 283.

⁴⁴ Das *Zweite Vatikanische Konzil* wurde von Papst Johannes XXIII. einberufen und tagte von 1962–1965 in insgesamt vier Sitzungsperioden (Kracher-Innerhuber 2014, S. 60–61.).

⁴⁵ Kracher-Innerhuber 2014, S. 32–35.

⁴⁶ *Ibid.*, S. 60.

⁴⁷ Stegers 2019, S. 9.

manchen Kirchen wurden diese Orte zu Garderoben, Toiletten, kleinen Aufenthaltsräumen für das Kirchenpersonal, oder einfach zu Stauräumen umfunktioniert.⁴⁸ Andererseits schuf die neu entstandene Leere in Sakralräumen Platz für Auseinandersetzungen mit der Kunst, abseits ihrer für lange Zeit illustrativen und dekorativen Funktion.⁴⁹ Der sakrale Raum wurde nach Mennekes mit der Zeit von einem Ort der Antworten zu einem Raum für Suchende und Fragen. Auch er sieht die Befreiung des Kirchenraums von seiner scheinbaren Eindeutigkeit durch den Verzicht auf überflüssiges Mobiliar als Notwendigkeit, um Platz für neue ästhetische Formen und modernisierte Inhalte schaffen zu können. Zeitgenössische Kunst kann den Leerraum einnehmen und als Signal für eine neue Offenheit verstanden werden, indem sie die BesucherInnen der Kirche mit ihren Werten und ihrem Glauben konfrontiert.⁵⁰ Gerade in zeitlich befristeten Kunstausstellungen innerhalb der zu groß gewordenen Kirchen sieht Horst Schwebel die Möglichkeit, einen kulturellen Akzent zu setzen. Dabei sollte sich der *kirchliche Veranstalter* aber über die Autonomie der Kunst bewusst sein, um eine Instrumentalisierung zu vermeiden.⁵¹ Dennoch werden Kunstausstellungen seitens der Kirche oft dazu genutzt, um sich als zeitgemäße Institution zu präsentieren und eine neue Zielgruppe zu erreichen.⁵²

⁴⁸ Dies war auch der Fall in der Votivkirche, die für die Ausstellung „*Leiblichkeit und Sexualität*“ im Jahr 2014 extra entrümpelt werden musste. Mehr dazu auf S. 28.

⁴⁹ Mennekes 2003, S. 33.

⁵⁰ *Ibid.*, S. 28–29.

⁵¹ Schwebel/Mertin (Hg.) 1989, S. 242–243.

⁵² Hoffmann 2002, S. 263.

1 Datenbankanalyse: Versuch einer Kontextualisierung der Ausstellung anhand wichtiger Initiatoren

Die „*Comprehensive List of Installations of Contemporary Art in Sacred Spaces since 1970*“⁵³ macht deutlich, wie sich die institutionellen Veränderungen in Museen und Kirchen schrittweise auf die Anzahl von Installationen zeitgenössischer Kunst in Sakralräumen ausgewirkt haben.⁵⁴ Während es bis 1987 stets bei einer einstelligen Zahl an Installationen pro Jahr blieb, wurde 1988 mit der Gesamtsumme von 19 Installationen dank der Bemühungen des Pfarrers Friedhelm Mennekes in St. Peter in Köln erstmals eine zweistellige Zahl erreicht. Dies deckt sich auch mit Beobachtungen von Frank Hiddemann, der anhand der wachsenden Ausstellungstätigkeit gleichzeitig eine Verbreiterung der Intentionen solcher Kunstinterventionen erkennt.⁵⁵ In den darauffolgenden Jahren stieg die Zahl der Installationen in Sakralräumen pro Jahr bis auf kleine Schwankungen Anfang der 1990er Jahre kontinuierlich an. Dennoch verlief die Entwicklung bis zur Jahrtausendwende relativ schleppend. Nur 16,60%⁵⁶ aller erfassten Installationen haben vor dem Jahr 2000 stattgefunden und erst 2010 fanden erstmals über 100 Installationen in einem Jahr statt.⁵⁷ Während in den 1980er und 1990er Jahren 93,95%⁵⁸ der Installationen in Deutschland, Frankreich und Italien stattgefunden haben, kam es nach der Jahrtausenderwende europaweit zu einem Anstieg - vor allem in England und Österreich. Insgesamt nehmen die Schweiz (2,45%)⁵⁹, Dänemark (1,39%)⁶⁰, Belgien (1,12%)⁶¹, Spanien (0,73%)⁶² und die Niederlande (0,66%)⁶³ sowie Australien (1,26%)⁶⁴, USA (1,26%)⁶⁵ und Kanada (0,26%)⁶⁶ aber bloß einen

⁵³ URL: <http://www.kunstglaube.at/list-of-contemporary-art-in-churches.html> (12.11.2018).

⁵⁴ Die Anzahl von Installationen zeitgenössischer Kunst in Sakralräumen darf nicht mit der tatsächlichen Anzahl von Ausstellungen gleichgesetzt werden. Die „*Comprehensive List of Installations of Contemporary Art in Sacred Spaces since 1970*“ erfasst alle präsentierten Kunstwerke einzeln. Diese wurden zwar teilweise in Einzelausstellungen präsentiert, aber können auch Teil von Gruppenausstellungen gewesen sein.

⁵⁵ Hiddemann 2007, S. 64.

⁵⁶ 251 von 1512 Einträgen.

⁵⁷ Im Jahr 2010 finden sich 116 Einträge.

⁵⁸ Von 284 Installationen zwischen 1980-1999 fanden 107 in Deutschland, 88 in Frankreich, und 38 in Italien statt.

⁵⁹ 37 von 1512 Einträgen.

⁶⁰ 21 von 1512 Einträgen.

⁶¹ 17 von 1512 Einträgen.

⁶² 11 von 1512 Einträgen.

⁶³ 10 von 1512 Einträgen.

⁶⁴ 19 von 1512 Einträgen.

⁶⁵ 19 von 1512 Einträgen.

⁶⁶ 4 von 1512 Einträgen.

geringen Anteil ein. Ganze 81,56%⁶⁷ der insgesamt 1512 Installationen zeitgenössischer Kunst im Kirchenraum lassen sich hingegen auf nur vier der 28 erfassten Ländern zurückführen. Frankreich führt das Feld mit 26,46%⁶⁸ an, Deutschland folgt knapp dahinter mit 24,87%⁶⁹, danach kommt England mit 16,27%⁷⁰ und schließlich Österreich mit 13,96%⁷¹ (Abb. 1). Nachdem es ab 2000 zunächst international zu Ausstellungen in Sakralräumen kam, dominiert seit 2014 zusätzlich eindeutig der deutschsprachige Raum mit 67,24%⁷² aller Installationen in Sakralräumen.

Wichtige Initiatoren

Die Datenbank lässt neue Erkenntnisse über die internationale Entwicklung der Ausstellungstätigkeit in Kirchenräumen zu. Während man in Frankreich, Deutschland und England bereits in den 1970er Jahren Ausstellungen in Kirchen ausrichtete, fand die erste in der Datenbank erfasste Kunstinstallation dieser Art in Österreich erst 1991 statt, als „*Kindskopf (Head of a Child)*“ von Gottfried Helnwein in der Minoritenkirche in Krems ausgestellt wurde – und das sogar initiiert von einem Kulturmanager, und keinem Theologen.⁷³ Der damalige Kurator Peter Zawrel bewunderte, wie präzise Helnwein auf den Ort der Ausstellung und seine *tradierte Aura* einging.⁷⁴ Denkt man an den regen Einsatz des römisch-katholischen Priesters Otto Mauer, erscheint 1991 als reichlich spät für die erste Installation zeitgenössischer Kunst in einer österreichischen Kirche. Doch zeigt sich bereits an seinen viel diskutierten Bemühungen, neue Kunst in alte Kirchen zu integrieren, dass sich die österreichischen Diözesen diesem Thema nur schwer öffnen wollten. Denn obwohl Mauer sich ab 1954 mit der Gründung der *Galerie St. Stephan*⁷⁵ als Mäzen für zahlreiche Künstler der Avantgarde positionierte und in seiner Funktion als Domprediger von St. Stephan für die Versöhnung von Kirche und moderner Kunst eintrat, trafen seine Ideen auf zähen Widerstand seitens der Erzdiözese Wien.⁷⁶ Wegen seinen radikalen und immer progressiver werdenden Formulierungen betreffend zeitgenössischer Kunst bezeichnet Wieland Schmied ihn sogar als den *Anwalt der Avantgarde*.⁷⁷

⁶⁷ 1233 von 1512 Einträgen.

⁶⁸ 400 von 1512 Einträgen.

⁶⁹ 376 von 1512 Einträgen.

⁷⁰ 246 von 1512 Einträgen.

⁷¹ 211 von 1512 Einträgen.

⁷² Von 290 Installationen zwischen 2014–2017 fanden 131 in Deutschland, 59 in Österreich, und 5 in der Schweiz statt.

⁷³ URL: http://www.gottfried-helnwein.at/artist/exhibitions/article_206-one-man-show;jsessionid=ED530071274E98806F95AB4B7E189A67?s=1226&sg=175 (12.02.2019).

⁷⁴ URL: <http://helnwein-kind.de> (12.02.2019).

⁷⁵ Rosemarie Schwarzwälder ist seit 1987 Eigentümerin der heutigen *Galerie Nächst St. Stephan* (URL: <https://www.schwarzwaelder.at> (16.04.2019)).

⁷⁶ Kracher-Innerhuber 2014, S. 29.

⁷⁷ Schmied 2010, S. 221.

Auch wenn in den 1950er Jahren einige zeitgenössische Künstler⁷⁸ kirchliche Aufträge zum Neubau oder der Neuausstattung von Kirchenräumen bekamen, erhielten die von Otto Mauer unterstützten Künstler kaum offizielle Aufträge. Dies mag auf den abstrakten Stil vieler von Mauer geförderten Künstler zurückzuführen sein, da dieser vor allem in Kirchenreihen als unbeliebt galt. Doch waren auch die vielen Auseinandersetzungen mit Mauer sicherlich nicht förderlich.⁷⁹ Diese generelle Ablehnung zeigt sich auch in dem Konflikt um den Namen der Galerie, der von *Galerie St. Stephan* zu *Galerie Nächst St. Stephan* geändert werden musste, da sich die Kirche von den Aktivitäten der Galerie klar abgrenzen wollte.⁸⁰ Auch wenn sich in dieser Zeit eine verstärkte Einbindung moderner Künstler in die Gestaltung von Kirchenräumen erkennen lässt, ist diese Form der Auseinandersetzung doch grundsätzlich von späteren temporären Präsentationen kirchenferner Kunst zu unterscheiden. Für die Umsetzung solcher Projekte im Kirchenraum fehlte schlicht der offizielle Rückhalt seitens der Erzdiözese. Bis zu seinem überraschenden Tod 1973 setzte sich Otto Mauer für den Stellenwert der Kunst im Christentum ein, denn wie er bei einem Vortrag 1972 in München sagte: „Die Christen können doch nicht einfach immer nur nein sagen zu dem, was die Welt erdenkt oder erfindet.“⁸¹

Otto Mauer hat seinen Platz hier deshalb verdient, weil er das Fundament für spätere Auseinandersetzungen zwischen Kunst und Kirche in Österreich gelegt hat, auch wenn die Bewegung – wie die Datenbank erkennen lässt – erst knapp 20 Jahre nach seinem Tod richtig ins Rollen kam.

Die 211 in der Datenbank erfassten Installationen in Österreich lassen sich bis auf 18 Ausnahmen auf lediglich vier Initiatoren zurückführen: Hermann Glettler⁸², Gustav Schörghofer, Arno Egger und David Rastas. Alle vier sind mit den Aktivitäten von Mauer gewiss vertraut, so bezeichnet Rastas seine Initiativen als notwendigen Versuch die katholische Auffassung von Kultur für die Ideen moderner Kunst zu öffnen.⁸³ Ab 1997 war Hermann Glettler Pfarrer in der Kirche St. Andrä⁸⁴ in Graz, wo er sich bis 2013 für insgesamt 99 Installationen innerhalb der Kirche verantwortlich zeigte. Dabei ist Glettler nicht nur römisch-katholischer Geistlicher, sondern selbst als Künstler tätig.⁸⁵ Ein weiterer wichtiger Initiator von Kunstaustellungen in Kirchen ist der Jesuit und

⁷⁸ z.B.: Max Weiler, Herbert Boeckl und Fritz Wotruba (Schmied 2010, S. 226.).

⁷⁹ Kracher-Innerhuber 2014, S. 30.

⁸⁰ Schmied 2010, S. 221.

⁸¹ Mauer 1980, S. 12.

⁸² Hermann Glettler ist seit September 2017 Bischof von Innsbruck.

⁸³ Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 157–158.

⁸⁴ Mehr Infos unter URL: <http://www.andrae-kunst.org> (13.02.2019).

⁸⁵ Eine Lichtinstallation von Hermann Glettler namens *Wounded Light* (Kat. Nr. 21) war 2014 Teil der Ausstellung „*Leiblichkeit und Sexualität*“ in der Votivkirche in Wien.

Kunsthistoriker Gustav Schörghofer, der von 1999 bis 2014 die Präsentation von insgesamt 18 Installationen in der Jesuitenkirche⁸⁶ in Wien organisierte. Im Herbst 2017 wurde er mit dem „*viennaARTaward*“ in der Kategorie „*Sonderpreis für Kunstvermittlung*“ für seinen Mut zu moderner und provokanter Kunst im Sakralraum gewürdigt, ohne dabei vor etwaigen negativen Reaktionen von Gläubigen zurückzusehen.⁸⁷ Der Umstand, dass dieser Preis an Schörghofer vergeben wurde, zeigt den wachsenden Stellenwert von Kirchenräumen als Ausstellungsorte und somit als Orte der Vermittlung künstlerischer Inhalte. Die beiden Geistlichen Glettler und Schörghofer waren zwischen 1992 und 2004 die einzigen Initiatoren von Ausstellungen in Kirchenräumen innerhalb Österreichs, erst ab 2005 begann mit Arno Egger erstmals ein freischaffender Künstler und Kurator regelmäßig Ausstellungen in der Johanniterkirche⁸⁸ in Feldkirch zu organisieren, wo bis 2014 insgesamt 19 Installationen präsentiert wurden. Fast ein Jahrzehnt blieben Glettler, Schörghofer und Egger bis auf wenige Ausnahmen die einzigen regelmäßigen Initiatoren von zeitgenössischen Kunstausstellungen in österreichischen Kirchen. Im Jahr 2013 begann mit der Gründung des Vereins *Kunstglaube* durch David Rastas und Mandy Gille in Wien schließlich eine einzigartige Entwicklung, da es bis dahin keine vergleichbare Organisation innerhalb Österreichs gab, die sich der Reaktivierung von Kirchenräumen durch die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst verschrieben hat. Der Verein *Kunstglaube* hat es sich zum Ziel gesetzt, den Kirchenräumen eine gewisse Aktualität zurückzugeben, indem der Raum durch seine Nutzung mit der Gegenwart verknüpft wird. Ab 2014 begann der Kurator David Rastas – zusammen mit dem Verein *Kunstglaube* – Ausstellungen in Wiener Kirchen auszurichten. Von 2014 bis 2016 präsentierte er insgesamt 47 Installationen in drei Gruppenausstellungen in der Votivkirche (2014), der Dornbacher Pfarrkirche (2015) und der Kirche am Steinhof (2016).

Auch international lässt sich beobachten, dass es zwar seit 1970 zu einem Anstieg von Installationen in Kirchenräumen gekommen ist, diese aber meist von einigen wenigen Initiatoren ausgehen. Der Jesuit und Pfarrer Friedhelm Mennekes beschäftigte sich als einer der Vorreiter intensiv mit der Frage nach der Funktion von Religion innerhalb der modernen Gesellschaft.⁸⁹ Über 21 Jahre hinweg war er um eine Öffnung der Kirche für zeitgenössische Kunst bemüht – für ihn ist der religiös aufgeladene Kirchenraum prädestiniert für die Aufnahme von Kunst,

⁸⁶ Mehr Infos unter URL: <https://jesuitenkunst.at/category/jesuitenkirche/> (13.02.2019).

⁸⁷ URL: <http://www.artmagazine.cc/content100313.html> (25.03.2019).

⁸⁸ Mehr Infos unter URL: <http://www.johanniterkirche.at/category/ausstellungen/> (13.02.2019).

⁸⁹ Schwebel 2002, S. 181.

wodurch sowohl Raum, als auch Kunstwerk neu erfahrbar werden. Die Kirche soll zu einem Bezugsort für die Menschen werden, indem dort Alltagserfahrungen objektiviert und reflektiert werden können.⁹⁰ Der Datenbank ist zu entnehmen, dass er sich von 1987 bis 2016 für 178 Installationen im Rahmen der von ihm initiierten *Kunst-Station* in der Kirche St. Peter in Köln verantwortlich zeigte. Die *Kunst-Station* soll Kunst und Religion in einen Dialog treten lassen und geht somit einher mit der von Papst Johannes Paul II. im Jahr 1980 formulierten Forderung an die christliche Gemeinde, den Austausch zwischen Kunst und Kirche zu forcieren.⁹¹ Während der Papst jedoch auf eine Verbindung von Kunst und Kirche hoffte, nahm Mennekes stets die Autonomie der Kunst in Schutz. Denn während die Kirche auf einem Boden komplexer Traditionen fußt, muss die zeitgenössische Kunst in die Zukunft gerichtet sein.⁹² Auch wenn die Reaktionen bis heute nicht immer positiv ausfallen, ist die *Kunst-Station* in St. Peter in Köln wegen ihrer Kontinuität und künstlerischen Qualität zum Maßstab für Ausstellungen dieser Art geworden. Der Einfluss von Mennekes Strategien für die Präsentation autonomer zeitgenössischer Kunst innerhalb aktiver ritueller Räume auf ähnliche Projekte innerhalb Europas ist kaum abzustreiten.⁹³

Fast zeitgleich mit den Ausstellungsaktivitäten in St. Peter in Köln begann man auch in Frankreich zeitgenössische Kunst in den Kirchenraum zu integrieren. Bereits seit 1992 präsentiert die Organisation „*L'art dans les Chapelles*“⁹⁴ jeden Sommer zeitgenössische Arbeiten in kleinen stillgelegten Kapellen rund um die Stadt Pontivy, bis 2016 wurden laut Datenbank insgesamt 297 Installationen gezeigt. In diesem Projekt werden die KünstlerInnen extra dazu eingeladen, sich mit der Architektur und der Geschichte der jeweiligen Kapelle auseinanderzusetzen. Wie bei den meisten Installationen zeitgenössischer Kunst innerhalb einer Kirche liegt auch hier der Fokus auf der spezifischen Form des Kunstwerks innerhalb der Kirchenarchitektur und somit auf der Beziehung der physischen Attribute von Kunstwerk und Ausstellungsort. David Rastas bemerkt besonders an der Präsentation in stillgelegten Sakralräumen eine starke Betonung formaler Aspekte, wie es auch bei „*L'art dans les Chapelles*“ der Fall ist.⁹⁵ Im Rahmen dieser Ausstellungsserie werden Werke gezeigt, die den vorhandenen Raum stark einnehmen und an den ehemals rituellen Charakter der Orte anknüpfen. Diese Art der Präsentation ist in einer stillgelegten Kirche

⁹⁰ Mennekes 1995, S. 190.

⁹¹ Meiering 1997, S. 68–69.

⁹² Mennekes 1995, S. 190.

⁹³ Rastas 2018, o. S.

⁹⁴ Mehr Infos unter URL: http://www.artchappelles.com/accueil_/685-0-0 (13.02.2019).

⁹⁵ Rastas 2018, o. S.

möglich, würde in einer aktiven Kirche laut Rastas aber zu aggressiv in den Raum eindringen. Hier sollte die Bezugnahme zwischen Kunstwerk und Ausstellungsort viel subtiler passieren, da die Möglichkeit auf eine Auseinandersetzung zwischen BetrachterIn und Kunstwerk ansonsten von Anfang an verhindert oder zumindest erschwert werden würde, weil der tägliche Glaubensritus beeinträchtigt wäre.⁹⁶ Daran wird deutlich, dass man auch aktive Kirchen als Ausstellungsorte verwenden kann, doch sollte – im Gegensatz zu stillgelegten Kirchen – die liturgische Funktion des Raums unbedingt beachtet werden.

Die Ausstellungstätigkeit in Kirchen innerhalb Englands tritt besonders durch die Vielzahl von etablierten Organisationen hervor, die sich um Kunstausstellungen in Kirchen bemühen – dazu gehören unter anderem *CGP Dilston Grove*, *Art in Sacred Spaces*, *Florence Trust* und *Art Angel*.⁹⁷ Seit 2002 bemüht sich die Kuratorin Meryl Doney zudem um regelmäßige Ausstellungen in der Londoner Kirche *All Hallows-on-the-Wall*, wo sie bis 2011 insgesamt 23 Installationen präsentierte. Paul Bayley führt diese Entwicklungen in England auf einen spürbaren Enthusiasmus für visuelle Künste seitens der Kirche sowie den verstärkten Willen zeitgenössischer KünstlerInnen, sich mit religiösen Inhalten auseinanderzusetzen, zurück. Beides zusammen führte ab den 1990er Jahren zu einer Vielzahl von Kunstaufträgen seitens der Kirche.⁹⁸

Neben den erwähnten Hauptinitiatoren und Organisationen in Österreich, Deutschland, Frankreich und England gibt es einige historische Kirchen mit eigenem Ausstellungsprogramm, unter anderem *Chapelle Saint-Louis de la Salpetrière* in Paris, *San Fedele* in Mailand, oder auch *San Giorgio Maggiore* in Venedig.⁹⁹

Mithilfe der Datenbank konnte erstmals die Verteilung von zeitgenössischen Kunstinstallationen in europäischen Kirchen anhand konkreter Zahlen aufgezeigt werden. Die Beschäftigung mit den wichtigsten Initiatoren zeigt ein deutliches Ergebnis: Erstens beschränken sich Projekte dieser Art in den 1980er und 1990er Jahren fast ausschließlich auf Deutschland, Frankreich und Italien – erst später kam es auch vermehrt in anderen Ländern zu Kunstinstallationen in Sakralräumen.¹⁰⁰ Zweitens fand ein Großteil aller erfassten Installationen in Frankreich, Deutschland, England und Österreich statt, wobei es in den beiden letztgenannten Ländern erst nach der Jahrtausendwende zu einem signifikanten

⁹⁶ Rastas 2018, o. S.

⁹⁷ Detaillierte Ausführungen zu den Ausstellungstätigkeiten der jeweiligen Organisationen in England finden sich in Moffatt/Daly (Hg.) 2010.

⁹⁸ Bayley 2010, S. 10-11.

⁹⁹ Rastas 2018, o.S.

¹⁰⁰ 93,95% aller Installationen zwischen 1980–1999 (gesamt 284) fanden in Deutschland (107), Frankreich (88) und Italien (38) statt.

Anstieg von Installationen in Sakralräumen gekommen ist.¹⁰¹ Drittens lassen sich die Installationen zumeist auf wenige Einzelpersonen zurückführen, die selbst oft aus den Reihen der Kirchen kommen oder zumindest in engem Austausch mit kirchlichen Organisationen stehen. Dies liegt nicht nur daran, dass kirchenferne Personen häufig wohl ein geringeres Interesse am Kirchenraum als Ausstellungsort haben, sondern auch am erschwerten Zugang. So meinte der Kurator David Rastas im Interview, dass er sich durchaus darüber bewusst war, eine Ausstellung zum Thema Sexualität in einer Kirche nicht ohne die nötige Unterstützung einer als konservativ erachteten christlichen Organisation umsetzen zu können.¹⁰² Auch wenn sich die zeitgenössische Kunst aus den Diensten der Kirche emanzipiert hat, ist nach Mennekes in christlichen Kirchen nämlich ein mittelalterlicher Kunstbegriff vorherrschend, der untrennbar mit der Religion verbunden ist.¹⁰³ Es braucht viel Einfühlvermögen und ein hohes Maß an Geduld, um zeitgenössische Kunst als eine Art gesellschaftliche Selbstreflexion in den Kirchenraum bringen zu können und zu dürfen. Dieses Vorhaben ist davon abhängig, ob es im Interesse der jeweiligen christlichen Kirche steht, sich als Ort der Selbstreflexion zu verstehen. Doch auch wenn diese Voraussetzung gegeben ist, fassen Kunst und Kirche die Gesellschaft immer noch über grundsätzlich unterschiedliche Wege auf.¹⁰⁴ Trotz all dieser Schwierigkeiten wird – so Liebelt – einer gelungenen Ausstellung innerhalb einer Kirche dasselbe abverlangt, wie innerhalb eines Museums: eine vielfältige ästhetische Erfahrung, bestenfalls als Beginn einer Auseinandersetzung. Dieser praktische Dialog wird von den zahlreichen Ausstellungsinitiativen in den Vordergrund gerückt.¹⁰⁵ Auch Otto Mauer sieht in der Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst Chancen für einen Austausch und beschreibt die Notwendigkeit für Ausstellungen dieser Art wie folgt:

„Theologisieren und Philosophieren kann man nur auf Grund eines unausgesetzten Kontaktes mit der Wissenschaft und Kunst seiner Zeit. [...] Wenn die Kirche sich wieder mit der zeitgenössischen Kunst einläßt, kommt die Charismatik in der Kirche hoch.“¹⁰⁶

¹⁰¹ 81,56% (1233) aller 1512 erfassten Einträge lassen sich auf Frankreich, Deutschland, England und Österreich zurückführen.

¹⁰² Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 153.

¹⁰³ Mennekes 1995, S. 196.

¹⁰⁴ Ibid., S. 175.

¹⁰⁵ Liebelt 2002, S. 156.

¹⁰⁶ Mauer 1980, S. 12-13.

2 Ausstellungsanalyse: *Leiblichkeit und Sexualität in der Wiener Votivkirche*

Nachdem anhand der quantitativen Datenbankanalyse veranschaulicht werden konnte, wer die Hauptinitiatoren der (Re-)Integration von zeitgenössischer Kunst in den Kirchenraum waren und wo diese vor allem tätig wurden, sollen die spezifischen Wechselwirkungen zwischen zeitgenössischer Kunst und Kirchenraum nun mithilfe einer qualitativen Ausstellungsanalyse herausgearbeitet werden. Dabei bietet sich eine große Auswahl an potentiellen Ausstellungsbeispielen an, die bisher wissenschaftlich kaum beachtet wurden und im Zuge dieser Arbeit analysiert werden könnten. Da es sich um ein sehr komplexes Themenfeld handelt, das von mehreren Bereichen gleichzeitig beeinflusst wird, wurde nach einer Ausstellung gesucht, die einen möglichst differenzierten Blick auf die verschiedenen einflussnehmenden Bereiche erlaubt: Einerseits ist es ein stark kirchenpolitisches Thema, denn bei Sakralräumen handelt es sich um Orte, die einer spezifischen Liturgie unterliegen und dieser Funktion bis zu einem gewissen Maß auch verpflichtet sind. Andererseits ist es ein aktuelles kunsttheoretisches Thema, denn es geht weder um Kunstwerke mit offensichtlich religiösen Bildinhalten, noch um Auftragswerke für die Kirche, sondern um die spezifischen Wechselwirkungen zwischen autonom entstandenen Kunstwerken und dem historisch geformten Kirchenraum. Das Thema ist aber auch stark gesellschaftlich und kulturell bedingt, da sich jede Ausstellung an ein Publikum richtet und die jeweiligen Rollen in dieser Konstellation nicht dieselbe Eindeutigkeit besitzen, wie in einem Museum. Die Unterscheidung zwischen AusstellungsbesucherIn und/oder Gläubigen kann nicht getroffen werden – die Zielgruppe ist diesbezüglich stark heterogen und insofern wesentlich von BesucherInnen eines Museums zu unterscheiden.

Die Ausstellung „*Leiblichkeit und Sexualität*“, die 2014 in der Wiener Votivkirche stattgefunden hat, macht sowohl den kirchenpolitischen, als auch den kunsttheoretischen und gesellschaftlich-kulturellen Aspekt deutlich. Sie erscheint darüber hinaus aus mehreren Gründen als passendes Beispiel für eine Ausstellungsanalyse zum besseren Verständnis der Bedeutung von aktiven Kirchenräumen als Orte temporärer Installationen zeitgenössischer Kunst. Erstens handelt es sich um eine Ausstellung in einem aktiven Kirchenraum – dies spielt sowohl für die BesucherInnen, als auch für die Wahrnehmung des Raums

eine wichtige Rolle. Anders als bei leerstehenden Sakralbauten kommt es hier zu einer Vermischung von Ausstellungsbetrieb und liturgischer Funktion, was sich unmittelbar auf die Präsentation und die Deutung der Kunstwerke auswirkt. Zweitens handelt es sich um eine temporäre Präsentation. Diese zeitliche Begrenzung erlaubt einen stärkeren Eingriff in die Kirchengestaltung und gewagtere Präsentationsformen, beispielsweise auf Altären und Beichtstühlen.¹⁰⁷ Zudem können gerade in Wechselausstellungen andere Themen angesprochen werden. Dies wird in manchen Kirchen dazu verwendet, einer kulturellen Verantwortung nachzukommen.¹⁰⁸ Für eine temporäre Auseinandersetzung zwischen Kunstwerk und Raum ist es nicht notwendig, dass sich das Kunstwerk – anders als bei permanenten Neugestaltungen von Kirchen – dem Raum anpasst. Dadurch ergibt sich mehr Spielraum für Provokationen. Drittens handelt es sich um eine Gruppenausstellung, womit die Abfolge der Kunstwerke eine gewisse Diversität und auch Dramaturgie im Ausstellungskonzept erlaubt und das gewählte Thema vielschichtiger bearbeitet werden kann. Viertens bietet eine Ausstellung über Sexualität im Kirchenraum – gerade nach den vielen Kindesmissbrauchsfällen innerhalb der katholischen Kirche und der nach wie vor häufig homophoben Kirchenpolitik – natürlich zahlreiche Möglichkeiten, um sensible Themen mit Hilfe der Kunst anzusprechen.

Um dieser Komplexität gerecht zu werden, teilt sich die Ausstellungsanalyse in verschiedene Abschnitte. Zunächst soll die Entstehungsgeschichte der Ausstellung anhand der Rahmenbedingungen nachvollziehbar gemacht werden. Dann wird die Votivkirche als historischer Kirchenbau und in Bezug auf die Nutzung als Ausstellungsort besprochen. Anschließend wird das Ausstellungskonzept aufbauend auf die *Theologie des Leibes* von Papst Johannes Paul II. inhaltlich erläutert. Erst nachdem die Rahmenbedingungen, der Ausstellungsort und das Konzept besprochen wurden, kann versucht werden, verschiedene Interaktionen zwischen Kunstwerk und Kirchenraum aufzuzeigen.

2.1 Die Rahmenbedingungen der Ausstellung

Die Ausstellung „*Leiblichkeit und Sexualität*“ war von 25. April 2014 bis 15. Juni 2014 in der Votivkirche Wien zu sehen und eröffnete somit direkt nach den

¹⁰⁷ Schwebel/Mertin (Hg.) 1989, S. 247.

¹⁰⁸ Liebelt 2002, S. 158.

Osterfeiertagen.¹⁰⁹ Präsentiert wurden 24 Kunstwerke verschiedener KünstlerInnen – darunter waren beispielsweise Erwin Wurm, Damien Hirst, Doug Aitken, Takashi Murakami und auch Pipilotti Rist. Sie war von Dienstag bis Sonntag zwischen 10:00 und 18:00 Uhr bei freiem Eintritt geöffnet, womit die regulären Öffnungszeiten verlängert wurden.¹¹⁰ Aus dem Nachbericht der Eröffnung geht hervor, dass rund 800 Gäste beim Eröffnungsabend am 25. April 2014 anwesend gewesen sein sollen.¹¹¹ Die Eröffnungsreden wurde von Francesca von Habsburg-Lothringen, die auch als eine der Leihgeberinnen¹¹² fungierte, und Toni Faber, Dompfarrer der Pfarre St. Stephan, gehalten. Beide lobten den Mut des Kurators und Kunsthistorikers David Rastas, der die Ausstellung in Zusammenarbeit mit Pater George Elsbett umgesetzt hat. Kardinal Christoph Schönborn hat die Schutzherrschaft der Ausstellung übernommen und der damalige Bundesminister für Kunst und Kultur Dr. Josef Ostermayer übernahm den Ehrenschutz. Diese enorme Unterstützung war erstaunlich, vor allem da David Rastas erst ein Jahr vor der Ausstellung die Gründung des Vereins *Kunstglaube* initiiert hatte und die Ausstellung in der Votivkirche 2014 die erste von ihm kuratierte Ausstellung in Österreich war.¹¹³ An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, wie ein bis dahin unbekannter Kurator ohne nennenswerte Verbindungen zur römisch-katholischen Kirche zu diesem Resultat kam. Man muss bedenken, dass auch über 40 Jahre nach dem Tod von Otto Mauer die von ihm postulierte Abwehrhaltung der Kirche gegen das Auftauchen von unangenehmen Fragen immer noch spürbar war und ist.¹¹⁴ Gerade in einer Zeit, in der laufend Missbrauchsfälle publik werden, kann eine Ausstellung über Sexualität innerhalb einer katholischen Kirche natürlich als provokant empfunden werden. Speziell das von David Rastas konzipierte Ausstellungskonzept, das thematisch auf eine Interpretation der *Theologie des Leibes* von Papst Johannes Paul II. aufbaut, lebt von der Spannung zwischen christlichen Werten und provokanter Kunst. Wie ist es ihm also gelungen, die Kirchengemeinde von der Umsetzung einer solchen Ausstellung zu überzeugen? Zur Beantwortung dieser Frage muss zunächst näher auf vorhergegangene

¹⁰⁹ Der Ostersonntag 2014 fiel auf den 20. April. Speziell zu Ostern wird in christlichen Kirchen eine strenge Liturgie verfolgt – so gibt es die Abendmahlfeier, die Karfreitagsliturgie und die Speisensegnung. Die Eröffnung einer Ausstellung in dieser Zeit würde den liturgischen Ablauf vermutlich stören. Das Eröffnungsdatum kurz nach den Osterfeiertagen spricht dafür, dass darauf Rücksicht genommen wurde.

¹¹⁰ Im Jahr 2014 war die Votivkirche regulär von Dienstag bis Samstag 09:00-13:00 Uhr und 16:00-18:00 Uhr und Sonntag von 09:00-13:00 Uhr geöffnet. Messen finden stets Samstagabend und Sonntagmorgen statt. Die aktuellen Öffnungszeiten finden sich unter URL:

https://www.votivkirche.at/a_pdf/monatsblatt.pdf (01.04.2019).

¹¹¹ URL: <http://www.libica.org/salon/wp-content/uploads/2014/04/nachbericht-zur-eroeffnung.pdf> (13.03.2019).

¹¹² Aus ihrer Sammlung (*TBA21*) stammte die von Doug Aitken präsentierte Arbeit *No History* (Kat. Nr. 1).

¹¹³ Danach folgten zwei weitere Ausstellungen: 2015 in der Dornbacher Pfarrkirche und 2016 in der Kirche am Steinhof.

¹¹⁴ Mauer 1980, S. 11.

Projekte des Kurators eingegangen werden. Bereits 2006 kuratierte Rastas zwei Ausstellungen zum Thema Sexualität in katholischen Kirchen in Melbourne und Sydney.¹¹⁵ Nachdem die Ausstellung in Sydney von Kardinal George Pell frühzeitig abgesagt wurde, musste Rastas sich vielerorts für sein Vorhaben und seine Tätigkeit als Kurator rechtfertigen. Erst seit Kardinal Pells Verurteilung wegen Kindesmissbrauchs in zwei Fällen¹¹⁶ erscheint der Grund für seine Angst vor einem offenen Dialog über Sexualität innerhalb der Kirche deutlich. Obwohl – oder gerade weil – Rastas nach seinem ersten Projekt auf enormen Widerstand seitens der Kirche stieß, begann er noch im selben Jahr mit der Recherche für eine großangelegte Ausstellung zum Thema Sexualität im Kirchenraum. In den acht Jahren bis zur letztendlichen Umsetzung seiner Pläne machte er sich mit den Machtverhältnissen innerhalb der römisch-katholischen Kirche vertraut und ihm wurde dabei schnell klar, dass er es diesmal nicht ohne Hilfe schaffen würde.¹¹⁷ In einem Interview, das im Zuge dieser Masterarbeit geführt wurde, sagte er dazu:

„I knew it was going to be difficult without the support of an organisation which is considered by many to be conservative. I knew this project would require the association with a conservative and catholic organisation. Dealing with this kind of culture war is not something that I enjoy, but it is something I accept. [...] I needed to find somebody who was seen to be extremely conservative and I knew from this mapping of the political landscape of the church that the Legionaries of Christ are considered to be quite conservative. I was also aware of the scandal of the founder and I found it would be most strategic to work with the Legionaries of Christ. It was also most appropriate in a sense to be able to engage with a religious organisation which had its own troubled history with sexuality.”¹¹⁸

Die Zusammenarbeit mit Pater George Elsbett von den *Legionären Christi* in der Rolle des theologischen Beraters bot sich laut Rastas aus zwei Gründen an: Einerseits war dieser mit der *Theologie des Leibes* von Papst Johannes Paul II. vertraut, andererseits erwies sich Elsbett als begabter Spendensammler. Durch die Kooperation mit einer anerkannten christlichen Organisation wurde Rastas' Vorhaben legitimiert und gleichzeitig die Finanzierung der Ausstellung durch private Spenden sichergestellt.¹¹⁹ Doch auch Elsbett erhoffte sich von der Zusammenarbeit mit Rastas zu profitieren, da er mithilfe der Ausstellung die Grundsätze der *Theologie des Leibes* Menschen außerhalb der kirchlich

¹¹⁵ URL: <http://www.otherspaces.org/crisis,catharsis&contemplation/index.html> (13.03.2019).

¹¹⁶ Odysseus 2019, o. S.

¹¹⁷ Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 152.

¹¹⁸ Ibid., S. 152.

¹¹⁹ Die Ausstellung wurde ganz ohne Kirchengelder und ausschließlich privat finanziert, so hat – laut Almuth Spiegler, die sich dabei auf eine Aussage von Rastas stützt – unter anderem ein mexikanisches Ehepaar 40.000€ gespendet (Spiegler 2014, o.S.).

sozialisierten Kreise näherbringen wollte.¹²⁰ Trotz der Rückenstärkung durch Pater Elsbett kam Rastas nicht umhin, persönlich bei Kardinal Schönborn vorzusprechen, denn: „*When dealing with the church, it is always important to start with the top and express your intentions.*“¹²¹

Danach musste er das Ausstellungskonzept inklusive vorläufiger Werkauswahl dem Pfarrer der Votivkirche, Joseph Farrugia, präsentieren. Überraschenderweise sagte dieser ohne großes Zögern zu.¹²² Durch seine jahrelange Vorbereitung und genaue Auseinandersetzung mit den innerkirchlichen Hierarchien ist es Rastas gelungen, nötige Kooperationen einzugehen, um schließlich sowohl Kardinal Schönborn, Pfarrer Farrugia, als auch den damaligen Kulturminister Josef Ostermayer von seinem Vorhaben zu überzeugen. Dies liegt sowohl an seinem geschickt verpackten Ausstellungskonzept, das teils provokante Kunstwerke durch die Verknüpfung mit der *Theologie des Leibes* für die Kirchengemeinde legitimierte, als auch an der stark konzeptionellen Verbindung von Werkabfolge und liturgischer Praxis, wobei die alltägliche Funktion der Votivkirche und deren Ausstattung aktiv miteinbezogen wurden. Damit waren die von Koestlé-Cate festgelegten Faktoren für eine erfolgreiche Intervention zeitgenössischer Kunst im Kirchenraum gegeben: Vertrauen in die Arbeit der Künstler – beziehungsweise in diesem Fall in die Arbeit des Kurators – und genügend Risikobereitschaft seitens der Institution.¹²³ Im nachfolgenden Kapitel wird die Entstehungsgeschichte der Votivkirche erläutert, um diesen speziellen Ausstellungsort und Rastas Umgang damit besser verstehen zu können.

2.2 Ausstellungsort: Die Votivkirche

Bereits kurz nach dem Attentat auf Kaiser Franz Joseph am 18. Februar 1853 fasste sein jüngerer Bruder Ferdinand Max – vermutlich auf Anraten seines ehemaligen Lehrers im Staats- und Völkerrecht Johann Perthaler – den Entschluss, eine Gedächtniskirche in Wien errichten zu lassen. Dieses Vorhaben sollte dafür sorgen, dass die Monarchie wieder an Popularität gewinnt und ist somit durchaus als politisch motiviertes Manöver zu verstehen. Die Errichtung eines Sakralbaus sollte ein Symbol für die Neubelebung des religiösen Lebens

¹²⁰ Interview mit Pater George Elsbett am 20.03.2019, siehe Anhang, S. 160.

¹²¹ Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 152.

¹²² Ibid., S. 152.

¹²³ Koestlé-Cate 2016, S. 205.

und die Aufwertung der römisch-katholischen Kirche in Österreich sein.¹²⁴ Anders als bei späteren Staatsbauten trat Ferdinand Max als führender Bauherr auf und kümmerte sich persönlich um die rasche Umsetzung seiner Ideen. Das berufene Baukomitee¹²⁵ bemühte sich um einen Bauplatz im Inneren der Stadt, auch wenn sich die Suche als schwierig erwies.¹²⁶ Die geplante Kirche sollte der einzige Sakralbau der Wiener Ringstraße und der erste Monumentalbau im Zuge der Wiener Stadterweiterung werden. Die anschließende Ausschreibung gewann überraschenderweise der damals erst 27-jährige Architekt Heinrich Ferstel, womit ihm sein künstlerischer Durchbruch gelang.¹²⁷ Die Grundsteinlegung fand am 24. April 1856 statt und man rechnete mit einer optimistischen Bauzeit von zwölf Jahren. Wegen Geldmangels verzögerte sich die Fertigstellung aber bis 1879.¹²⁸

Heinrich Ferstel konzipierte eine dreischiffige Kirche mit basikalem Aufriss bestehend aus einem vierjochigen Langhaus, einem Querschiff und einem polygonalen 7/12 Chorabschluss mit Umgang und Kapellenkranz.¹²⁹ Das eindrucksvolle Hauptportal kennzeichnet sich durch zwei flankierende Türme mit integrierten Turmwendeltreppen aus. Da die Schauseite zur Ringstraße hin ausgerichtet werden sollte, befindet sich das Portal im Osten und der Chor im Westen.¹³⁰ Das Querhaus wird langhausseitig südlich von der Taufkapelle und nördlich von der sogenannten Bischofskapelle flankiert. Chorseitig befinden sich südlich die Sakramentskapelle und nördlich die Rosenkranzkapelle inklusive Salmgrabmal.¹³¹ Im vierjochigen Langhaus entstehen durch das Einziehen von Pfeilern beidseitig je vier schmale Seitenkapellen, was sich nach der Unterbrechung des Querhauses in Form eines siebenteiligen Kapellenkranzes fortsetzt.¹³² Durch die offenen Seitenkapellen wirkt der Innenraum sehr weiträumig. Auch in der Konzeption der Ausstattung wurde auf den freien Blick geachtet. So sind nur wenige Kirchenbänke aufgestellt und man entschied sich anstelle eines Hochaltars für eine Kombination aus Retabel- und Baldachinaltar, um den freien Durchblick im Chorumgang nicht zu verlieren. Auch die Bündelpfeiler und das Kreuzrippengewölbe sind zurückhaltend gestaltet. Daran hält sich ebenso das Maßwerk, das sich aus den Grundformen des Drei-, Vier-

¹²⁴ Wibiral/Mikula 1974, S. 31.

¹²⁵ Die Denkschrift des Baukomitees wurde 1879 zur Feier der Einweihung der Votivkirche von Moritz Thausing veröffentlicht (Thausing 1879).

¹²⁶ Springer 1979, S. 65-67.

¹²⁷ Wibiral/Mikula 1974, S. 3.

¹²⁸ Ibid., S. 14-15.

¹²⁹ Ibid., S. 9-10.

¹³⁰ Ibid., S. 17.

¹³¹ Ibid., S. 32.

¹³² Ibid., S. 9.

oder Fünfpasses zusammenstellt.¹³³ Diese bewusst eingesetzte Leere des Raums ist nicht nur ein wichtiger Faktor für die generelle Raumwirkung, sondern – wie sich in der Ausstellung 2014 gezeigt hat – auch eine wichtige Voraussetzung für die Integration von temporären Präsentationen zeitgenössischer Kunst. Diese frühzeitig von Ferstel forcierte Ästhetik der Leere wurde vor allem im 20. Jahrhundert zu einem wichtigen Stilmerkmal moderner Kirchenbauten, wie die theoretischen Schriften zum Kirchenraum von Rudolf Schwarz, einem bedeutenden Kirchenbautheoretiker, erkennen lassen.¹³⁴ Doch musste die von Ferstel konzipierte Leere des Raums für „*Leiblichkeit und Sexualität*“ erst wiederhergestellt werden, da bis vor der Ausstellung im Jahr 2014 der Bereich des Chorumgangs inklusive der sieben Kranzkapellen als Stauraum genutzt wurde und somit nicht öffentlich zugänglich war (Abb. 2 – 5). Zudem waren im nördlichen Teil des Chorumgangs weiße Stellwände aufgestellt, die im Zuge des Ausstellungsaufbaus endgültig entfernt wurden (Abb. 6).¹³⁵ Das Ausstellungsteam kümmerte sich um das Aufräumen und die Entrümpelung der Kranzkapellen, wo Sessel, Leitern, Schränke, diverse Kisten und Putzutensilien ihren Platz hatten. Die erste, zweite und siebte Kranzkapelle war jeweils durch eine eingezogene Holzwand vom Chorumgang abgetrennt, um Platz für Garderoben, Toilette und Abstellkammer zu schaffen. Diese Holzwände wurden erst nach der Ausstellung im Zuge einer Restaurierung sämtlicher Kranzkapellen im Jahr 2015 endgültig abgebaut.¹³⁶ Anstatt diese drei Bereiche auszulassen, entschied man sich bewusst dafür, auch die abgetrennten Räume zu nutzen. In der ersten Kranzkapelle, die eigentlich als Aufenthaltsraum für Messdiener genutzt wurde (Abb. 7 + 8), waren Arbeiten von Pipilotti Rist (Kat. Nr. 8), Mads Egeberg Hvidtfeldt (Kat. Nr. 9) und Jan Clemens Stoffregen (Kat. Nr. 10) ausgestellt. In der zweiten Kranzkapelle wurde eine Figur von Takashi Murakami einer Kopie des Herkules Farnese (Kat. Nr. 11 + 12) gegenübergestellt. Die siebte und letzte Kranzkapelle war die einzige, die in ihrem ursprünglichen Zustand belassen wurde (Abb. 9). Hier war eine Videoinstallation geplant, die aber kurzfristig vom Künstler zurückgezogen wurde. Trotzdem wurde auch diese Kranzkapelle, die eigentlich als Stauraum diente, in die Ausstellung integriert (Kat. Nr. 17). Insgesamt verwendete man alle sieben Kranzkapellen für die Präsentation zeitgenössischer Kunst.

¹³³ Ibid., S. 26.

¹³⁴ Rudolf Schwarz verfasste 1960 ein häufig rezipiertes Buch über den Kirchenbau im 20. Jahrhundert (Schwarz 2007).

¹³⁵ Die Stellwände wurden laut Elmar Bertsch, Gebäudeverwalter der Votivkirche, seit den 1990er Jahren für karitative Zwecke genutzt. Unter anderem fand dort eine Ausstellung über die Kultur der Tarahumara-Indianer zugunsten einer Kinderklinik in der mexikanischen Stadt Creel statt (Elmar Bertsch in einer E-Mail vom 04.04.2019).

¹³⁶ Die Restaurierung des Bereichs soll im Laufe des Jahres 2019 abgeschlossen werden (Elmar Bertsch in einer E-Mail vom 17.04.2019).

Der Kirchenraum als Ausstellungsort

Die veränderten Nutzungsstrategien von Kirchen, und in weiterer Folge die Bedeutung von Kirchenräumen als Ausstellungsorte für zeitgenössische Kunst, lassen sich gut anhand der Funktionsgeschichte der Votivkirche aufzeigen. Bereits 1974 stellen Norbert Wibiral und Renata Mikula fest, dass die Kirche ab dem 19. Jahrhundert ihre Position als primär religiöser Bedeutungsträger verloren hat und der Einfluss von profanen Inhalten aus anderen Kultursektoren immer stärker wurde. So wurden Kirchen zunehmend als Denkmäler aufgefasst und die symbolische Bedeutung wurde vor den Gebrauchszweck gestellt.¹³⁷ Im Fall der Votivkirche stand die Funktion als Gedächtniskirche und die damit einhergehende Denkmalbedeutung deutlich vor dem sakralen Bedeutungsgehalt und dem kultischen Gebrauchszweck, damit erklären sich auch die vorerst fehlenden liturgischen Bestimmungen im offiziellen Bauausschreiben.¹³⁸ Die Kirche wurde politisch instrumentalisiert, um als Gedächtniskirche an den verstorbenen Kaiser Franz Joseph zu erinnern und dem habsburgischen Katholizismus Nachdruck zu verleihen. Der geplante Bau der Votivkirche sollte sich aus Spendengeldern finanzieren und im gotischen Stil gehalten werden, um die neue Liberalisierung der Künste zu betonen.¹³⁹ Gerade dieser Baustil ist reich an Allegorien und Symboliken, was sich auch an dem von Peter Fingesten aufgestellten Vergleich zwischen gotischen Kirchen und der Anatomie des Menschen zeigt.¹⁴⁰ Er beschreibt die Kirchenwand als das Fleisch, das Rippengewölbe als Brustkorb, die großen Spitzbogenfenster als Augen, den Chor als Kopf und die Vierung als das Herz.¹⁴¹ Auch David Rastas stellt einen ähnlichen Vergleich an: *„I always liked the idea of doing an exhibition in a Gothic or Neo-Gothic revival church, especially at one with a north-south transept structure. This layout reminds me of a spread human figure laying down and fits perfectly to the importance of the representation of the body within the space – the visitors were essentially bodies entering another body.“*¹⁴²

Doch nicht nur der Grundriss der Votivkirche hat Rastas überzeugt. Er war gezielt auf der Suche nach einer katholischen Kirche, da hier die problematische Beziehung zwischen Christentum und Sexualität besonders deutlich spürbar wird. Zudem benötigte Rastas für sein Ausstellungskonzept eine Kirche mit mehreren Seitenaltären, um genügend Raum für Einzelpräsentationen zu haben. Darüber hinaus handelt es sich bei der Votivkirche um eine Kirche mit einer

¹³⁷ Wibiral/Mikula 1974, S. 31.

¹³⁸ Ibid., S. 31.

¹³⁹ Ibid., 1974, S. 4-5.

¹⁴⁰ Fingesten 1963, S. 3-4.

¹⁴¹ Die kuratorische Assistenz Anja Wabnig geht in einem Essay näher auf diese Interpretation ein und legt diese auf die Votivkirche um (Wabnig 2014).

¹⁴² Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 151.

relativ geringen touristischen Aktivität und einer überschaubaren Menge an Gemeindemitgliedern. Laut Rastas wäre diese Art der Ausstellung in einer Kirche mit einer höheren Besucheranzahl nicht möglich gewesen. Auf gewisse Orte innerhalb der Kirche – wie den häufig besuchten Guadalupe Altar im nördlichen Langhaus – hat er spezielle Rücksicht genommen, damit die Andacht der Gläubigen nicht durch die Anwesenheit der zeitgenössischen Kunst beeinträchtigt werden konnte.¹⁴³

Die Entstehungsgeschichte der Votivkirche zeigt, dass diese von Anfang an als Ort konzipiert wurde, in dem sakrale und profane Inhalte aufeinandertreffen können und auch sollen. Dieser Gedanke wurde in seinen Grundzügen wohl nie weiter ausgedehnt, als es in der Ausstellung *„Leiblichkeit und Sexualität“* der Fall war. Zwar handelt es sich um eine Gedächtniskirche, die sich stets als offen für profane Inhalte zeigte, doch ist – anders als in einem Museum – dem Ort eine eigene Sakralität immanent. Dabei meint der Begriff *sakral* laut Mennekes nichts Objektives, sondern die Umschreibung einer Raumatmosphäre, die als ästhetische Kategorie verwendet werden kann.¹⁴⁴ Durch die Verwendung bestimmter Bauformen kann die sakrale Atmosphäre des Raums zusätzlich beeinflusst und gestaltet werden. Nach Rainer Fisch ist besonders der Grundtyp der Basilika als Sakralbau im kollektiven Gedächtnis eingeschrieben. Diese Assoziation knüpft an bestimmte Erscheinungsformen wie die Raumgröße, die rhythmische Unterteilung der verschiedenen Bereiche oder auch die Lichtführung.¹⁴⁵ Katholische Kirchenbauten bilden somit einen kontemplativen Ort der Ruhe, das städtische Umfeld der Votivkirche verstärkt diesen Eindruck zusätzlich. Der Kirchenraum besitzt durch die Abgrenzung zum Außen und die daraus resultierende sakrale Atmosphäre die Fähigkeit, sich von seinen BesucherInnen Ruhe einzufordern. Im Museumsbau wird häufig versucht einen ähnlichen Effekt zu erzielen.¹⁴⁶ Dies zeigt sich ebenfalls an der dreiteiligen Essayfolge *„Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space“* von Brian O’Doherty, die erstmals 1976 erschienen ist. Darin wird die Beziehung zwischen einer modernen Kunstgalerie, den darin ausgestellten Kunstwerken und dem betrachtenden Subjekt thematisiert.¹⁴⁷ Besonders die Autonomie des Kunstwerks wird darin unterstrichen und – wie Hiddemann feststellt – der radikale Ausschluss des Kontextes inszeniert.¹⁴⁸ Obwohl zu diesem Zeitpunkt noch kaum

¹⁴³ Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 151.

¹⁴⁴ Mennekes 2003, S. 21.

¹⁴⁵ Fisch 2012, S. 83-94.

¹⁴⁶ Meyer zu Schlochtern 2007, S. 19-21.

¹⁴⁷ O’Doherty 1999.

¹⁴⁸ Hiddemann 2007, S. 94.

Ausstellungen in Kirchen stattgefunden haben, vergleicht O'Doherty den Galerieraum mit religiösen Kirchenbauten und betont die Ähnlichkeiten in der Abschirmung der Außenwelt und der versuchten Erschaffung eines zeitlosen Raums.¹⁴⁹ Auf den ersten Blick scheint es zwar keine Parallelen zwischen großen, weißen, modernen Ausstellungsräumen und häufig üppig ausgestatteten Kirchen zu geben, jedoch sind die Gemeinsamkeiten nicht anhand optischer Attribute zu begründen, sondern liegen in der Aufladung des Raums und ihrer Übertragung auf die dort ausgestellten Kunstwerke:

„The essential religious nature of the white cube is most forcefully expressed by what it does to the humanness of anyone who enters it and cooperates with its premises.“¹⁵⁰
(aus der Einleitung von Thomas McEvelley)

Für O'Doherty ist ein Galerieraum – ähnlich wie der Innenraum einer Kirche – der Versuch eines zeitlosen Raums, in dem das Kunstwerk für sich alleine stehen kann. Wenn man als BetrachterIn den *White Cube* betritt, akzeptiert man eine Reduktion des Ichs – man senkt seine Stimme, isst nicht, trinkt nicht. Dieses Verhalten ähnelt dem typischen Verhalten an einem religiösen Ort.¹⁵¹ Doch trotz mancher Übereinstimmungen geht der Vergleich zwischen *White Cube* und Kirchenraum nicht ganz auf und ist eher plakativer Natur. Zwar gibt es eine Gemeinsamkeit in der Reduktion des Ichs ausgelöst durch die Dominanz des Raums, doch hinkt der Vergleich an jener Stelle, an dem Kirchenraum und *White Cube* als zeitlose Räume beschrieben werden, worin Kunstwerke isoliert präsentiert werden können. Was auf die klassische museale Präsentation zutreffen mag, gilt definitiv nicht für den Kirchenraum. O'Doherty ist der Ansicht, dass es in einer Galerie idealerweise keine Ablenkungen von den ausgestellten Kunstwerken geben sollte und der Raum möglichst neutral sein muss. Im *White Cube* wird das Kunstwerk also von allem isoliert, um es für sich selbst stehen zu lassen. Somit erfährt der Raum eine eindringliche Präsenz, vergleichbar mit der Atmosphäre in einer Kirche und damit einhergehender Verhaltensmuster.¹⁵² Doch während man im *White Cube* um einen möglichst neutralen Präsentationsort bemüht ist, hat der Kirchenraum und dessen kulturelle Aufladung immensen Einfluss auf die Wirkung der darin präsentierten Kunstwerke.¹⁵³

¹⁴⁹ O'Doherty 1999, S. 14–15.

¹⁵⁰ Ibid., S. 10.

¹⁵¹ Ibid., S. 10.

¹⁵² Ibid., S. 14.

¹⁵³ Zwar hat O'Doherty Gemeinsamkeiten in der Wahrnehmung zwischen *White Cube* und Sakralraum festgestellt, doch konzentriert er sich im weiteren Verlauf auf die Beziehung zwischen *White Cube* und Kunstwerk, ohne näher auf Ausstellungen in Kirchen und deren spezifische Raumwirkung einzugehen.

2.3 Ausstellungskonzept: *Leiblichkeit und Sexualität*

Das Thema der Ausstellung und das daraus resultierende Ausstellungskonzept stellt eine Gratwanderung zwischen Kunst- und Kirchenwelt dar. Darin werden Begriffe wie Liebe und Sexualität thematisiert, doch mussten diese gleichzeitig mit der Vorstellung christlicher Sexualmoral vereinbar gemacht werden. Damit die Ausstellung zustande kommen konnte – ohne wie schon 2006 in Sydney die Grenzen der katholischen Kirche zu überschreiten – stand David Rastas im ständigen Austausch mit Pater George Elsbett von den *Legionären Christi*, der für alle drei Ausstellungen des Vereins *Kunstglaube* als theologischer Berater fungierte. Rastas beschreibt Elsbetts Funktion wie folgt:

*„His title within the organisation Kunstglaube was theological advisor or consultant and he was certainly very actively involved in discussing with me whether or not certain works were appropriate. There was a number of works which he considered to be inappropriate. My response was to make an argument for the work and saying why I consider that it should be there. In the end, there wasn't a single work that I would have liked to be part of the exhibition that father George didn't approve. He didn't have the final say by any means, that was my role as the curator, but he was very much involved in bouncing off ideas.“*¹⁵⁴

Die Auswahl der 24 ausgestellten Kunstwerke entspringt also einer Auseinandersetzung mit christlichen Standpunkten zu einem Thema, das sonst – besonders innerhalb eines Kirchenraums – nur schwer zugänglich ist. Es werden Themen wie Missbrauch, Homosexualität, oder auch das Gefühl von Scham und die Frage nach Sünde angesprochen. Somit dient gerade diese Ausstellung als passendes Beispiel für den veränderten Kontext von zeitgenössischer Kunst in einer Kirche – einem Ort, der ohnehin kulturell stark aufgeladen ist und durch die Thematisierung von vermeintlichen Tabuthemen umso deutlichere Reaktionen erwarten lässt. Wie auch schon Otto Mauer sieht Rastas alle Kunsttendenzen als prinzipiell vereinbar mit dem Christentum. Sein Ausstellungskonzept kann als indirekte Antwort auf Mauers Forderung nach einer Neuordnung von Werten durch eine Umschichtung der Theologie verstanden werden, aber ohne die Kunst dabei als zweckhaft zu betrachten.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 153.

¹⁵⁵ Mauer 1980, S. 11.

Theologie des Leibes

“This process of bringing contemporary works from the outside world into a theological and ritual space was already creating theological implications and that needed to be addressed. It was very important from the beginning to make that as transparent as possible and to make that a core feature of the exhibition structure.”¹⁵⁶

Der Aufbau der Ausstellung orientierte sich an dem Ablauf der Heiligen Messe und verweist somit auf die sakrale Funktion des Kirchenraums. Denn die Sakralität einer Kirche entspringt nicht unmittelbar der Architektur des Gebäudes, sondern ihrer liturgischen Nutzung durch die Kirchengemeinde. Nicht der Ort ist heilig, sondern das Geschehen.¹⁵⁷ Der Bezug auf die Heilige Messe bot den nötigen Rahmen für die verschiedenen inhaltlichen Schwerpunkte. Aus der Liturgie wurden fünf Hauptmomente ausgewählt, wonach sich die Gliederung der Ausstellung richtete. So konnte eine Richtungsbewegung und gleichzeitig Dramaturgie entstehen, womit die komplexen Inhalte strukturiert werden konnten. Über dieses Grundgerüst legten sich Themen aus der *Theologie des Leibes* von Papst Johannes Paul II., um die theologische Implikation des Ausstellungsortes direkt in das Ausstellungskonzept einfließen zu lassen. Für Rastas erwies sich eine Auseinandersetzung damit als absolut notwendig, um das Thema Sexualität innerhalb einer katholischen Kirche behandeln zu können. Über fünf Jahre hinweg widmete sich Papst Johannes Paul II. in seinen wöchentlich stattgefundenen öffentlichen Ansprachen Themen wie Heirat, Sexualität und Liebe. So entstand von 1979 bis 1984 aus insgesamt 129 Ansprachen die *Theologie des Leibes*, die in Kirchenkreisen bis heute häufig rezipiert wird. Eines der Hauptziele seiner Katechese war es, die kirchliche Sexualethik anhand der Bibel zu begründen und mit der modernen Weltauffassung zu verbinden.¹⁵⁸ Die Auslegung dieser modernen Weltauffassung ist natürlich eine Definitionsfrage und in diesem Fall auch eindeutig von einem konservativ-katholischen Standpunkt heraus definiert. Bibelstellen zum Thema Geschlecht, Körper und erotisches Verlangen werden in der ersten Hälfte der *Theologie des Leibes* als Legitimierung für ein binäres Geschlechtermodell mit den Kategorien Mann und Frau interpretiert. In der zweiten Hälfte wird diese theologische Anthropologie auf den moralisch richtigen Umgang mit der eigenen Sexualität umgelegt.¹⁵⁹ Daraus ergibt sich eine umfassende christliche Sexualethik, die eine vermeintliche Weltoffenheit suggeriert, doch tatsächlich

¹⁵⁶ Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 150.

¹⁵⁷ Meyer zu Schlochtern 2007, S. 65.

¹⁵⁸ West 2003, S. 4–5.

¹⁵⁹ *Ibid.*, S. 5.

durchwachsen von erzkonservativen Theorien über Geschlecht und Sexualität ist und keine sexuellen Verbindungen außerhalb der Ehe akzeptiert. Durch die Betonung binärer Geschlechteridentität und die Beschränkung auf die Ehe zwischen Mann und Frau werden sowohl geschlechtliche Vielfalt als auch Bi- und Homosexualität ausgeschlossen.

Die verschiedenen Bereiche der Ausstellung

Für Pater George Elsbett bewegen sich zeitgenössische Kunst und die *Theologie des Leibes* in dieselbe Richtung. Laut ihm geht es bei beiden um individuelle Erfahrungen und darum, mit seinen tiefsten Sehnsüchten in Berührung zu kommen. Für ihn lag das Ziel der Ausstellung darin, seine eigene Identität mithilfe von Religion und Kunst zu erkennen.¹⁶⁰ Er extrahierte zehn Begriffe aus der *Theologie des Leibes*, die David Rastas sozusagen als theologische Basis verwendete. Wie man an dem Grundriss der Ausstellung (Abb. 10) erkennen kann, teilte sich diese in fünf verschiedene Bereiche, wobei jeder Arbeit eine eigene Unterkategorie zugeteilt wurde. Die fünf Bereiche wurden an signifikante Momente in der heiligen Messe angelehnt, während die zehn Begriffe Körper, Einsamkeit, Unschuld, Gemeinschaft, Nacktheit, Lust, Scham, Erlösung des Herzens, innerer Blick und bräutliche Bedeutung des Körpers zu thematischen Unterkategorien für die jeweiligen Kunstwerke wurden. Dabei wurde nach Arbeiten gesucht, die mit diesen Begriffen korrespondieren konnten, ohne ihnen unterstellt zu werden. Durch diese thematische Verknüpfung entstand der notwendige inhaltliche Rahmen zur Aktualisierung einer Debatte um Leiblichkeit und Sexualität innerhalb eines christlichen Kirchenraums. Erst durch diesen erzkatholischen Unterbau bekam die geplante Auseinandersetzung einen soliden Ausgangspunkt. Die offizielle Auseinandersetzung mit der *Theologie des Leibes* fungierte somit als Legitimierung vor der christlichen Gemeinde für eine Ausstellung dieser Art. Trotzdem läuft man gerade bei solchen Themenausstellungen Gefahr, die Kunst für kirchliche Zwecke zu instrumentalisieren. Hier sollte laut Horst Schwebel unbedingt verhindert werden, dass die KünstlerInnen in die Rolle des *Zulieferers* gedrängt werden.¹⁶¹

Die Ausstellung begann mit dem Bereich „*Procession*“ (Prozession), darunter versteht man den feierlichen Einzug des Klerus bei der heiligen Messe.¹⁶² Es war der einzige Bereich, in dem mit der Installation von Doug Aitken zur

¹⁶⁰ Interview mit Pater George Elsbett am 20.03.2019, siehe Anhang, S. 160-161.

¹⁶¹ Schwebel/Mertin (Hg.) 1989, S. 243.

¹⁶² Hans Lietzmann hat sich ausführlich mit der Geschichte der Liturgie beschäftigt. Ausführungen zu den einzelnen Abschnitten der Heiligen Messe finden sich in Lietzmann 2012.

Unterkategorie „*The Body In The World*“ nur ein Kunstwerk präsentiert wurde (Kat. Nr. 1). Weiter ging es im Uhrzeigersinn im südlichen Teil des Lang- und Querhauses mit dem Bereich „*Penitential Rite*“ (Schuldbekennnis), das in der Heiligen Messe in Form eines Gebetes nach der Eröffnung gesprochen wird. Hier wurden in drei Seitenkapellen des Langhauses, gegenüber der Taufkapelle und am Beichtstuhl im südlichen Nebeneingang im Querhaus insgesamt sechs Arbeiten von Karmen Frankl, Damien Hirst, Anders Krisár, David Rastas, Mat Collishaw und Clemens Wilhelm ausgestellt (Kat. Nr. 2-7) Die Unterkategorien in diesem Bereich lauteten: „*The Crippled Body*“, „*Altar Of Shame*“, „*Chapel Of Innocence*“, „*Shrine For Victims*“, „*Chapel Of Communion*“ und „*Confessional*“. An den gewählten Unterkategorien wird die Verbindung zur Ausstattung am jeweiligen Ort deutlich. So nahmen sie Bezug auf die liturgische Funktion von den Altären, Seitenkapellen oder auch vom Beichtstuhl. Zusätzlich verweisen die Unterkategorien auf die intendierte inhaltliche Kontextualisierung der jeweiligen Arbeiten. Der nächste Bereich trug den Namen „*Offertory*“ (Gabenbereitung), womit in der christlichen Liturgie durch die Aufbereitung von Brot und Wein am Altar die Eucharistiefeier eingeleitet wird. In diesem Bereich, der auch als Opferbereitung übersetzt werden kann, wurden in den drei südlichen Kranzkapellen wieder insgesamt sechs Arbeiten von Pipilotti Rist, Mads Egeberg Hvidtfeldt, Jan Clemens Stoffregen, Takashi Murakami (zusammen mit einer Kopie einer Herkules Farnese Skulptur aus dem 19. Jahrhundert) und Patricia Semmler ausgestellt (Kat. Nr. 8-13). Die drei Unterkategorien lauteten „*Original Nakedness*“, „*Imago Dei*“ und „*The Inner Gaze*“. Aus der Orientierung an dem Ablauf der Heiligen Messe und der thematischen Auseinandersetzung mit der *Theologie des Leibes* entspringt die Verschiebung von der selbstreflexiven ersten Hälfte der Ausstellung hin zur Reflexion über die Beziehung zu Anderen in der zweiten Hälfte. Durch diesen fließenden Übergang wird der richtungsgebende Moment der Heiligen Messe zusätzlich verstärkt.¹⁶³

„Each of the works on their own had some relationship with this specific ritual that takes place or has taken place or might normally take place in that specific region of the church. Whether it is a chapel or a confessional or whatever – even the area of the church that had the toilet and the basin – that still had some kind of a ritual that couldn't be separated from the primary ritual that takes place in the Eucharist. I wanted to be able to provide this sense of a pilgrimage from one work to the next.“¹⁶⁴

¹⁶³ Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 151.

¹⁶⁴ Ibid., S. 150-151.

Noch mit der Scheitelkapelle im Chorumgang begann der dritte Bereich „*Communion*“ (Kommunion), worunter liturgisch der Genuss der heiligen Gaben verstanden wird. In diesem Bereich befanden sich erneut insgesamt sechs Arbeiten – diesmal in der Scheitelkapelle, den drei folgenden Kranzkapellen, auf einem Balkon über dem nördlichen Arkadeneingang und in der Rosenkranzkapelle im nördlichen Teil des Querhauses – von Erwin Wurm, David von der Stein, Matthew Lenkiewicz, Anonym, Javier Pérez und Bernardí Roig (Kat. Nr. 14–19). Die Unterkategorien hießen „*Redemption Of The Heart*“, „*Corporal & Spiritual Desire*“, „*Conjugal Spirituality*“, „*Physical Intimacy*“, „*Solitude*“ und „*Man In The Dimension Of Gift*“. Als fünften und letzten Bereich erreichte man schließlich „*Eucharist*“ (Eucharistie) und kam somit zum Ende der Ausstellung und zur Danksagung, in der innerhalb einer Messe das Sterben und die Auferstehung Jesu Christi verkündet wird. Die fünf Arbeiten in diesem Bereich stammten von Tanja Nis-Hansen, Hermann Glettler, Robert Drummund, Silvia Bischof und Henry Jesionka (Kat. Nr. 20–24) und wurden in einem Beichtstuhl im nördlichen Nebeneingang, der Bischofskapelle und in drei Seitenkapellen im Langhaus präsentiert. Die Unterkategorien waren „*Confessional*“, „*The Spousal Meaning Of The Body*“, „*Song Of Solomon*“, „*Redemption Of The Body*“ und „*Confession Of The Body*“, womit gegen Ende der Ausstellung der Fokus auf den Aspekt der Körperlichkeit gelegt wurde.

Die ausgewählten Kunstwerke sollten das Thema *Leiblichkeit und Sexualität* behandeln und eine möglichst herausfordernde neue Situation für die BetrachterInnen schaffen.¹⁶⁵ Dabei ging es einerseits um die verschiedenen Repräsentationsformen von Körperlichkeit und Sexualität innerhalb zeitgenössischer Kunst, aber andererseits auch um religiöse Perspektiven auf das Thema. Die Verbindung von Sexualität mit dem christlichen Glauben kann gerade innerhalb eines Kirchenraums zu sehr persönlichen Reaktionen führen, die durch die subjektiven Erinnerungen, Werte und Assoziationen geformt werden. David Rastas spricht in diesem Zusammenhang von einer dreiseitigen Beziehung zwischen Kunstwerk, BetrachterIn und Raum, die sich laut ihm als entscheidend für die evozierte Erfahrung erweist.¹⁶⁶ Während ein Kunstwerk im klassischen *White Cube* betont für sich steht, führt die Präsentation im Kirchenraum zu einer veränderten Wahrnehmung des Werks aber auch zu einer Neupositionierung des/r BetrachterIn. Durch die Öffnung des Kirchenraums für zeitgenössische

¹⁶⁵ Das Motto der Ausstellung lautete: „*Aiming to disturb the comforted and comfort the disturbed!*“, URL: <http://www.davidrastas.com/kunstglaube/leiblichkeit-und-sexualitaet/body-in-the-world.html> (12.03.2019).

¹⁶⁶ URL: <http://www.kunstglaube.at/leiblichkeit-und-sexualitaet/home.html> (16.04.2019).

Kunst kann ein kritischer Austausch entstehen, der auch nicht-religiöse Perspektiven auf das Thema Sexualität zulässt.

Kunstvermittlung

In der Ausstellung wurden Informationen zu den einzelnen Kunstwerken in Form von Werktexten oder -titeln bewusst weggelassen. So gab es keinerlei Bereichstexte, Werkbeschreibungen oder Labels innerhalb der Kirche. Erst am Ende der Ausstellung lagen Ausstellungspläne mit Angaben zu den Namen der KünstlerInnen und den Werktiteln zur freien Entnahme auf. Auch in Museen beobachtet Victoria Newhouse eine wachsende Tendenz dazu, die Werkbeschriftungen wegzulassen – vor allem aus ästhetischen Gründen.¹⁶⁷ Ziel war es, die Erfahrung und visuellen Eindrücke der BesucherInnen durch keine vorgeschriebene Deutung oder biografische Angaben abzulenken. Durch diesen bewussten Verzicht auf Information zu den Kunstwerken sollten falsche Erwartungshaltungen vermieden werden. Es sollte nicht um große Namen gehen, sondern um den Fokus auf die jeweilige Erfahrung zwischen Kunstwerk und Betrachterin.

“If somebody is having a meaningful experience with a work and then reads the label which has nothing to do with their experience it somehow devalues the weight of the original encounter with the work. I would never want the viewer to feel like they have got “it”, or they haven't got “it”. It is not about getting it, it is about experiencing something meaningful. Nothing else matters, not even the artist or the title. You are having an experience with art, it is a visual language and always communicating something. In the moment you add text to that, it just falls apart.”¹⁶⁸

Auch der britische Kunstkritiker William Feaver findet, dass Kunst durch die beigefügten Informationen ohnehin nicht verstanden werden kann. Vielmehr kann der bewusste Verzicht darauf befreiend wirken und eine persönliche Auseinandersetzung fördern. Trotzdem verlangen viele MuseumsbesucherInnen nach adäquaten Werkbeschriftungen.¹⁶⁹ Im Falle der Votivkirchenausstellung waren die BesucherInnen – auch ohne Texte – nicht auf sich allein gestellt. Während der gesamten Öffnungszeiten waren KunstvermittlerInnen vor Ort, die jederzeit angesprochen werden konnten. Zudem war David Rastas selbst häufig in der Ausstellung präsent, um anfallende Fragen der BesucherInnen beantworten zu können und diese gegebenenfalls durch die Ausstellung zu begleiten. Auch wenn die Struktur der Ausstellung einem konkreten Aufbau

¹⁶⁷ Newhouse 2005, S. 230.

¹⁶⁸ Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 154.

¹⁶⁹ Newhouse 2005, S. 230–231.

folgte, gab es für BesucherInnen – auch wegen der fehlenden Beschilderung – trotzdem die Möglichkeit die Ausstellung in einer völlig anderen Abfolge zu sehen. So konnte man sich auch gegen den Uhrzeigersinn durch die Kirche bewegen, womit man das ursprüngliche Konzept umkehrte. Trotzdem hielt Rastas daran fest, Informationen bewusst zurückzuhalten. Diese Zurückhaltung war vor allem wichtig, um den temporär ausgestellten Kunstwerken keinen Sonderstatus innerhalb des Kirchenraums zukommen zu lassen. Diese sollten idealerweise mit den restlichen Kunstwerken im Kirchenraum gleichgestellt sein. Denn auch die bereits vorhandenen Kunstwerke als Teil der Kirchengestaltung – verschiedene Skulpturen, Gemälde, Glasmalerei – besitzen keinerlei Beschreibungen. Als BesucherIn einer Kirche ist man, im Gegensatz zu musealen Präsentationen, an das Fehlen von Informationen zu den jeweiligen Kunstwerken gewöhnt. Auch bei den temporär ausgestellten Kunstwerken wollte man hier keinen Unterschied machen.¹⁷⁰ Es sollte vielmehr klargemacht werden, dass es sich um keine typische Museumserfahrung innerhalb eines Ausstellungsraums handelt. Man wollte BesucherInnen dazu ermutigen, den Kirchenraum und die darin befindlichen Kunstwerke – ob Teil der permanenten Ausstattung oder nur temporär ausgestellt – für sich zu entdecken. Unterstützend dazu gab es die Möglichkeit, jederzeit in einen Dialog mit den vor Ort anwesenden KunstvermittlerInnen zu treten. Diese wurden dazu angehalten, nicht ungefragt Informationen und Fakten zu den Kunstwerken anzubieten, sondern die individuelle selbst-reflexive Erfahrung der jeweiligen Personen zu unterstützen.¹⁷¹

Neben den Anforderungen an den Kirchenraum, an das Konzept und an die Werkauswahl ist auch der Aspekt der Kunstvermittlung maßgeblich daran beteiligt, dass es zu einer Auseinandersetzung zwischen Raum, Werk und BetrachterIn kommt. Die KunstvermittlerInnen können mit den BesucherInnen in Kontakt treten, Denkanstöße geben und Hilfestellungen anbieten. Damit sind sie ein wichtiger Faktor für die öffentliche Wahrnehmung und den Erfolg der Ausstellung.¹⁷² Gerade bei einer Ausstellung im Kirchenraum ist ein hohes Maß an Sensibilität gefragt, um Gläubigen nicht vor den Kopf zu stoßen und sich trotzdem nicht zensieren zu lassen. Maria Schlachter, Kunsthistorikerin und Psychologin, war eine der Kunstvermittlerinnen vor Ort. Aufgrund der fehlenden Hintergrundinformationen konnte sie keinerlei Wissen seitens der BesucherInnen voraussetzen. Sie sagt dazu:

¹⁷⁰ Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 155.

¹⁷¹ Ibid., S. 155.

¹⁷² Liebelt 2002, S. 162.

„Ohne vorgegebene Informationen waren Besucher deutlich stärker herausgefordert, einen eigenen Zugang zu den Werken zu finden. Das heißt auch, dass es wichtig war, ihnen nur die Information zu geben, die sie brauchten, um sich tatsächlich auf die Arbeiten und den räumlichen Kontext einzulassen. Zu viel Sachinformation hätte diese persönliche Erfahrung gestört und dazu geführt, möglicherweise eine distanzierte, „professionelle“ Haltung zu bewahren.“¹⁷³

Es war also nicht Aufgabe der KunstvermittlerInnen – wie bei einer klassischen Museumsführung – verschiedene Deutungsmöglichkeiten aufzuzeigen, sondern vielmehr in der Rolle eines Moderators/einer Moderatorin ein Gespräch zu initiieren. Dabei sollte ein individueller Zugang zu den Werken ermöglicht werden, ohne durch übermäßige Hintergrundinformationen abzulenken. Laut Schlachter wurden einige Personen, die sich lediglich die Motivkirche ansehen wollten, sogar von der Ausstellung überrascht. Diese hatten keinerlei Möglichkeit, sich vorab Gedanken zu machen und standen somit relativ unbefangen plötzlich direkt vor *„No History“* von Doug Aitken (Kat. Nr. 1) womit der Blick auf den Kirchenraum zunächst verstellt war.¹⁷⁴ Ein zufälliger Ausstellungsbesuch dieser Art bringt natürlich Vor- und Nachteile mit sich. Es konnte durchaus vorkommen, dass Personen von dem abrupten Einstieg in die Ausstellung überfordert waren, schließlich ist eine zeitgenössische künstlerische Intervention innerhalb eines aktiven Kirchenraums in dieser Größenordnung durchaus unüblich. Anders als der häufig neutral gehaltene Museumsraum, besitzt der Kirchenraum eine zusätzliche Bedeutungsebene, die in der Deutung der Kunstwerke nicht ignoriert werden kann. In solchen Fällen erwies sich die Anwesenheit von KunstvermittlerInnen als besonders nützlich, um die vorgefundene Situation zu erklären. Dieser mögliche Nachteil konnte sich für die betroffenen Personen aber auch als Vorteil entpuppen, sobald diese sich für die Idee öffneten und sich auf das Konzept einließen. BesucherInnen wurden von Maria Schlachter häufig dazu aufgefordert, ihre subjektive Wahrnehmung zu verbalisieren. Ziel war es, die Kunst nahbar zu machen, denn *„[...] Aspekte ihres eigenen Lebens standen ihnen in den Kunstwerken buchstäblich vor Augen. Erfahrungen, Gefühle, Ansichten, für die sie bisher keine Worte hatten finden können, waren mitunter plötzlich anhand eines konkreten Kunstwerks beschreibbar und damit auch verbal fassbar.“¹⁷⁵*

Auch für Anja Wabnig, die im Zuge der Ausstellung als kuratorische Assistenz tätig war, haben die fehlenden Werkbeschreibungen zum Reiz der Ausstellung

¹⁷³ Interview mit Maria Schlachter am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 165.

¹⁷⁴ Ibid., S. 165.

¹⁷⁵ Ibid., S. 165.

beigetragen. Da es keine Erklärungen gab, mussten BesucherInnen diese selbst finden und sich dadurch aktiv mit den Kunstwerken und dem Kirchenraum auseinandersetzen.¹⁷⁶

2.4 Ortsspezifische Interaktion zwischen Kunstwerk und Kirchenraum

Die bei AusstellungsbesucherInnen evozierten Reaktionen auf ein Kunstwerk werden nicht nur von den gegebenen oder auch fehlenden Informationen und der ästhetischen Wirkung der künstlerischen Arbeit beeinflusst, sondern sind zudem unmittelbar mit der jeweiligen Beschaffenheit des Ausstellungsortes verknüpft. Während zeitgenössische Kunst im Kirchenraum als *gute Formen der Öffentlichkeitsarbeit*¹⁷⁷ meist hinsichtlich ihres Nutzens für die Verbreitung kirchlicher Glaubensinhalte untersucht wurden, sollen nun die Auswirkungen des sakralen Raums auf die Wahrnehmung der ausgestellten Werke im Fokus stehen. Auch der Kunsthistoriker Koestlé-Cate lehnt einen theologischen Ausgangspunkt ab und versucht Kunst im Kirchenraum gezielt in einem stärker philosophischen und ethnografischen Zusammenhang zu betrachten.¹⁷⁸ Diese Diskursverschiebung innerhalb der Forschung ist relativ neu und vor allem deshalb notwendig, weil mithilfe verschiedener Überlegungen zur Ortsbezogenheit von Kunstwerken die Frage nach der Relevanz einer ausführlichen kunsthistorischen Beschäftigung mit der Bedeutung von aktiven Kirchenräumen als Orte temporärer Installationen zeitgenössischer Kunst beantwortet werden kann. An den 24 Kunstwerken innerhalb der Ausstellung „*Leiblichkeit und Sexualität*“ zeigt sich deutlich, dass diese *lokale Konstellationen*¹⁷⁹ herstellen können. Dies gilt nicht nur für die neun Auftragswerke¹⁸⁰, die speziell in Auseinandersetzung mit dem Ausstellungsort angefertigt wurden, sondern auch für die restlichen Kunstwerke, die durch die Präsentation im Kirchenraum einen neuen Kontext bekamen oder in Verbindung mit der Raumausstattung sogar zu raumspezifischen Installationen wurden. Laut Liebelt können neue künstlerische Installationen nur durch eine Positionierung

¹⁷⁶ Interview mit Anja Wabnig am 08.03.2019, siehe Anhang, S. 167-168.

¹⁷⁷ Benn 2002, S. 110.

¹⁷⁸ Koestlé-Cate 2016, S. 12.

¹⁷⁹ Wendt 1998, S. 180.

¹⁸⁰ Die neun Auftragswerke kamen von Robert Drummond (Kat. Nr. 22), Mads Egeberg Hvidtfeldt (Kat. Nr. 9), Hermann Glettler (Kat. Nr. 21), Henry Jesionka (Kat. Nr. 24), Matthew Lenkiewicz (Kat. Nr. 16), Tanja Nis-Hansen (Kat. Nr. 20), David Rastas (Kat. Nr. 5), Jan Clemens Stoffregen (Kat. Nr. 10) und David von der Stein (Kat. Nr. 15).

mit - oder auch gezielt gegen - den Raum entstehen¹⁸¹ und auch Koestlé-Cate betont diese unmittelbare Verbindung von Kirchenraum und Kunstobjekt, wobei es laut ihm zu einer Rekontextualisierung kommen kann, insofern der historische Kontext durch das neue räumliche Umfeld des Kunstwerks erneuert wird.¹⁸² Da ein historischer Kirchenraum nicht als neutraler Ausstellungsort behandelt werden kann, gibt es einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen Ort und Werkwahrnehmung. Die Kunstwerke werden nicht einfach präsentiert, sondern sind als Installationen zu verstehen, die unmittelbar in den Raum eingreifen und umgekehrt von der Atmosphäre des Raums ergriffen werden. Sobald das betrachtende Subjekt diesen Eingriff in das räumliche Verfahren aktiv als Neupositionierung des Kunstwerks wahrnimmt, bekommt die Erfahrung eine ästhetische Relevanz.¹⁸³ Für Meyer zu Schlochtern zeigt sich gerade anhand dieser Art der künstlerischen Intervention deutlich, welche Spannungen zwischen Sakralraum und autonomer Kunst entstehen können. Diese Spannungen sind für ihn wesentlich vom Ausmaß des Eingriffs in den Raum und dem partizipativen Aspekt für das betrachtende Subjekt abhängig.¹⁸⁴ Er erklärt sich die Raumwirkung einer Kirche dadurch, dass der Mensch von ihrer Atmosphäre ergriffen wird und sich somit als Subjekt in ihr unterordnet.¹⁸⁵ Damit schreibt Meyer zu Schlochtern dem Kirchenraum einen ähnlichen Effekt zu, wie schon 1976 von O'Doherty in Bezug auf den *White Cube*. Hier gibt es offenbar Überschneidungen in der Wahrnehmung von musealen und sakralen Orten, auch wenn die jeweilige Raumwahrnehmung stark vom betrachtenden Subjekt abhängt. Ein Raum ist mehr als ein von Wänden begrenztes Behältnis, denn diese objekthafte Vorstellung von Räumen ignoriert den Faktor der subjektiven Wahrnehmung.¹⁸⁶ Der Philosoph Martin Heidegger kritisiert die Dominanz dieses objekthaften Raumbegriffs, der Mensch und Raum fälschlicherweise entgegengesetzt. Laut ihm sind Mensch und Raum als Einheiten zu betrachten, da das Erleben von Räumen wesentlich durch die Position des Menschen in ihm bestimmt wird.¹⁸⁷ Diese Raumauffassung ist notwendig, um die Beziehung und den Austausch zwischen Kunstwerk, Kirchenraum und BetrachterIn verstehen zu können. Ohne Verständnis für ein soziologisches Raumkonzept, worin der Raum als Resultat menschlichen Handelns verstanden wird, kann die spezifische Wirkung des Kirchenraums nicht, oder nur unzulänglich, erklärt werden. Auch Meyer zu Schlochtern geht von einer Einheit von Menschen und Raum aus. Für

¹⁸¹ Liebelt 2002, S. 161.

¹⁸² Koestlé-Cate 2016, S. 28.

¹⁸³ Wendt 1998, S. 180.

¹⁸⁴ Meyer zu Schlochtern 2007, S. 66.

¹⁸⁵ *Ibid.*, S. 24.

¹⁸⁶ *Ibid.*, S. 19.

¹⁸⁷ Heidegger 1951, S. 157.

ihn sind die Verfassung des Subjekts, die strukturellen Eigenschaften des Raums und seine atmosphärische Prägung entscheidende Bezugspunkte hinsichtlich der Raumwahrnehmung.¹⁸⁸ Friedhelm Mennekes äußert sich ebenfalls zur Beziehung zwischen Kirchenraum und darin ausgestelltem Kunstwerk. Laut ihm sollen die KünstlerInnen nicht bloß innerhalb der Kirche ausstellen, sondern sich mit dem Sakralraum auseinandersetzen, mit ihren Werken die Raumwirkung erweitern und die Gemeinde durch ihre moderne Weltdeutung herausfordern.¹⁸⁹ Dabei müssen die Unterschiede und das Verbindende von Religion und Kunst unbedingt differenziert betrachtet werden, um zu einer erneuerten Verhältnisbestimmung zu kommen.¹⁹⁰ Die mittelalterliche Kirche St. Peter in Köln positioniert sich somit nicht nur als Ausstellungsraum, sondern als Diskussionsforum. Darin begegnet die freie Kunst der institutionellen Kirche in einem Konflikt, der beide distanzierten Welten einander annähern soll.¹⁹¹ Der Begriff Diskussionsforum kann auch auf die von David Rastas konzipierte Ausstellung in der Votivkirche umgelegt werden. Auch hier hat man ganz nach Mennekes die künstlerische Intervention im Kirchenraum als Ausgangspunkt für eine Sinnreflexion über die Gesellschaft aufgefasst und sowohl die Kunst, als auch die Kirche, als verschiedene geartete Reflexionsweisen behandelt.¹⁹² Rastas begreift die Kirche somit ähnlich wie der Schweizer Kurator Martin Heller als „[...] einen Raum, der nach anderen Regeln funktioniert, als alle anderen Räume der Gesellschaft.“¹⁹³ Schließlich bietet ein Kirchenraum im Vergleich zu einem Museum oder einer Galerie durch ihre jahrhundertelange Geschichte und einer bestimmten Bildtradition völlig andere Wahrnehmungsbedingungen, sowie auch ein anderes Publikum.¹⁹⁴

Miwon Kwon beteiligt sich ebenfalls an Diskussionen zu Installationskunst und der Rolle des Ausstellungsortes. Er schreibt dem Ausstellungsort identitätsstiftende Eigenschaften zu, da das Kunstwerk in einzigartige Erfahrungsmuster eingebettet wird. Positive Effekte dieser ortsspezifischen Auseinandersetzung sind die mögliche Aufarbeitung von historisch sensiblen Themen, die erhöhte Sichtbarkeit von marginalisierten Gruppen und Inhalten, sowie die Wiederentdeckung von Orten, die ansonsten nur einer speziellen Bevölkerungsgruppe zur Verfügung stehen. Kunst kann die soziale und historische Dimension von Orten sichtbar machen und so einen Dialog zwischen

¹⁸⁸ Meyer zu Schlochtern 2007, S. 22-27.

¹⁸⁹ Meiering 1997, S. 54-56.

¹⁹⁰ Mennekes 1995, S. 81.

¹⁹¹ Meiering 1997, S. 61.

¹⁹² Mennekes 1995, S. 175.

¹⁹³ Zeindler 2007, S. 30.

¹⁹⁴ Ibid., S. 30.

Künstlern, Ort und Öffentlichkeit forcieren.¹⁹⁵ Kwon definiert den Ort einer Ausstellung anhand von drei Merkmalen: Ein Ort, der erstens physisch existiert, zweitens von Dynamiken, Politik und Machtstrukturen der jeweiligen Institution aufgeladen ist und drittens Diskurse schafft.¹⁹⁶ David Rastas fügt ergänzend einen vierten Aspekt hinzu, um den transzendentalen Charakter ritueller Räume zu beschreiben. Sein viertes Merkmal versteht den Sakralraum als einen affektiven Raum, der mannigfaltige Gefühle evozieren kann und somit sakramentale Eigenschaften erhält. Weiteres geht Rastas auf die charakteristischen Reaktionen auf Kunst innerhalb des Kirchenraums ein, die häufig liturgisch bedingt sind und dem persönlichen Glauben entspringen.¹⁹⁷ Auch Maria Schlachter, Kunstvermittlerin bei *„Leiblichkeit und Sexualität“*, beschreibt den Kirchenraum als affektiven Raum, der eine weitere Bedeutungs- und Erfahrungsebene enthält: *„[...] Diese Ebene kann die Interpretation und Erfahrung mit dem Kunstwerk entscheidend verändern und weist anders als im neutralen Museumssetting schon in eine gewisse Richtung. In diesem Sinne kann es in so einem Kontext durch die Kombination und mögliche Potenzierung von mehreren Resonanzebenen zu einer stärkeren emotionalen Reaktion kommen.“*¹⁹⁸

Im Unterschied zu Galerien und Museen sind christliche Kirchen historisch gewachsene Räume, die unabhängig von ihrer Nutzung als Ort temporärer Kunstausstellungen eine selbständige religiöse Funktion besitzen. Erst durch die Platzierung von Gegenwartskunst im Kirchenraum wird dieser zusätzlich zum Ausstellungsraum erklärt.¹⁹⁹ Nach Katrin Wendt macht gerade diese explizite Kontextualität den Reiz für künstlerische Auseinandersetzungen aus.²⁰⁰ In ihrem *Experimentum Loci* stellt sie sich der Frage nach der ästhetischen Erfahrbarkeit von religiösem Raum.²⁰¹ Als Beispiel dient ihr die 1997 im Zuge der *documenta X* stattgefundene Ausstellung *„Inszenierung und Vergegenwärtigung“* in der St. Martinskirche in Kassel.²⁰² Ihre Methode ist dabei stark deskriptiv. Sie bespricht die ausgestellten Kunstwerke und bewertet deren ästhetische Wirkung anhand der unterschiedlichen Interaktion zwischen den Kunstwerken und dem Kirchenraum.²⁰³ Alle teilnehmenden KünstlerInnen wurden gebeten, sich in der Präsentation ihrer Arbeiten direkt mit der St. Martinskirche

¹⁹⁵ Kwon 2002, S. 53-54.

¹⁹⁶ Ibid., S. 95

¹⁹⁷ Rastas 2018, o.S.

¹⁹⁸ Interview mit Maria Schlachter am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 166.

¹⁹⁹ Büttner 1997, S. 195.

²⁰⁰ Wendt 1998, S. 181.

²⁰¹ Ibid., S. 182.

²⁰² Meyer zu Schlochtern (Hg.) 2014, S. 9.

²⁰³ Eine detaillierte Ausführung der Ergebnisse findet sich in Wendt 1998, S. 180-199.

auseinanderzusetzen. Aufgabe war es “[...] Objekte zur Verfügung zu stellen, die ästhetische Erfahrungen im Raum ermöglichen, die den Raum als eigenes Thema haben oder sich zum sie umgebenden Raum verhalten oder explizit den Raum des Religiösen bearbeiten.”²⁰⁴ Auch in der Votivkirchenausstellung 2014 gab es ähnlich konkrete Vorgaben betreffend der Thematisierung des von Rastas vorgesehenen Präsentationsortes innerhalb der Kirche, an die sich die KünstlerInnen der insgesamt neun neu geschaffenen Kunstwerke halten mussten. Bezüglich der restlichen Leihgaben hat Rastas alle teilnehmenden KünstlerInnen von Beginn an darauf hingewiesen, dass die Entscheidung über die genaue Positionierung von ihm getroffen werden wird. Er machte außerdem deutlich, dass sich die Kunstwerke eventuell aus ihrem ursprünglichen Kontext lösen und ein Eigenleben entwickeln können, da sich der Kirchenraum und dessen Ausstattung wesentlich auf die mögliche Deutung der Kunstwerke auswirken können.²⁰⁵ Hier haben sich – bis auf die neu produzierten Arbeiten und die Installation von Javier Pérez²⁰⁶ – nicht die Künstler mit dem Kirchenraum beschäftigt, sondern der Kurator selbst. Er war es, der die Werke für einen bestimmten Bereich innerhalb der Votivkirche ausgewählt hat. Dabei zeigt das Ergebnis der Ausstellung Ähnlichkeiten mit den Anforderungen an die KünstlerInnen 1997 in Kassel. Auch in Wien fanden sich Objekte, die eine neue ästhetische Erfahrung ermöglichten, direkt mit dem Raum korrespondierten, oder plötzlich in einem kirchlichen Kontext gesehen werden konnten.

Wie die unterschiedlichen Interaktionen zwischen Kunstwerk und Kirchenraum am Beispiel der Ausstellung in der Votivkirche zeigen werden, gibt es verschiedene geartete Ortsbezüge. Diese ortsspezifische Interaktion ist in jedem Fall individuell zu betrachten und lässt sich nur schwer in Kategorien teilen. Durch die variierende Intensität der Interaktion mit dem vorgefundenen Raum können dennoch verschiedene Formen von Raumbezügen anhand ausgewählter Beispiele aufgezeigt werden. Nachfolgend werden nun einige ortsspezifische Interaktionen zwischen Kunstwerk und Kirchenraum erläutert, vollständige Werkbeschreibungen aller Arbeiten befinden sich im Werkkatalog.²⁰⁷

²⁰⁴ Wendt 1998, S. 183.

²⁰⁵ Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 154.

²⁰⁶ Javier Pérez war der einzige Künstler, der seine Arbeit am vorgegebenen Ort (der Rosenkranzkapelle) frei platzieren konnte. Alle anderen waren entweder gar nicht an der Platzierung beteiligt, oder mussten sich in der Neukonzeption genau an die Ortsvorgabe des Kurators halten (Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 154.).

²⁰⁷ Der Werkkatalog beginnt ab S. 69.

Rekontextualisierung im Kirchenraum

Damit die Kombination aus zeitgenössischen Kunstwerken und historischem Kirchenraum zu einer Rekontextualisierung führen kann, muss laut Hiddemann eine produktive Möglichkeit der Wahrnehmung entstehen. Damit ist gemeint, dass die Kunst und der Ausstellungsort zusammen eine reflexive Betrachtung ermöglichen sollten.²⁰⁸ Indem sich die ausgestellten Kunstwerke auf die ortsspezifischen Eigenschaften der Votivkirche einlassen, kommt es zu einem veränderten Kontext. Diese bezieht sich auf die klassische Auslegung des Begriffs *Site Specificity*, der die formalen Bezüge zum Ort der Ausstellung beschreibt.²⁰⁹

Direkt im Eingangsbereich der Votivkirche befand sich die raumumfassende Installation „*No History*“ von Doug Aitken bestehend aus zwei Stellwänden mit teils beweglichen Spiegelementen, die auch betreten werden konnte (Kat. Nr. 1). Bei der Grundfläche von über 40 m² wird deutlich, warum diese auf keinen spezifischen Altar oder andere Teile der Kirchengestaltung Bezug nehmen konnte. Doch bedeutet das nicht, dass der Ausstellungsraum deshalb keinen Eingriff erfuhr. Im Rahmen der Ausstellung fungierte die Installation eindeutig als einführendes Element. Durch die prominente Platzierung am Anfang des Mittelschiffs der Kirche wurden direkt zu Beginn die Grenzen des Raums erweitert, weil sich die Umgebung in den Spiegeln vervielfältigte. Damit wurde der erste Bereich „*Procession*“ eingeleitet, doch handelte es sich hier nicht um den Beginn der Heiligen Messe, sondern um den Anfang der Ausstellung. Gleich das erste Werk zwang die BesucherInnen durch die bewegten Spiegelbilder zu einer andauernden Neupositionierung und -orientierung, sowohl innerhalb des Werks, aber auch innerhalb des Raums. Das Innere der Votivkirche wurde in den zahlreichen beweglichen Spiegelflächen reflektiert und in mehrere Stücke zerteilt. Das Umfeld der Installation war somit maßgeblich an dessen Erscheinungsbild beteiligt und veränderte die Wahrnehmung vom Licht und Raumvolumen. Aitken selbst betrachtet „*No History*“ als eine Art Film, der die BetrachterInnen zu darstellenden Subjekten macht.²¹⁰ Immer und Immer wieder war man mit dem eigenen Spiegelbild konfrontiert, in Bruchstücken und als ganze Darstellung. Das offensichtliche Spiel mit Spiegeln ließ BetrachterInnen zu TeilnehmerInnen werden und bot dabei die Möglichkeit zur Selbstreflexion. Die vielen spiegelnden Flächen schufen eine dauernde Bewegung, wodurch die Grenzen des Raums gelockert wurden. Aitkens Installation ist somit als eine

²⁰⁸ Hiddemann 2007, S. 97.

²⁰⁹ Büttner 1997, S. 176.

²¹⁰ Gespräch zwischen Aitken und Hans Ulrich Obrist, URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/doug-aitken.html> (12.03.2019).

raumergreifende Erfahrung konzipiert, die bewusst mit bewegten Bildern spielt. Gerade an dieser Arbeit zeigen sich die Auswirkungen des Ausstellungsortes auf das Kunstwerk deutlich, da die unmittelbare Umgebung in den Spiegeln zum Teil der optischen Wahrnehmung wird. Im Vergleich zu vorherigen Präsentationen im musealen Kontext in Frankreich (Abb. 11) und Spanien (Abb. 12) zeigen sich deutliche Unterschiede im Erscheinungsbild – während die weißen Wände und grauen Böden im klassischen Museum für die farblose Oberfläche der Installation verantwortlich waren, kam es in der Votivkirche zu farbenprächtigen Reflektionen (Abb. 13). Die großen bunt bemalten Kirchenfenster, die pompösen Luster, die Bodenfliesen, die Wandgemälde, die Bündelpfeiler, die Altäre – alles spiegelte sich in „*No History*“ wider. Der Kirchenraum wurde sozusagen in den Spiegelflächen erweitert, verändert und abstrahiert. Doug Aitken selbst sagt über die Präsentation in der Votivkirche: *„To me it was interesting seeing the work contextualized within the Church space. I was interested in how the layers of historic architecture and the verticality of the space itself folded into the artwork which I had made.“*²¹¹

Er bemerkte also eine Reaktion seiner kaleidoskopartigen Arbeit auf die Historizität und die Vertikalität des Raums. Die historische Umgebung wurde integrativer Teil von „*No History*“ und wandelte sich je nach Ausrichtung der Spiegelflächen. Da die Arbeit auch betreten werden konnte, wurden BesucherInnen gleich zu Beginn der Ausstellung zur Partizipation animiert. Pater George Elsbett beobachtete dabei, dass dies unterschiedlich aufgenommen wurde. Seiner Wahrnehmung nach betraten nicht kirchlich sozialisierte Menschen die Arbeit eher, während kirchlich sozialisierte Menschen meist nur außen herum gingen. Auch die Reaktionen waren sehr unterschiedlich und reichten von *Consolation* bis hin zu *Disturbance*.²¹² Gerade „*No History*“ ist ein passendes Beispiel für ein Werk mit minimierter Selbstreferenzialität, kombiniert mit zumindest optisch maximiertem Raumbezug. Die Raumrelation geht in der Installationskunst sozusagen in das Werk ein, so dass die Neubildung von Ort und Raum ermöglicht wird.²¹³

Dass sich besonders Spiegel beziehungsweise Spiegelungen dazu eignen, die Grenzen zwischen Raum und Werk aufzulösen, zeigt sich ebenfalls an der Videoinstallation „*Auto-Immolation*“ von Mat Collishaw (Kat. Nr. 6). Hier handelt es sich um eine Art Glasvitrine, die durch die aufwändige Holzrahmung im ersten Moment als Teil der Kirchenarchitektur erscheint. Die Arbeit wurde auf einer

²¹¹ Artist Statement von Doug Aitken am 25.02.2019, siehe Anhang, S. 135.

²¹² Interview mit Pater George Elsbett am 20.03.2019, siehe Anhang, S. 163.

²¹³ Meyer Zu Schlochtern 2007, S. 67.

Stellwand im südlichen Querhaus gegenüber der Taufkapelle montiert. Am Bildschirm war eine brennende rote Orchidee zu sehen, die langsam zu blühen begann, bevor sie schließlich in Flammen aufging. Währenddessen spiegelte sich die Umgebung im Glas wider und je nach Betrachtungsstandpunkt tauchte die gegenüberliegende Taufkapelle oder auch die bunten Kirchenfenster mit Abbildungen bedeutender österreichischer Missionare im Spiegel der Flammen auf (Abb. 14). Durch die Reflektion der Taufkapelle bekam die Arbeit einen Subtext, der tief in christliche Praktiken eingebettet ist. Bedenkt man die Paradies-Symbolik der Blüte²¹⁴, ergibt sich eine Verbindung zur Taufe: Aus Sicht des Christentums beginnt mit ihr das Leben innerhalb einer christlichen Gemeinschaft – man bekennt sich zu Gott und kann im Schutz des Glaubens wachsen, während man zeitgleich von irdischen Versuchungen umgeben ist. Durch die Reinigung mit dem Taufwasser befreit man sich demnach von seinen Sünden und vollzieht den ersten Schritt Richtung Paradies.²¹⁵ Auch die rote Orchidee kommt zur Blüte, trotz der lodernden Flammen um sie herum. Doch so romantisch diese Metapher klingen mag, am Ende verbrennt die Blüte und wird zu einem Symbol der Sterblichkeit. Neben dieser – durch den Präsentationsort innerhalb der Kirche evozierten – Interpretationsebene, sollte man die Arbeit aber auch im Kontext der Ausstellung zum Thema „*Leiblichkeit und Sexualität*“ betrachten. So lässt sich die rote Blüte, die sich langsam entfaltet, auch als Symbol der Weiblichkeit verstehen. Die Form der Blume erinnert an eine Vulva, jedes weitere sich entfaltende Blütenblatt addiert sich zu einer Gesamtheit der äußeren primären Geschlechtsorgane einer Frau. Dazu verweist die rote Farbe der Blume auf Blut, das ikonografisch allgemein als Symbol der Lebenskraft gedeutet werden kann.²¹⁶ Auch hier lässt sich ein christlicher Kontext herstellen, da Blut auf die Eucharistie und damit auf die Erlösung hinweisen kann.

Obwohl die Arbeit durch ihre Rahmung und die christliche Symbolik wie gemacht für den Kirchenraum scheint, wurde sie in der Votivkirche erstmals und bis dato auch zum letzten Mal in einem Sakralraum präsentiert. Das erste Mal zu sehen war „*Auto-Immolation*“ 2010 in der Einzelausstellung *Creation Condemned* in der Blain|Southern Galerie London. Nach der Ausstellung in der Votivkirche kam es zu zwei weiteren Ausstellungen in der The New Art Gallery in Walsall (2015/16) und in der Galerie Rudolfinum in Prag (2018). Wohl keine dieser Präsentationen ließ so viele Interpretationsebenen zu, wie hier in der Auseinandersetzung mit dem Sakralraum entstehen konnten. Durch die Platzierung gegenüber der

²¹⁴ Kretschmer 2008, S. 61.

²¹⁵ Nocke 2002, S. 226-228.

²¹⁶ Kretschmer 2008, S. 63.

Taufkapelle und der Spiegelung der Umgebung am Glas der Vitrine reagiert die Arbeit auf die vorgefundene Situation und führt so zu einer erweiterten Erfahrung für die BetrachterInnen. Die Grenzen zwischen Realraum und Installationsraum verschwimmen und es kommt zu einer prozesshaften Erfahrungserweiterung. Dieser Effekt wird vor allem durch die historische Aufladung des Kirchenraums ermöglicht, wodurch das Kunstwerk im Zusammenhang mit neuen Deutungsebenen gesehen werden muss. Im Vergleich mit den Präsentationen in London (Abb. 15), Walsall (Abb. 16) und Prag (Abb. 17) wird deutlich, dass die Arbeit im musealen Raum eine ganz anders geartete Kontextualisierung erfuhr. Zwar können hier in der Gegenüberstellung mit anderen Kunstwerken neue Deutungsebenen entstehen, doch bringt der museale Raum selbst kaum zusätzliche Interpretationen, sondern betont im Gegensatz dazu die Eigenständigkeit des Kunstwerks.

Gerade bei Kunstausstellungen im Kirchenraum scheint es kaum möglich, Kunstwerke unabhängig von ihrem Ausstellungsort zu betrachten. Welche Rolle die Geschichte des Ausstellungsortes für die Kontextualisierung der Kunstwerke spielt, zeigt sich auch an der lebensgroßen Bronzefigur „*Saint Bartholomew - Exquisite Pain*“ vom englischen Künstler Damien Hirst, die in der zweiten südlichen Seitenkapelle im Langhaus aufgestellt wurde (Kat. Nr. 3). Hier handelt es sich um ein Kunstwerk mit christlicher Ikonografie, wenn auch modern interpretiert. Zu sehen ist der gehäutete Märtyrer, er trägt seine Haut um den ausgestreckten rechten Arm und hält Skalpell und Schere in den Händen (Abb. 18). An der Nacktheit des gehäuteten Hl. Bartholomäus wird die Anatomie des menschlichen Körpers sichtbar, daher gilt er auch als Schutzheiliger für Ärzte und Chirurgen.²¹⁷ Die Plastik stand zwischen zwei Pfeilern vor einer Wand, an der verschiedene Gedenktafeln angebracht sind. Jene Nische wurde besonders häufig für die Anbringung von Gedenktafeln verwendet – da die Votivkirche bis 1918 als Garnisonskirche fungierte, finden sich aber im gesamten Gebäude zahlreiche Tafeln dieser Art.²¹⁸ Die älteste Gedenktafel in der Nische befindet sich in etwa auf Kopfhöhe mit dem Hl. Bartholomäus von Hirst. Diese Marmorgedenktafel wurde 1930 anlässlich des hundertsten Geburtstags von Kaiser Franz Joseph in der Mitte der Nische angebracht und lässt sich als klarer Verweis auf die Habsburgermonarchie deuten. Unter dem Namen steht der Wahlspruch des Kaisers: „*Viribus unitis*“. Die restlichen Gedenktafeln der Nische erinnern an verstorbene Soldaten aus verschiedenen militärischen Verbänden

²¹⁷ Poeschel 2016, S. 221.

²¹⁸ Fahrngruber 2012, S. 122.

beider Weltkriege. Die Figur des Hl. Bartholomäus wurde hier also in eine Nische der Erinnerung an Kriegsgefallene gesetzt. Eine männliche Figur mit muskulösem Körper, die ihre Folterwerkzeuge selbst in der Hand hält. Das Skalpell in der rechten Hand zeigt nach oben, der rechte Fuß ist locker angewinkelt. Fast gelassen steht er da, während er seine eigene Haut um den rechten Arm geworfen hat. Hirsts Version des Hl. Bartholomäus ist nicht nur Opfer, sondern auch Täter. Es scheint, als wäre er alleine verantwortlich für sein Schicksal, als hätte er sich selbst gerichtet. Dieser Subtext bekam in Auseinandersetzung mit den gegenübergestellten Gedenktafeln an verstorbene Soldaten eine neue Bedeutungsebene über die feine Grenze zwischen Opfer und Täter und die Frage nach der Schuld und wurde durch die zugewiesene Unterkategorie „*Altar Of Shame*“ zusätzlich unterstrichen. Die Arbeit wurde hier nicht zum ersten Mal in einem Sakralraum ausgestellt, was wohl auch an dem christlichen Motiv liegen könnte. Besonders beeindruckend war die Präsentation in der Kapelle des *Chatsworth House*, einem englischen Landschloss aus dem 16. Jahrhundert (Abb. 19). Hier stand die Figur als Leihgabe von 2009 bis 2014 im Zentrum des Altars, direkt unter einem Gemälde von Antonio Verrio aus 1694, das den ungläubigen Thomas zeigt.²¹⁹ Auch diesmal tritt die Figur des Hl. Bartholomäus in Dialog mit der vorhandenen Architektur. Während er in seiner rechten Hand ein Skalpell hält, benützt der Hl. Thomas seine rechte Hand, um die Wundmale des auferstandenen Jesus anzufassen. Im Johannesevangelium heißt es zu dieser Begegnung: „*Weil du mich gesehen hast, glaubst du. Selig sind, die nicht sehen und doch glauben*“.²²⁰ Unter diesem Aspekt führte Hirsts Figur hier zu einer Thematisierung von Religion und Wissenschaft, von reinem Glauben und bloßem Wissen. Bei der Präsentation im Garten des *Chatsworth House* (Abb. 20) spielte die religiöse Komponente der Arbeit eine deutlich untergeordnete Rolle – ähnlich wie in musealen Präsentationen in Kiev (Abb. 21), Stockholm (Abb. 22) oder Kopenhagen (Abb. 23). In der *City of London Church* ist der Hl. Bartholomäus in Goldfassung als Dauerleihgabe zu sehen, wobei es sich hier um keine ideale Präsentationsform innerhalb des Kirchenraums handelt, besonders im Vergleich mit der Ausstellung in der Votivkirche oder mit der Platzierung in der Kapelle des *Chatsworth House*. Die Figur steht im südlichen Querschiff direkt vor den Stufen zum Südeingang und ist umgeben von Gegenständen wie einem roten Vorhang, einem Heizkörper, einer Bank, oder auch einer hölzernen Stellwand, die insgesamt die Kunstwahrnehmung stören (Abb. 24-25).²²¹ Durch

²¹⁹ URL: <https://www.chatsworth.org/news-media/news-blogs-press-releases/last-chance-to-see-damien-hirst-s-st-bartholomew-exquisite-pain/> (12.03.2019).

²²⁰ Joh 20, 19-29.

²²¹ URL: <http://www.damienhirst.com/exhibitions/permanent-displays/great-st-bartholomew> (01.04.2019).

die vielen optischen Ablenkungen und die Platzierung im Durchgang vor einer Tür geht das Kunstwerk unter und lässt im Gegensatz zu vorherig besprochenen Beispielen nur schwer weitere Bedeutungsebenen zu. Hier wird deutlich, dass die bloße Platzierung innerhalb eines Sakralraums nicht genug ist, um eine weitere Bedeutungsebene zu schaffen. Wie Meyer Zu Schlochtern festgestellt hat, muss der Kirchenraum über die Funktion als bloßer Umraum für ein eigenständiges Werk hinausgehen, um zu einer Neupositionierung von Raum und Werk zu gelangen.²²²

Die besprochenen Kunstwerke sind wegen ihrer vielschichtigen Deutungsmöglichkeiten als Beispiele für die gelungene Interaktion zwischen Kunst und Ausstellungsort zu verstehen. Doch unterliegt die Qualität der Auseinandersetzung natürlich gewissen Schwankungen, denn nicht jedes Kunstwerk fügt sich passend in den veränderten Kontext ein. Gerade bei künstlerischen Arbeiten, die wegen ihrer Größe, Form und/oder Farbe eine starke visuelle Dominanz aufweisen, kann sich die Bezugnahme auf den Raum als schwierig erweisen. Während sich die Installation von Doug Aitken trotz ihrer Größe aufgrund ihrer Beschaffenheit gut im Kirchenraum situiert, fällt „*Kastenmann Pink*“ von Erwin Wurm eher als Fremdkörper auf (Abb. 26). Die große rechteckige Figur in Pink, die gerade wegen ihrer Form und Farbe auffällt, verstellt den Blick auf den Marienaltar in der Scheitelkapelle und soll laut Rastas die Beziehung zwischen Körperlichkeit und Glauben darstellen (Kat. Nr. 14).²²³ Hier passierte genau das, wovor Mennekes gewarnt hat: Anstatt sich mit dem Sakralraum auseinanderzusetzen, wurde das Kunstwerk einfach in der Kirche aufgestellt.²²⁴ Zwar wurde durch die Platzierung unmittelbar vor den Marienaltar versucht eine Verknüpfung zum Raum herzustellen, jedoch stellt auch Manisha Jothady, die eine Ausstellungskritik für die *Wiener Zeitung* verfasste, fest, dass gerade Wurms Kastenmann aus dem Zusammenhang kippt. Sie findet, dass die Figur vor dem Marienaltar „[...] aus der Reihe tanzt“.²²⁵ Dieser Eindruck entsteht wohl auch deshalb, weil – anders als bei Doug Aitken (Kat. Nr. 1), Damien Hirst (Kat. Nr. 3) oder Mat Collishaw (Kat. Nr. 6) – sowohl formale, als auch inhaltliche Anknüpfungspunkte zwischen Kunstwerk und Ausstellungsort fehlen. Ähnlich schwierig verhält es sich mit den Arbeiten von Jan Clemens Stoffregen (Kat. Nr. 10), Bernardí Roig (Kat. Nr. 19) und Henry Jesionka (Kat. Nr. 24).

²²² Meyer Zu Schlochtern 2007, S. 66.

²²³ URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/erwin-wurm.html> (16.04.2019).

²²⁴ Meiering 1997, S. 54–55.

²²⁵ Jothady 2014, o.S.

Neubildung von raumspezifischen Installationen

Unabhängig von der gelungenen Interaktion zwischen Kunstwerk und Kirchenraum sind alle ausgestellten Arbeiten dem Kontext ihres Präsentationsortes ausgesetzt, denn jede Kunst ist prinzipiell kontextsensibel und reagiert auf ihr jeweiliges Umfeld - ob *White Cube* oder Kirche. Durch die Auseinandersetzung mit dem Ort und der spezifischen Platzierung können Kunstwerke in einen veränderten Kontext gesetzt werden. Für Udo Liebelt sind die erfolgreichsten Kunstprojekte in Kirchen raumspezifische Installationen, die sowohl religiöse Inhalte zulassen, als auch ein kirchenfernes Publikum ansprechen.²²⁶ Dabei lässt sich beobachten, dass manche Kunstwerke gänzlich aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst werden und sich daraufhin in den Kontext des Kirchenraums einbetten. Diese Ortsspezifik wird von Claudia Büttner als *Zauberformel für Kunst im nicht-institutionellen Raum* bezeichnet.²²⁷ Unter ortsspezifischer Kunst versteht sie Kunst, die sich zwar von der Museumsinstitution befreit hat, aber sich paradoxerweise dennoch auf ihre Umgebung bezieht.²²⁸ Während die vorherigen Beispiele allein durch die Platzierung im Kirchenraum neu kontextualisiert wurden, kommt es bei anderen Kunstwerken durch die konkrete Bezugnahme auf die vorhandene Kirchengestaltung zusätzlich zu einer Neubildung von raumspezifischen Installationen. Neben der bereits erwähnten Rekontextualisierung kann die raumspezifische Interaktion zwischen Kunstwerk und Kirchenraum auch zu einer Neubildung von Kunstinstallationen führen, die auf konkrete Aspekte des jeweiligen Raums eingehen können.²²⁹ Indem David Rastas Altäre, Seitenkapellen und Beichtstühle als Präsentationsflächen verwendete, wurde die Kirchengestaltung zum Teil der Kunstinstallationen. Die Arbeiten von Anders Krisár (Kat. Nr. 4.), Hermann Glettler (Kat. Nr. 21) und Silvia Bischof (Kat. Nr. 23) wurden direkt auf Altären installiert, während die Installation von Javier Pérez (Kat. Nr. 18) zumindest konkret Bezug auf einen Altar genommen hat. Die Videoarbeiten von Clemens Wilhelm (Kat. Nr. 7) und Tanja Nis-Hansen (Kat. Nr. 20) wurden auf Beichtstühlen präsentiert, die Videoinstallation von David von der Stein (Kat. Nr. 15) wurde an die Fenster der fünften Kranzkapelle angepasst und Mads Egeberg Hvidtfeldt (Kat. Nr. 9) reagierte mit seinen drei Gemälden von waschenden Händen auf die Umfunktionierung der ersten Kranzkapelle zu einem Aufenthaltsraum inklusive Toiletten und Waschbecken. Matthew Lenkiewicz (Kat. Nr. 16) nahm mit seinem geodätischen Holzkonstrukt hingegen auf keinen

²²⁶ Liebelt 2002, S. 161-162.

²²⁷ Büttner 1997, S. 173.

²²⁸ *Ibid.*, S. 173.

²²⁹ *Ibid.*, S. 192.

Altar Bezug, sondern auf die symmetrische Bauweise der neogotischen Fenster. In all jenen Beispielen kommt es durch die intensive Verbindung mit der vorhandenen Raumausstattung zur Neubildung von raumspezifischen Installationen. Diese Neubildung und Wandlung des Kunstwerks funktioniert für jeden Ausstellungsort individuell und lässt sich somit kaum außerhalb dieser Konstellation reproduzieren. Während es für ein Kunstwerk keinen großen Unterschied macht, in welchem Museum sich die weiße Wand befindet, an der es aufgehängt wird, lässt sich die individuell kreierte Wirkung in der Votivkirche an keinem anderen Ort wiederholen. Die Arbeiten sind mit einem konkreten Bezug zum Ort aufgestellt und mit Altären, Beichtstühlen und Kapellen zu einer Art Installation verschmolzen. Diese Form der Übertragung eines künstlerischen Konzepts auf die jeweiligen ortsspezifischen Gegebenheiten entspricht dem allgemeinen Verständnis von Konzeptkunst.²³⁰

Bei „*The Birth of Us (Boy)*“ von Anders Krisár handelt es sich um einen Kindertorso, auf dessen Oberfläche zwei deutliche Handabdrücke eines Erwachsenen zu sehen sind (Kat. Nr. 4). David Rastas entschied sich dafür, einen Altar in der dritten Nische des südlichen Langhauses für die Präsentation des Torsos zu verwenden (Abb. 27). Der Torso hängt zentral über einer Abbildung der Mater Dolorosa, einer häufigen Darstellung der Schmerzen Mariens im Rahmen der Marienverehrung, die von den Passionswerkzeugen Christi umgeben ist.²³¹ Dabei schien der Torso wie gemacht für die vorhandene Bildfläche zu sein – er fügte sich perfekt ein und wurde scheinbar von dem Altar umrahmt. Hier wurde eine durchaus besondere Präsentationsform gewählt, da die zeitgenössische Kunst intensiv auf die gegebene Kirchengestaltung eingeht. Der Seitenaltar zeigt ursprünglich die Schmerzen Mariens als Symbol für die lebenslange Sorge der Mutter um ihren Sohn Jesus Christus. Die Türen des Seitenaltars links und rechts der Mariendarstellung werden traditionellerweise nur am Karfreitag und Ostersonntag geöffnet. An diesen Tagen bekommt man einen Blick auf eine liegende Figur des Leichnam Jesu.²³² Nun war anstelle der Maria ein Kindertorso mit Handabdrücken eines Erwachsenen zu sehen. Sowohl der Torso, als auch die Abbildung der Mater Dolorosa haben mit dem Ertragen von Leid und Schmerz zu tun. Krisár selbst stellt fest, dass der Kirchenraum dem Kunstwerk eine zusätzliche Tiefe verleihen kann und neue Assoziationen ermöglicht, auch wenn die Interpretation letztendlich trotzdem stark vom

²³⁰ Büttner 1997, S. 195.

²³¹ Poeschel 2016, S. 120.

²³² David Rastas spricht in einem Video über die Installation von „*The Birth of Us (Boy)*“ von Anders Krisár in der Votivkirche, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5BIsQIy1N5Y&t=5s>, ab Min. 02:20 (12.04.2019).

betrachtenden Subjekt abhängt. Im Vergleich zu einer Galerie oder einem Museum empfindet er als Künstler in einer Kirche eine größere Verantwortung, da er mit seiner Kunst niemanden kränken will. Gerade in einer aktiven Kirche bestehe laut Krisár die Gefahr, dass die Kunst den Gläubigen aufgedrängt wird. Doch gerade dadurch kann auch ein anderes Publikum erreicht werden.²³³ Die Assoziation zu Kindesmissbrauch wird durch die Platzierung eines Kindertorsos über einer Abbildung der Mater Dolorosa innerhalb eines aktiven katholischen Kirchengebäudes omnipräsent. Die Arbeit bekam so das Potential, sehr emotionale Reaktionen bei den BesucherInnen hervorzurufen. Als Antwort auf diese hochsensible Thematik installierte Rastas in der darauffolgenden Nische den „*Shrine For Victims*“ (Kat. Nr. 5). Hier fanden BesucherInnen einen Ort, um Opfern zu gedenken und Trost zu finden. Die interaktive Installation stand vor dem Eingang zu einem Beichtraum direkt neben den Worten „*Beichte – Aussprache*“ und kommentierte somit indirekt das Schweigen der Kirche zu dieser Thematik (Abb. 28).

“With the Shrine For Victims, I recognized the enormous potential for Krisárs work to bring up some very dark memories and traumas for individuals entering the church. Also considering that this is early on the journey through the exhibition, there had to be some kind of opportunity to be involved in a meaningful ritual which tries to heal and process what has been brought up in the previous work. That is always something which is really important to me when there is a work that is disturbing, the next work should be consoling.”²³⁴

Anja Wabnig, die als kuratorische Assistenz und Kunstvermittlerin häufig vor Ort war, sprach beim „*Shrine For Victims*“ aber auch mit trauernden Personen, die dort ihren verstorbenen Angehörigen gedachten. Andere wiederum fanden in der Installation Hoffnung und Ruhe.²³⁵ George Elsbett erzählte von einer Frau, die Jahrzehnte zuvor in der Votivkirche Opfer von sexuellem Missbrauch wurde und sehr emotional auf Krisárs Kindertorso und den anschließenden „*Shrine For Victims*“ reagierte. Eine Psychologin im Team war in diesem Fall vor Ort, um die Frau zu betreuen. Laut Elsbett war dieses Erlebnis innerhalb der Ausstellung ein Meilenstein für die Verarbeitung ihres persönlichen Traumas.²³⁶

Auch die Videoarbeit „*JE CROIS QUE JE SUIS MALADE (I Believe I Am Sick)*“ von Clemens Wilhelm führte innerhalb des Kirchenraums zu emotionalen Reaktionen (Kat. Nr. 7). Das Video wurde in Molières Apartment in Frankreich aufgenommen,

²³³ Artist Statement von Anders Krisár am 27.02.2019, siehe Anhang, S. 143.

²³⁴ Artist Statement von David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 145.

²³⁵ Interview mit Anja Wabnig am 08.03.2019, siehe Anhang, S. 168.

²³⁶ Interview mit Pater George Elsbett am 20.03.2019, siehe Anhang, S. 163-164.

wo dieser 1673 starb, und zeigt verschiedene Personen, die den Satz „*I believe I am sick*“ auf Französisch, Deutsch und Englisch direkt in die Kamera sprechen.²³⁷ Die Worte stammen aus Molières letztem Theaterstück „*The Imaginary Invalid*“ und geben der Arbeit zusammen mit dem Entstehungsort bereits eine spezifische Aufladung, noch bevor sie überhaupt in der Votivkirche ausgestellt wurde. Die Präsentationsweise als Stummfilm auf einem Beichtstuhl lenkte die Aufmerksamkeit auf den Ritus der Beichte. In diesem Zusammenhang können die Worte „*I believe I am sick*“ in Relation zu „*I have sinned*“ verstanden werden. Durch diese Erfahrung fanden sich manche BesucherInnen in dem Ritual der Beichte wieder. Man wurde dazu eingeladen, auf einem der beiden Stühle vor dem Bildschirm Platz zu nehmen und sich mit den tonlosen Menschen und dem roten LED-Laufband darunter mit den Worten „*Je crois que je suis malade*“ auseinanderzusetzen (Abb. 29). Die Situation der Beichte scheint umgedreht worden zu sein, BesucherInnen konnten ihre Sünden hier nicht loswerden, sondern lediglich vermeintlich Kranke bei einer Art Beichte beobachten. Die Installation in Kombination mit dem Beichtstuhl zwang zu Überlegungen über das Ritual der Beichte und ihrer Funktion und wurde so zur Kritik an kirchlichen Machtstrukturen. Manche BesucherInnen hatten außerdem das Gefühl, dass die Arbeit den Pfarrer als krank darstellte, da seine Position sozusagen durch einen Bildschirm ersetzt wurde.²³⁸ Zusätzlich wurde für die Dauer der Ausstellung dem Beichtstuhl seine eigentliche Funktion entzogen, was laut Rastas als Form von Institutionskritik verstanden werden kann. Schließlich sieht er in der Installation die Möglichkeit auf eine transzendente Erfahrung.²³⁹ Wilhelm selbst empfindet besonders das Publikum innerhalb der Kirche als reizvoll, da es sich vom sonstigen Kunstpublikum unterscheidet. Für ihn ergeben sich durch die symbolische Aufladung des Kirchenraums automatisch neue Referenzen. Laut ihm versuchen Museen durch „[...] ihre Entleerung und Whitecube-Haftigkeit“²⁴⁰ diese Sakralität des Kirchenraums nachzuahmen. Die Idee zur Präsentation auf dem Beichtstuhl hat Wilhelm sofort überzeugt, auch wenn dadurch stark in die Wahrnehmung und das ursprüngliche Konzept der Arbeit eingegriffen wurde und sich Zusammenhänge verschoben haben. Doch das Spannende an dem Kirchenraum als Ausstellungsort liegt für ihn gerade in der neuen Leseart der Arbeit. Darüber hinaus ist der Kirchenraum für ihn ein Ort der Ruhe, wodurch Kunst konzentriert betrachtet werden kann. Trotzdem gibt es im Sakralraum einige Einschränkungen und Verhaltensregeln, die vor allem aus Respekt

²³⁷ URL: <http://clemenswilhelm.com/portfolio/jecroisquejesuismalade/> (15.04.2019).

²³⁸ Rastas 2018, o.S.

²³⁹ Ibid., o.S.

²⁴⁰ Artist Statement von Clemens Wilhelm am 10.03.2019, siehe Anhang, S. 149.

gegenüber den Gläubigen eingehalten werden sollten – doch sieht Wilhelm ähnliche Grenzen auch in Museen und Galerien.²⁴¹

Sowohl „*The Birth of Us (Boy)*“ von Anders Krisár und der daraus resultierende „*Shrine For Victims*“, aber auch „*JE CROIS QUE JE SUIS MALADE (I Believe I Am Sick)*“ von Clemens Wilhelm können als eine Thematisierung von Aspekten verstanden werden, die innerhalb der katholischen Kirche normalerweise nur ungern kommentiert werden. Während die Arbeit von Krisár Kindesmissbrauchsfälle innerhalb der katholischen Kirche thematisiert, erinnert die Videoinstallation von Wilhelm durch die Positionierung im Beichtstuhl an die Stigmatisierung von Homosexuellen. Trotz dieser vermeintlichen Eindeutigkeit in der inhaltlichen Auslegung kam es für Pater George Elsbett in Wilhelms Videoinstallation vorrangig zu einer religiösen Erfahrung, da seinem Glauben nach alle Menschen Sünder sind und stets nach Heilung suchen. Auch wenn seine Deutung stark von katholischen Ansichten geprägt ist, äußert er sich dennoch positiv über die Interpretationsfreiheit. Seiner Meinung nach sollte sich jede/r BetrachterIn selbstständig mit den Kunstwerken auseinandersetzen und zu einer ganz eigenen Deutung kommen.²⁴² Gerade bei einer gelungenen Präsentation im Kirchenraum kann der unmittelbare Austausch zwischen BetrachterIn, Kunstwerk und Raum den vorgefundenen Ort dynamisieren. Sobald persönliche Erfahrungen evoziert werden, werden diese mit den innerhalb des Kirchenraums eingebetteten Erfahrungen verknüpft. Gerade ein Kirchenraum bietet Platz für solche inhaltlichen und formalen Anknüpfungspunkte und kann so ästhetische Erfahrungen verstärken. Umso stärker der räumliche Kontext von den ausgestellten Kunstwerken aufgegriffen wird, desto eher wird aus einem Wahrnehmungsraum ein Erfahrungsraum.²⁴³ Durch den forcierten Austausch mit den räumlichen Gegebenheiten erfahren die Kunstwerke bestenfalls eine Erweiterung. Diese werden von singulären Arbeiten zu raumergreifenden Installationen. Der Kirchenraum zeigt sich somit als Erweiterung der Kunst, und nicht, wie der Theologe Matthias Zeindler behauptete, als ihre Grenze.²⁴⁴

²⁴¹ Artist Statement von Clemens Wilhelm am 10.03.2019, siehe Anhang, S. 149.

²⁴² Interview mit Pater George Elsbett am 20.03.2019, siehe Anhang, S. 164.

²⁴³ Wendt 1998, S. 197-198.

²⁴⁴ Zeindler 2007, S. 27.

3 Rezeptionsanalyse: Reaktionen auf die Ausstellung

Wie in der Ausstellungsanalyse dargelegt werden konnte, führt der veränderte Kontext von Kunstwerken sowie die Neubildung von ortsspezifischen Installationen zur Schaffung unterschiedlicher Bedeutungs- und Interpretationsebenen für die AusstellungsbesucherInnen. Mithilfe der folgenden Rezeptionsanalyse soll nun die persönliche Aufnahme der Ausstellungsinhalte durch das Publikum untersucht werden. Diese basiert einerseits auf einer Analyse der öffentlichen Berichterstattung und andererseits auf einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Gästebuch der Ausstellung. In Bezug auf die öffentliche Berichterstattung liegt der Fokus auf wiederkehrenden Begriffen, häufig genannten Kunstwerken und verwendeten Abbildungen. Ergänzend dazu ermöglicht das Gästebuch einen Einblick in die subjektiven Erfahrungen und Reaktionen der BesucherInnen.

3.1 Öffentliche Berichterstattung

Um einen umfassenden Überblick der öffentlichen Reaktionen zur Ausstellung zu bekommen, wurden insgesamt 21 veröffentlichte Texte²⁴⁵ analysiert. Diese sind in Tageszeitungen wie *Die Presse*, *Wiener Zeitung* und *Kurier*, auf Online-Newsplattformen wie *orf.at* und *heute.at*, und in Kunstmagazinen wie *artmagazine* und *QJUBES* erschienen. Zusätzlich kamen aus den Reihen der katholischen Kirche vermehrt Ausstellungsberichte, so hat die Erzdiözese Wien mehrmals online und auch in der Wochenzeitung *Der Sonntag* über die Ausstellung geschrieben. Neben der Erzdiözese Wien gab es auch Online-Berichte der *Initiative Christliche Familie*, auf *kath.net* und eine besonders kritische Meinung auf *UNA VOCA AUSTRIA*.

Durch die quantitative Auswertung der Texte kann veranschaulicht werden, welche KünstlerInnen besonders häufig genannt, welche Kunstwerke beschrieben und welche Abbildungen in der Berichterstattung verwendet wurden

²⁴⁵ Insgesamt konnten 26 Berichte zur Ausstellung gefunden werden, jedoch handelte es sich in fünf Fällen lediglich um kurze Event-Hinweise ohne relevante Inhalte. Eine chronologische Aufzählung der 21 verwendeten Texte befindet sich im Literaturverzeichnis ab S. 133.

(Abb. 30). Am häufigsten namentlich erwähnt wurde Damien Hirst, gefolgt von Erwin Wurm und Doug Aitken. Da es sich bei diesen drei Künstlern um die bekannteren Namen innerhalb der Ausstellung handelt, ist dieser Fokus nicht sonderlich überraschend. Damien Hirst ist ein seit Jahren etablierter Künstler, ebenso wie Doug Aitken – dessen Arbeit noch dazu direkt im Eingangsbereich der Ausstellung stand – und Erwin Wurm, der meist allein schon aufgrund seiner österreichischen Nationalität genannt wurde. Gerade die öffentliche Resonanz in Bezug auf Wurm ist ein gutes Beispiel für die Diskrepanz zwischen einer öffentlichkeitswirksamen Berichterstattung mit möglichst bekannten KünstlerInnen und einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit den tatsächlich ausgestellten Kunstwerken. So wurde Erwin Wurm zwar in 13 von 21 Texten namentlich erwähnt, doch wurde sein Beitrag „*Kastenmann Pink*“ lediglich in fünf Fällen angesprochen. Auch in Bezug auf Damien Hirst, der namentlich in 16 Texten erwähnt wurde, gab es nur in sechs Fällen eine nähere Auseinandersetzung mit der Bronzeplastik „*Saint Bartholomew – Exquisite Pain*“. Die Presse machte sogar ein Portrait von Damien Hirst zum Titelbild der Ausstellungskritik, und verzichtete somit ganz auf Ausstellungsansichten. Hier stellt Almuth Spiegler fest, dass David Rastas wohl die naheliegendste Arbeit von Hirst ausgewählt hat und bezeichnet die Bronzeplastik als provokant konservativ. Die Arbeit hat – als Schlüsselfigur zwischen Religion und Körper – laut Spiegler trotzdem ihre Berechtigung in einer Ausstellung zum Thema Leiblichkeit und Sexualität.²⁴⁶ Auch für Manisha Jothady von der *Wiener Zeitung* ist der Hl. Bartholomäus überraschend brav – besonders im Vergleich zu anderen Werken Hirsts.²⁴⁷ Der japanische Künstler Takashi Murakami und die deutsch-kroatische Künstlerin Karmen Frankl wurden jeweils in sieben Texten namentlich erwähnt. Doch während Murakami – ähnlich wie Aitken, Hirst und Wurm – wohl hauptsächlich wegen seines Bekanntheitsgrades genannt wurde, hat man seine „*Figure Miss Ko 2*“ nur in zwei Texten erwähnt und Almuth Spiegler ist als Einzige auf den Inhalt der Arbeit und ihre Funktion innerhalb der Ausstellung als Kritik am allgemeinen Schönheitsbegriff eingegangen.²⁴⁸ Ganz anders verhält es sich mit Karmen Frankl, deren „*Fliegenglobalisierung*“ in sieben Fällen Erwähnung fand – damit wurde dieses Kunstwerk häufiger als alle anderen besprochen. Dieser Umstand hat dabei weniger mit der Installation – bestehend aus sechs beleuchtenden Globen – zu tun, als mit ihrer Positionierung im Raum. Hartwig Bischof schreibt dazu im *artmagazine*: „*Karmen Frankls große*

²⁴⁶ Spiegler 2014, o.S.

²⁴⁷ Jothady 2014, o.S.

²⁴⁸ *Ibid.*, o.S.

*Leuchtgloben schweben über jenen Teil der Kirche, in dem bis vor nicht allzu langer Zeit Flüchtlinge für eine menschengerechte Unterkunft streikten.*²⁴⁹

Diese Zusammenhänge mit dem zeitpolitischen Geschehen wurden auch in der *Wiener Zeitung*, der *Tiroler Tageszeitung*, sowie auf *vienna.at* oder auf *kath.net* betont. In diesem Fall wurde die künstlerische Arbeit in einen aktuellen Kontext gesetzt und wegen der Brisanz der damaligen politischen Debatte um die Flüchtlinge in der Votivkirche auch bereitwillig von der Presse aufgegriffen. Ähnlich lässt sich die Berichterstattung um „*The Birth of Us (Boy)*“ von Anders Krisár erklären. Der Kindertorso mit den sichtbaren Handabdrücken eines Erwachsenen installiert auf einem Altar über einer Abbildung der Mater Dolorosa hat offensichtlich Missbrauch-Assoziationen geweckt und sprach somit ebenfalls ein nach wie vor aktuelles Thema an. Die *Tiroler Tageszeitung* sowie *vienna.at* drücken diese Verbindung offen aus und Michael Huber stellt im *Kurier* erstaunt fest: „*Bemerkenswert ist, dass sich die Schau auch an das Thema Missbrauch heranwagt [...]*“²⁵⁰ Doch nicht jede/r sah eine Verbindung von Kindertorso und Missbrauch, so werden auf *kath.net* vielmehr positive Assoziationen wie „*[...] betasten, Hand anlegen und begreifen[...]*“²⁵¹ genannt, diese Formulierung wird so auch auf *orf.at* übernommen.²⁵² Auffällig ist, dass man sich vor allem seitens der katholischen Berichterstattung auf diese Auslegung festgelegt hat, was wiederum mit der persönlichen Deutung von Pater George Elsbett einhergeht.²⁵³ Dass gerade „*The Birth of Us (Boy)*“ als offizielles Pressefoto verwendet wurde, könnte in diesem Zusammenhang als marketingtechnisches Kalkül gesehen werden. Die Abbildung der Arbeit ist wegen ihrer assoziativen Nähe zum Thema Kindesmissbrauch einerseits provokant genug, um Aufsehen zu erregen, andererseits lässt sie genügend Deutungsfreiheit, so dass sich die katholische Kirche nicht zwingend daran stoßen muss. Insgesamt fällt auf, dass gerade die ersten vier Arbeiten der Ausstellung – von Aitken, Frankl, Hirst und Krisár – besonders häufig erwähnt wurden, nur ein paar wenige Texte²⁵⁴, weichen wesentlich von dieser Werkauswahl ab. Dieser Umstand zeugt von einer meist nur oberflächlichen Auseinandersetzung mit den Ausstellungsinhalten und man könnte dein Eindruck bekommen, dass es manche kaum über den Eingangsbereich hinausgeschafft haben. Wobei dies weniger als Kritik an der

²⁴⁹ Bischof 2014, o.S.

²⁵⁰ Huber 2014, o.S.

²⁵¹ o.A. (kath.net) 2014, o.S.

²⁵² o.A. (orf.at) 2014, o.S.

²⁵³ Interview mit Pater George Elsbett am 20.03.2019, siehe Anhang, S. 163-164.

²⁵⁴ Hartwig Bischof bespricht im *artmagazine* als Einziger die ausgestellten Kunstwerke von David von der Stein und Clemens Wilhelm, und Matt Collishaw sowie Patricia Semmler werden ausschließlich von Manisha Jothady in der *Wiener Zeitung* erwähnt (Bischof 2014 / Jothady 2014).

Ausstellung verstanden werden kann, als an der häufig zu beobachtenden journalistischen Praxis der Ausstellungskritik.

Auch in Bezug auf Formulierungen und generelle Textinhalte lassen sich einige wiederkehrende Motive erkennen. So wird in beinahe allen Texten der Diskurscharakter der Ausstellung hervorgehoben. Die häufige Verwendung von Formulierungen wie „*Dialog zwischen Kunst und Kirche*“, „*einzigartiges Konzept*“, „*Brückenschlag*“ oder „*Ort der Reflexion*“ lässt sich durch den Inhalt der Presseaussendung der *Katholischen Presseagentur Österreich*²⁵⁵ und die offiziell von *Kunstglaube* herausgegebene Pressemappe²⁵⁶ zur Ausstellung erklären. Auch Sven Grünwitzky schreibt im Kunstmagazin *QJUBES*, dass die Ausstellung den *großen Dialog von Kunst, Kirche und Glaube* neu initiiert und betont dabei den *Pilgerweg* durch die Seitenschiffe und den Chorumgang.²⁵⁷ Während er in der Ausstellung ein *Win-Win-Projekt* für Kirche und Kunst sieht und den Kunstwerken durchaus überchristliche Bedeutungsräume zuspricht, kritisiert er trotzdem die „[...] *tief konservative theologische Füllung*.“²⁵⁸ Er stört sich als einziger in ganz klaren Worten an der Verbindung zur *Theologie des Leibes* und damit einhergehender *patriarchaler Symbol- und Machtstrukturen*. Weiteres äußert er sich kritisch zu den *Legionären Christi*, da diese fundamentalchristliche Politik betreiben. Laut Grünwitzky muss sich die Kunst innerhalb des moralisch strengen Rahmens behaupten, um nicht von kirchlichen Dogmatikern *resakralisiert* zu werden – denn es darf nicht Zweck der Kunst sein, die *erkatholischen Milizen* zurück in die Mitte der Gesellschaft zu bringen.²⁵⁹ Auch Michael Huber findet, „[...] *dass die Schau Kunst instrumentalisiert*“²⁶⁰ – wenn auch auf ästhetisch reizvolle Weise. Für ihn handelt es sich bei der Ausstellung um eine katholische Angelegenheit, ketzerisch ist für ihn nur der Verzicht auf Beschriftungen.²⁶¹ Wer unter dem Ausstellungstitel „*Leiblichkeit und Sexualität*“ etwas Skandalträchtiges wittert, wird laut Manisha Jothady eines Besseren belehrt – schließlich orientiert sich die Ausstellung an päpstlichen Thesen.²⁶² Für Hartwig Bischof halten die ausgestellten Kunstwerke diesen päpstlich-theologischen Hintergrund aufgrund ihrer anthropologischen Offenheit aber gut aus.²⁶³ Das Ergebnis beschreibt Andreas Pickl als erfreulich progressiv,

²⁵⁵ o.A. (kathpress) 04/2014, o.S.

²⁵⁶ URL: <http://www.libica.org/salon/wp-content/uploads/2014/04/pressemappe.pdf> (13.04.2019).

²⁵⁷ Grünwitzky 2014, o.S.

²⁵⁸ *Ibid.*, o.S.

²⁵⁹ *Ibid.*, o.S.

²⁶⁰ Huber 2014, o.S.

²⁶¹ *Ibid.*, o.S.

²⁶² Jothady 2014, o.S.

²⁶³ Bischof 2014, o.S.

da die Votivkirche zu einem Ort der Reflexion und Interaktion gemacht wurde.²⁶⁴ Ganz anders sieht das Tibor I. Szabó, Mitglied der Vereinigung *UNA VOCA AUSTRIA*, die sich für die Ausübung vorkonziliarer Liturgie einsetzt. In seiner Ausstellungskritik macht er deutlich, dass die Liturgie und der Kirchenraum als Einheit zu sehen sind und darin für *x-beliebige Ausstellungen* kein Platz ist. Während er Ausstellung und Ausstellungsort grundsätzlich für nicht kompatibel hält, sieht er außerdem einen Gegensatz im Körperbegriff von Papst Johannes Paul II. und den ausgestellten Kunstwerken. Somit kommt Szabó zu dem Schluss, *“[...] dass weder die Kunstobjekte in einen konstruktiven Dialog mit der Souveränität des Sakralraums und seiner heilsmedialen Symbolik eintreten (können) noch umgekehrt [...]“*²⁶⁵

Während der Ausstellung durch Grünwitzky und Huber einerseits die Instrumentalisierung von Kunst vorgeworfen wurde, sieht Szabó darin genau das Gegenteil. Der traditionelle Kirchenbau wird laut ihm zu einer herabwürdigenden Einrahmung des Paganen degradiert und zur generellen Aufwertung der Kunstwerke zweckentfremdet.²⁶⁶

3.2 Gästebuch

Das Gästebuch lag am Ende der Ausstellung auf und umfasst insgesamt 121 Seiten, die jeweils mehrere Einträge in unterschiedlichen Längen und verschiedenen Sprachen enthalten.²⁶⁷ Die digitalisierte Version ist unveröffentlicht und wurde von David Rastas zur Verfügung gestellt. Mithilfe einer exemplarischen Analyse der Gästebucheinträge ergibt sich die besondere Möglichkeit, die subjektiven Reaktionen der BesucherInnen auf die Kunstwerke im Kirchenraum zu betrachten - und das ganze fünf Jahre nach der Ausstellung. Aus den rund 500 Einträgen werden nachfolgend exemplarisch Beispiele ausgewählt, die entweder repräsentativ für wiederkehrende Motive stehen, oder sich durch ihren Inhalt besonders hervorheben.

Besonders die Offenheit und Intensität der Ausstellung wurde von vielen BesucherInnen betont. Die Ausstellung sei *„[...] eine Reise zu sich selbst, ein*

²⁶⁴ Picl 2014, o.S.

²⁶⁵ Szabó 2014, o.S.

²⁶⁶ Ibid., o.S.

²⁶⁷ Für die Analyse des Gästebuchs wurden Einträge in den Sprachen Deutsch, Englisch und Französisch berücksichtigt.

*intensives Erlebnis.*²⁶⁸ und „[...] *mutig und impulsgebend.*“²⁶⁹ Einige BesucherInnen bedanken sich darin für die *unvermutete und einmalige Offenheit*²⁷⁰, eine Besucherin schreibt sogar: „*Never have I ever found such openness at a church [...]*“²⁷¹. Auch die Notwendigkeit einer Modernisierung der Kirche wurde in manchen Beiträgen erwähnt. So finden sich Kommentare wie „*Blessed to see you are moving with the times*“²⁷², „*Noch nie wurde die Kirche so sehr zum Leben erweckt.*“²⁷³ und „[...] *just what the church needs.*“²⁷⁴. Die Ausstellung scheint von einigen BesucherInnen also als Signal der Öffnung der katholischen Kirche verstanden worden zu sein. An Kommentaren wie „*Kirche mit Humor. Mutig und schroff. So soll Kirche.*“²⁷⁵ und „*So macht Kirche Spaß.*“²⁷⁶ zeigt sich, dass die Kunstausstellung erhebliche Auswirkungen auf die Wahrnehmung der Kirche hatte. Die Anwesenheit der zeitgenössischen Kunstwerke hat den Kirchenraum scheinbar belebt und bei vielen BesucherInnen zu einem Denkanstoß geführt. So wird die Ausstellung als *thought provoking*²⁷⁷ und *eye-opening*²⁷⁸ beschrieben, aber auch die generelle *Verknüpfung von Kirche und Leben*²⁷⁹ wird als positiv empfunden. Die inhaltliche Verbindung mit der katholischen Liturgie, die sich im Aufbau der Ausstellung wiederfindet, hat bei manchen das *Verständnis für Theologie*²⁸⁰ gestärkt, die *Liturgie erlebbar gemacht*²⁸¹ und wurde als *liturgische Erfahrung der Kommunion*²⁸² verstanden (Abb. 31). Daran zeigt sich, dass die Ausstellung durchaus in Verbindung mit dem katholischen Glauben gebracht wurde und auch für Gläubige funktioniert hat. Der daraus entstandene Austausch wurde den Gästebucheinträgen zufolge größtenteils als positiv beurteilt. Auch die *Assoziation zum Kirchenraum* und die *Integration der Werke in die Umgebung* wurde als sehr gelungen empfunden.²⁸³ Diese Kunstrezeptionen machen deutlich, dass die Kunstwerke in der Votivkirche einem veränderten Besucherkreis gegenüberstanden.²⁸⁴ Viele der Beiträge²⁸⁵ erwähnen zudem die Wichtigkeit der Führung, die offensichtlich als

²⁶⁸ Gästebuch 2014 [Barbara], S. 8.

²⁶⁹ Gästebuch 2014 [Kurt Z.], S. 17.

²⁷⁰ Gästebuch 2014 [Ulrike], S. 46. / Gästebuch 2014 [Klaus], S. 74.

²⁷¹ Gästebuch 2014 [Donna C.], S. 94.

²⁷² Gästebuch 2014 [Melli], S. 98.

²⁷³ Gästebuch 2014 [Wolfi], S. 93.

²⁷⁴ Gästebuch 2014 [John], S. 118.

²⁷⁵ Gästebuch 2014 [o.A.], S. 55.

²⁷⁶ Gästebuch 2014 [Murphy], S. 119.

²⁷⁷ Gästebuch 2014 [Ailie], S. 45.

²⁷⁸ Gästebuch 2014 [o.A.], S. 42.

²⁷⁹ Gästebuch 2014 [Lara und Jacqueline], S. 9.

²⁸⁰ Gästebuch 2014 [Kelsey], S. 45.

²⁸¹ Gästebuch 2014 [Barry], S. 80.

²⁸² Gästebuch 2014 [Antonio C.], S. 42.

²⁸³ Gästebuch 2014 [Julia], S. 105.

²⁸⁴ Diese neugebildeten Formen der Kunstrezeption im Kirchenraum wurden bereits 1989 von Horst Schwebel festgestellt und als Vorteil für die ausstellenden KünstlerInnen beschrieben (Schwebel/Mertin (Hg.) 1989, S. 246.).

²⁸⁵ u.a. Gästebuch 2014, S. 10, S. 18, S. 20, S. 23, S. 29, S. 35, S. 45, S. 47, S. 92, S. 94, S. 96, S. 106.

maßgeblicher Impulsgeber fungierte (Abb. 32).²⁸⁶ Dies lässt sich auf die fehlende Beschilderung zurückführen, so dass BesucherInnen bei Fragen auf die Auskunft der anwesenden KunstvermittlerInnen angewiesen waren. Damit könnte auch erklärt werden, warum es kaum namentliche Nennungen von KünstlerInnen oder Kunstwerken gibt.²⁸⁷ Die Führungen waren ein wichtiger Aspekt der Ausstellung und haben wesentlich zum Verständnis der Inhalte beigetragen. Ohne eine Führung fühlten sich manche BesucherInnen im Stich gelassen (Abb. 33)²⁸⁸.

Nicht alle BesucherInnen empfanden die Präsentation der Kunstwerke im Kirchenraum als angemessen. Während manche unsicher waren und nicht wussten, wie sie damit umgehen sollten²⁸⁹ und warum gerade eine Kirche als Ort für eine ansonsten schöne Ausstellung²⁹⁰ fungierte, nahmen einige Personen eine ganz deutliche Gegenposition ein. An einer Stelle findet sich ein Zitat aus dem Matthäusevangelium: *„Mein Haus soll ein Haus des Gebetes sein, ihr aber habt eine Räuberhöhle daraus gemacht (Mt 21, 12-27).“*²⁹¹ Dieser Besucher hatte offenbar ein Problem mit der Präsentation zeitgenössischer Kunst in einer aktiven Kirche und sieht darin einen Angriff auf die eigentliche Funktion des Raums. Auch an anderer Stelle wird die Ausstellung als *unnötig*²⁹², *schwer verständlich*²⁹³, *provokativ*²⁹⁴, *schrecklich und unpassend*²⁹⁵ für eine Kirche oder als *Zeichen der Verblödung der Gesellschaft*²⁹⁶ beschrieben. Manche sprechen sogar direkt zu Gott: *„Lord, I can not stay long in your church“*²⁹⁷ – und an einer anderen Stelle heißt es: *„May the Lord forgive you because you don't know what you are doing – by doing this, you are killing the church and showing the signs of Endtimes.“*²⁹⁸ (Abb. 34).

Wie diese Kommentare zeigen, gab es nicht nur Lob für die unerwartete Offenheit der Ausstellung, sondern auch Unverständnis für die grundsätzliche Kombination von zeitgenössischer Kunst und Kirche. In einem Eintrag wird konkret gefragt, warum man überhaupt so eine Ausstellung in einer Kirche macht.²⁹⁹ Aus Sicht der Gläubigen, die zum Gebet in die Kirche kommen, ist diese Frage sicher

²⁸⁶ Gästebuch 2014 [o.A.], S. 57.

²⁸⁷ Folgende KünstlerInnen werden erwähnt: Doug Aitken auf S. 15. und S. 20. / Pipilotti Rist auf S. 35. / Tanja Nis-Hansen auf S. 40. / David von der Stein auf S. 55 und S. 101. / Javier Pérez auf S. 60.

²⁸⁸ Gästebuch 2014 [Sabine], S. 100. (ähnliche Beiträge finden sich auf S. 111 und S. 120.)

²⁸⁹ Gästebuch 2014 [Cori], S. 55.

²⁹⁰ Gästebuch 2014 [Ben], S. 77.

²⁹¹ Gästebuch 2014 [Michael], S. 7.

²⁹² Gästebuch 2014 [o.A.], S. 40.

²⁹³ Gästebuch 2014 [o.A.], S. 40.

²⁹⁴ Gästebuch 2014 [o.A.], S. 50.

²⁹⁵ Gästebuch 2014 [o.A.], S. 50.

²⁹⁶ Gästebuch 2014 [o.A.], S. 51.

²⁹⁷ Gästebuch 2014 [o.A.], S. 27.

²⁹⁸ Gästebuch 2014 [KP.], S. 95.

²⁹⁹ Gästebuch 2014 [KP.], S. 37.

berechtigt. Doch auch Kunstinteressierte, die sich anstatt in einem Museum nun in einem Kirchenraum wiederfinden, könnten diese Frage stellen. Wozu das Ganze? Warum stellt man zeitgenössische Kunst in Kirchen aus, wenn es doch genug andere Ausstellungsorte gäbe? Der Kurator Andreas Mertin meint dazu, dass es nicht ausreichend sein kann, die Kirche bloß zu einem Ausstellungsort zu machen, sondern diesen zu intervenieren. Dies bedeutet natürlich ein Risiko für beide Seiten.³⁰⁰ All jene christlichen Werte, die sich nur allzu schwer mit dem Zeitgeschehen vereinbaren lassen, können von der Kunst hinterfragt und herausgefordert werden. Hierfür muss der Sakralraum aktualisiert werden, und die zeitgenössische Kunst kann – wie manche der Reaktionen im Gästebuch zeigen – wesentlich dazu beitragen. Mithilfe der Kunst kann sich der Kirchenraum für all jene öffnen, die von konservativ-katholischen Glaubenswerten abgeschreckt sind oder auch aktiv ausgeschlossen werden. David Rastas wollte sich mithilfe der zeitgenössischen Kunst einen inkludierenden Kirchenraum schaffen. Als er zwölf Jahre alt war, hat er den Katechismus der katholischen Kirche gelesen, worin Grundfragen des römisch-katholischen Glaubens besprochen werden und Homosexualität als eine psychische Krankheit behandelt wird. Dies hat seinen Zugang zur eigenen Sexualität nachhaltig geprägt. Die Ausstellung „*Leiblichkeit uns Sexualität*“ war sein persönlicher Versuch dieses Trauma aufzuarbeiten.³⁰¹ Er ist davon überzeugt, dass er dieses Projekt nicht als offen homosexueller Kurator umsetzen hätte können und musste deshalb seine Sexualität verbergen, um überhaupt in der Kirche ausstellen zu dürfen.³⁰² Dies beweist auch die Reaktion von Pater George Elsbett auf Rastas Outing im Rahmen einer Beichte nach der Ausstellung in der Dornbacher Pfarrkirche 2015. Was zuvor als scheinbar harmonische Zusammenarbeit funktionierte, wurde zu einer mentalen Zerreißprobe für Rastas und zeigte einmal mehr, an welche Weltbilder die katholische Kirche nach wie vor festhält.³⁰³ Besonders ein Gästebucheintrag spricht für den inkludierenden Effekt der Ausstellung:

„For so many years I have found it difficult to enter a church. [...] The reason why I did not feel comfortable in a church was because I did not feel comfortable with my sexuality. I was afraid that my sexuality was ‘disordered’, I was afraid that all that is available to ‘church people’ was not available to me. [...] Through the relationship that each of the artworks have to each of the Chapels, to this remarkable church, I have discovered that my body is not opposed, separate or at war with my spirit. [...] If these artworks can sit comfortably in this church, and I can feel comfortable here through the access these works provide, then my spirit can feel comfortable in my body.“³⁰⁴ (Abb. 35)

³⁰⁰ Mertin 2014, S.97.

³⁰¹ Interview mit David Rastas am 07.03.2019, siehe Anhang, S. 158-159.

³⁰² Ibid., S. 159.

³⁰³ Ibid., S. 158.

³⁰⁴ Gästebuch 2014 [Ben], S. 101.

Conclusio

Die anfangs formulierte Frage zur Bedeutung von Kirchenräumen als temporäre Ausstellungsorte zeitgenössischer Kunst zielt nicht auf eine allgemeingültige Antwort ab, sondern dient als einleitende Fragestellung vielmehr der Eröffnung vielseitiger Perspektiven auf das komplexe Themenfeld. Hier muss vor allem unterschieden werden, von welcher Seite aus man sich dem Ganzen nähert:

Einerseits gibt es - wie schon anhand des Forschungsstandes aufgezeigt werden konnte - eine starke Tendenz Kunst in Kirchen aus theologischer Sicht zu betrachten und ihre innerkirchliche Funktion zu bewerten. Dies wird durch die wichtigsten Initiatoren von Ausstellungen in Sakralräumen bestätigt, die mithilfe der durchgeführten Datenbankanalyse erstmals anhand konkreter Zahlen ausfindig gemacht werden konnten. Dabei wurde deutlich, dass Kunstinstallationen in Kirchen bisher zu einem großen Teil von TheologInnen - sozusagen kirchenintern - ausgerichtet wurden. Diese kirchliche Kunstpolitik erhofft sich durch den gezielten Einsatz zeitgenössischer Kunst den Kirchenraum und damit die katholische Kirche zu modernisieren. Ausstellungen dieser Art sollen vor allem eine Signalwirkung nach außen haben und ein neues Publikum erreichen. Hier hat die zeitgenössische Kunst also die Funktion, den historischen Kirchenraum und den verstaubten Ruf der katholischen Kirche an das aktuelle Zeitgeschehen anzuknüpfen. Die Anforderungen an die Kunst sind in diesem Fall sehr hoch, wodurch sie Gefahr läuft, instrumentalisiert zu werden. Doch kann es nicht Sinn der zeitgenössischen Kunst sein, den Kirchenraum und den darin eingeschriebenen christlichen Werten zu huldigen oder einfach eine dekorative Funktion einzunehmen. Es geht nicht vorrangig um das Schöne, sondern um das Unangenehme. Diese Problematik wurde aber durchaus auch von Theologen wie Horst Schwebel, Friedhelm Mennekes oder Frank Hiddemann erkannt, die sich allesamt für die Autonomie der Kunst - auch im Kirchenraum - ausgesprochen haben.

Andererseits sind aber nicht nur Gläubige daran interessiert, zeitgenössische Kunst in aktive Kirchenräume zu bringen. Denn auch die Kunstwelt steht den historischen Kirchenbauten durchaus offen gegenüber - möglicherweise kann der aktuelle Trend zu zeitgenössischen Kunstaustellungen in Kirchen als Beleg dafür gelten. David Rastas - aber auch andere Kuratoren wie Moritz Stipsicz („*Karlskirche Contemporary Arts*“) oder Stefan Zeisler (Projekt in der

Michaelerkirche) – haben die Möglichkeiten historischer Raumzusammenhänge in Kirchen als Zugewinn für die ausgestellten Kunstwerke erkannt. Für den Raum selbst spielt es dabei natürlich keine Rolle, ob TheologInnen oder KunsthistorikerInnen an der Auswahl beteiligt sind – der Kirchenraum behält ungeachtet dessen seine Geschichte, Wirkung und Funktion. Wer die Ausstellung konzipiert, zeigt sich jedoch deutlich an der Werkauswahl. Während die einen der Kirche und dem Glauben verpflichtet sind, gehen die anderen von der Kunst selbst aus. Wie Überlegungen zur Ortsbezogenheit von Kunstwerken gezeigt haben, kann prinzipiell jeder Ort zum Ausstellungsort werden. Die zeitgenössische Kunst ist nicht auf die Neutralität des *White Cubes* angewiesen, sondern reagiert unmittelbar auf ihr Umfeld und kann sich in verschiedene Kontexte einfügen. Aus dieser Perspektive betrachtet wird zumindest theoretisch nicht zwischen Kirche, Museum oder sonstigen öffentlichen Plätzen unterschieden. In der kuratorischen Praxis zeigen sich im Zusammenhang mit der liturgischen Nutzung des Raums aber doch einige Schwierigkeiten, die für eine gelungene Präsentation überwunden werden müssen. Auch hier gilt es, die Autonomie der Kunst zu wahren. Diese sollte nicht *resakralisiert* oder zum besseren Verständnis theologischer Inhalte zweckentfremdet werden.

Gerade die Ausstellung „*Leiblichkeit und Sexualität*“ in der Wiener Votivkirche verbindet sowohl die theologische, als auch die kunsthistorische Perspektive. Hierbei handelt es sich um ein Projekt, das nicht kirchenintern entworfen, sondern von einem externen Kurator eigens für die Votivkirche konzipiert wurde. David Rastas plante eine Ausstellung, die den Kirchenraum als Ausstellungsort aufgriff, ohne die ursprünglich liturgische Funktion zu vergessen. Zumindest theoretisch fußt sein Konzept auf der *Theologie des Leibes*, wobei er dies vor allem zur Legitimation des Ausstellungsthemas verwendete. Während es sich theoretisch um eine erzkatholische Angelegenheit handelt, fanden Themen wie Kindesmissbrauch, Homosexualität und die Beziehung zwischen Mann und Frau mithilfe der zeitgenössischen Kunst Einzug in den vermeintlich konservativen Kirchenraum. Damit ist Rastas ein schwieriger Balanceakt gelungen: Die Gläubigen waren – wie die Rezeptionsanalyse zeigen konnte – zumindest größtenteils zufrieden mit der durch Pater Elsbett aufbereiteten theologischen Auslegung, die KunstliebhaberInnen konnten bei näherer Betrachtung aber durchaus tiefgreifende Bedeutungsräume erkennen. Bei dieser Konfrontation konnten Kunst und Kirche innerhalb der atmosphärischen Aufladung des Raums in eine kritische Auseinandersetzung treten und eine neue Form der Kunst-, Raum- und manchmal auch Glaubenswahrnehmung ermöglichen. Dass David

Rastas für dieses Ausstellungsprojekt unbedingt einen Kirchenraum als Ausstellungsort verwenden wollte, hängt eng mit seiner persönlichen Motivation und Geschichte zusammen. In dem Fall der Ausstellung in der Votivkirche ging es ihm um bewusste Inklusion. Sein Ziel war es, den Kirchenraum allgemein zugänglich zu machen und konservative Kirchenvertreter damit stückweise zu entmachten. Vor allem die Reaktionen im Gästebuch beweisen, dass dieses Signal der Eröffnung zumindest bei einigen Personen angekommen sein muss. Die Ausstellung in der Votivkirche hat somit einen symbolhaften Charakter: Sie ist der Versuch den katholischen Glauben durch die gezielte Intervention im Kirchenraum mit der modernen Lebensrealität vereinbar zu machen. Anstatt sich von der Kirche ausschließen zu lassen, wollte Rastas den Kirchenraum für all jene zurückerobern, die sich dort nicht willkommen fühlen. Unabhängig von diesem persönlichen Antrieb kommt es - wie anhand ausgewählter Beispiele für die ortsspezifische Interaktion zwischen Kunstwerk und Kirchenraum aufgezeigt werden konnte - teilweise zu einer Rekontextualisierung der Werke oder auch zu einer Neubildung von ortsspezifischen Installationen. Hier zeigte sich gerade im Vergleich mit musealen Präsentationsformen, dass sich die kulturell aufgeladene Atmosphäre der Votivkirche auf die inhaltliche Deutung der meisten Kunstwerke ausgewirkt hat. Diese neue Konnotation außerhalb des Museumskontextes kommt dann zustande, wenn es formale und bestenfalls auch inhaltliche Anknüpfungspunkte zwischen Kunstwerk und Kirchenraum gibt. Je deutlicher auf die Kirchengestaltung eingegangen wird, desto eher kommt es zur Neubildung von raumspezifischen Installationen - beispielsweise durch die direkte Verbindung von Kunstwerken mit Altären oder Beichtstühlen, die so zu einem Teil der Installation werden. Jedoch darf dabei nicht vergessen werden, dass es gerade bei aktiven Kirchenräumen einen rituellen Kontext gibt, der zusätzlich stark emotional aufgeladen sein kann. Zeitgenössische Kunst kann deshalb gerade in aktiven Kirchen zu einer großen Provokation werden und stößt daher immer wieder auf Unverständnis und Widerstand. Dabei gibt es Probleme auf beiden Seiten: Während die Kirchengemeinde teilweise allein durch die Anwesenheit zeitgenössischer Kunst im Kirchenraum provoziert wird, kann sich für Nicht-Christen der Kirchenraum selbst als Herausforderung erweisen. Katholische Kirchen sind historische Stätten, die nach wie vor primär als Orte des Glaubens aufgefasst werden und ihre Raumwirkung auf die ausgestellten Kunstwerke übertragen können. Die große Problematik von Kirchenräumen als temporäre Ausstellungsorte für zeitgenössische Kunst lässt sich nicht an den Räumen selbst begründen, sondern an den Menschen, die diese Räume nutzen. Erst die Menschen in diesen Räumen entscheiden darüber, nach welchen Regeln diese

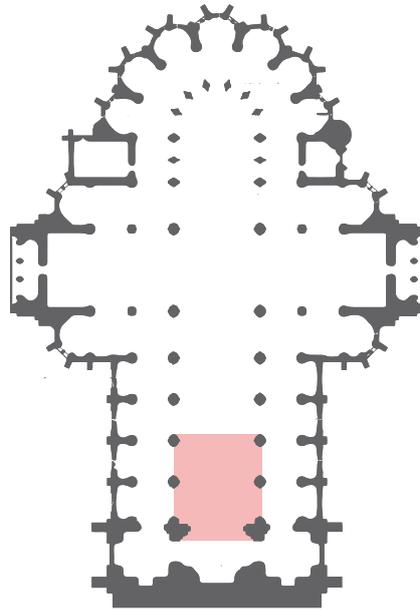
funktionieren. Gerade zu einer Zeit, in der die katholische Kirche großer Kritik ausgesetzt ist, sind viele vom Glauben und damit gleichzeitig von Kirchen – den Orten des Glaubens – abgeschreckt. Trotzdem begegnet man Kirchen mit einem gewissen Respekt, denn mit ihnen verbindet man nicht nur Glaube, sondern vor allem auch Kultur. Dass der amtierende französische Präsident Emmanuel Macron mit dem Brand der Kathedrale *Notre-Dame de Paris* im April 2019 auch einen Teil der Nation verbrennen sah, macht deutlich, welche Bedeutung ein Sakralraum für die Kultur eines Landes haben kann.³⁰⁵

Bei Kirchen handelt es sich um Räume, die historisch aufgeladen sind, gerade weil sie die Kapazität besitzen, vieles in sich aufzunehmen – dies gilt auch für zeitgenössische Kunst. Anstatt Angst davor zu haben, dass sich Kunst in Kirchenräumen unberechtigterweise an dem *Kultwert* des Raums bereichert, oder dass sie umgekehrt für religiöse Zwecke instrumentalisiert werden könnte, sollten eher die Möglichkeiten dieser Auseinandersetzung in den Mittelpunkt des Diskurses gerückt werden. Dabei kann man der Kirche – aber auch der zeitgenössischen Kunst – durchaus einiges zutrauen. Frei nach dem Motto „*Alles kann, nichts muss!*“ wird der Austausch zwischen zeitgenössischem Kunstwerk und historischem Kirchenraum stets individuell bewertet – und das von Menschen jeder Herkunft, jedes Alters, jedes Glaubensbekenntnisses. Was dabei entsteht, kann verletzend sein, oder aber auch völlig unauffällig und unaufgeregt im Kirchenraum stehen. Stimmen die einzelnen Komponenten, kann aber auch eine ganz persönliche Erfahrung für das betrachtende Subjekt ausgelöst werden und dem Kunstwerk eine neue Deutungsmöglichkeit zukommen.

³⁰⁵ Emmanuel Macrons erste Reaktion auf den Brand von *Notre-Dame de Paris* am 15.04.2019 erfolgte über Twitter: „*Notre-Dame de Paris en proie aux flammes. Émotion de toute une nation. Pensée pour tous les catholiques et pour tous les Français. Comme tous nos compatriotes, je suis triste ce soir de voir brûler cette part de nous.*“, Tweet vom 15.04.2019, 23:05 Uhr, URL: <https://twitter.com/EmmanuelMacron/status/1117851407644684288> (22.04.2019).

WERKKATALOG

I. PROCESSION



Doug Aitken

No History, Edelstahl, Aluminium, Elektromotor, 472,4 x 863,6 x 241,3 cm, 2005

Bereich: Procession // **Unterkategorie:** The Body In The World

Die großflächige Rauminstallation *No History* des amerikanischen Künstlers Doug Aitken wurde zentral am Anfang des Mittelschiffs der Votivkirche platziert. Gleich zu Beginn der Ausstellung wurden BesucherInnen mit zahlreichen Versionen des eigenen Spiegelbilds auf den großen hexagonalen Flächen der Außenwände dieser Installation konfrontiert. *No History* besteht aus zwei spiegelnden Stellelementen, die sich jeweils aus einer Längs- und zwei Querseiten zusammensetzen und leicht versetzt zueinander angeordnet sind. Durch das Versetzen der Wände wird der Innenraum betretbar, der mit seinen hunderten bewegten hexagonalen Spiegeln an ein Kaleidoskop erinnert und im Kontrast zu den simplen Außenwänden mit den großen hexagonalen Spiegelflächen steht. Die vielen Spiegel werden durch einen lautlosen Elektromotor bewegt und neigen sich asynchron langsam horizontal hin und her. Die Installation aus Edelstahl und Aluminium wurde 2005 entworfen und noch im selben Jahr kuratierte Hans Ulrich Obrist eine Aitken Einzelausstellung in Paris, wo *No History* erstmals öffentlich präsentiert wurde. Erst 2010 kam es zu einer zweiten Ausstellung, diesmal im Zuge einer Gruppenausstellung in Spanien,

kuratiert von Benjamin Weil und Daniela Zyman. Derzeit befindet sich die Arbeit in der Sammlung der TBA 21. Beide erwähnten Ausstellungen fanden im musealen Kontext statt. Die Ausstellung in der Votivkirche 2014 war die erste und bis dato letzte Präsentation innerhalb eines Kirchenraums.

Referenzen:

Kat. Ausst. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris and Couvent des Cordeliers 2005

Doug Aitken. *Ultraworld* (Kat. Ausst. Musée d'Art moderne de la Ville de Paris and Couvent des Cordeliers, Paris 2005), Zürich 2005.

Kat. Ausst. Fundación La Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial 2010

Passages. Travels in Hyperspace (Kat. Ausst. Fundación La Laboral. Centro de Arte y Creación Industrial, Gijón 2010), Köln 2010.

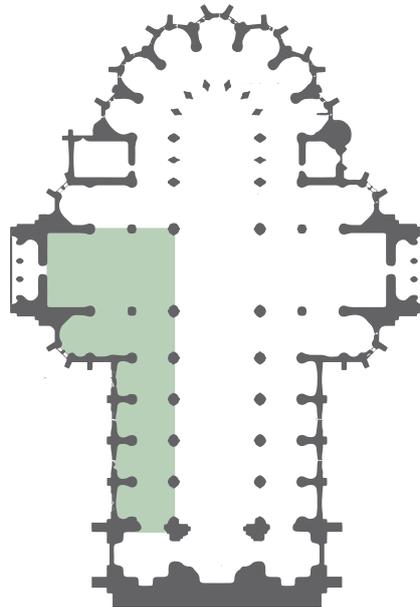


a



b

II. PENITENTIAL RITE



Karmen Frankl

Fliegenglobalisierung, Zeichnungen auf sechs beleuchteten Globen mit Fliegenpheromonen und toten Fliegen, 2013

Bereich: Penitential Rite // **Unterkategorie:** The Crippled Body

Die Installation *Fliegenglobalisierung* entstand 2013 für eine Ausstellung in der Kirche St. Andrä in Graz. Dafür zeichnete die deutsch-kroatische Künstlerin Landkarten auf insgesamt sechs von innen beleuchteten Globen, deren Oberflächen mit einem Gemisch aus Klebstoff und Fliegenpheromonen behandelt wurden. Daraufhin wurden die Globen im Sommer 2013 an öffentliche Orte in Graz verteilt, wo sich mit der Zeit tote Fliegen an den klebrigen Stellen sammelten. Die Arbeit ist als eine Metapher für die globalisierte Welt intendiert und die zufällige Anordnung der toten Fliegen sollen Siedlungsströme und Bevölkerungsstrukturen symbolisieren. Die Veränderbarkeit der Arbeit selbst spiegelt dabei die gesteigerte Mobilität der Menschen wider, die freiwillig – oder im Fall von Flüchtenden – auch unfreiwillig passiert. Der globalisierte Raum ist geprägt von einer Abfolge von Aufbruch, Bewegung, Ankunft und stetiger Veränderung. Dem Inhalt der Arbeit ist es zu verdanken, dass die sechs Globen von der Decke des südlichen Seitenschiffs der Votivkirche gehängt wurden. Genau an jener Stelle hat im Winter 2012/13 eine Gruppe von 47 Asylsuchenden fast drei Monate lang auf einem provisorischen Matratzenlager

übernachtet. Durch die Installation an genau diesem Ort innerhalb der Kirche wird *Fliegenglobalisierung* zu einer Art Mahnmal. Diese nachträglich geschaffene Verbindung gibt der Arbeit eine weitere Bedeutungsebene, die eng mit aktuellen politischen Themen und der Rolle der Kirche als Zufluchtsort verbunden ist. Im Fall der Asylsuchenden handelte es sich nicht ausschließlich um Katholiken, die in der Votivkirche Schutz fanden. Dieser Vorfall wurde zu einem Symbol für die Wandelbarkeit eines Kirchenraums, woran *Fliegenglobalisierung* erinnern soll.

Referenz:

URL: <http://www.kroativ.at/de/artikel/aktuell/karmen-frankl-fliegenglobalisierung-106> (16.04.2019).



a



b

Damien Hirst

Saint Bartholomew - Exquisite Pain, Bronzeplastik, 250 x 110 x 95 cm, 2006

Bereich: Penitential Rite // **Unterkategorie:** Altar Of Shame

Die Bronzeplastik *Saint Bartholomew - Exquisite Pain* des englischen Künstlers Damien Hirst zeigt einen der zwölf Apostel, der durch Befehl des armenischen Herrschers das Martyrium durch Häutung am lebendigen Leib erlitten haben soll. Die Idee für diese Arbeit stammt aus frühen Erinnerungen des Künstlers an Holzschnitte und Radierungen. Seit Beginn des 13. Jahrhunderts wird der Heilige gehäutet mit Messer dargestellt, oft mit fein ausgearbeiteten anatomischen Details. Der Märtyrer gilt als Schutzheiliger der Ärzte und Chirurgen und wurde lange Zeit als Musterbeispiel für die Anatomie des menschlichen Körpers verwendet. Hirst entschied sich zu einer Neuinterpretation dieser Märtyrerfigur in modernisierter Form. Diese Version des Märtyrers hat seine eigene Haut über den ausgestreckten rechten Arm gelegt, als handle es sich dabei um einen Mantel. Der Hl. Bartholomäus hält sein Folterwerkzeug selbst in der Hand, in der Rechten das Skalpell und in der Linken eine Schere. Mit seinen ruhigen Gesichtszügen und den Werkzeugen in der Hand wirkt er nicht als Opfer, sondern als hätte er sich selbst in diese Situation gebracht. Der Hl. Bartholomäus stand in einer Nische im südlichen Seitenschiff vor Gedenktafeln

gefallener Soldaten, womit die Frage nach Opfer oder Täter eine neue Präsenz bekommt - vor allem im Kontext der Unterkategorie „*Altar Of Shame*“. Die überlebensgroße Figur steht auf einem runden Tisch, auf der Tischplatte liegen verschiedene Werkzeuge verteilt. Dabei handelt es sich um jenes Werkzeug, das Hirst für die Herstellung der Arbeit benutzte. Innerhalb der Ausstellung soll die Figur laut Kurator David Rastas die Teilung von Kunst, Religion und Wissenschaft betonen. Hirsts Hl. Bartholomäus wurde nicht zum ersten Mal in einem Sakralraum ausgestellt. Unter anderem stand die Bronzeplastik von 2009 bis 2014 in der Kapelle und auch zeitweise im Garten des *Chatsworth House* in England. Als Dauerleihgabe in Goldfassung ist sie in der *City of London Church* zu sehen.

Referenz:

Kat. Ausst. Tate Modern 2012

Damien Hirst (Kat. Ausst. Tate Modern, London 2012),
London 2012.



a



b

Anders Krisár

The Birth Of Us (Boy), Acrylfarbe auf Polyesterharz, Glasfasern, Ölfarbe, Stahldraht, 41,8 x 33,3 x 12 cm, 2006-07

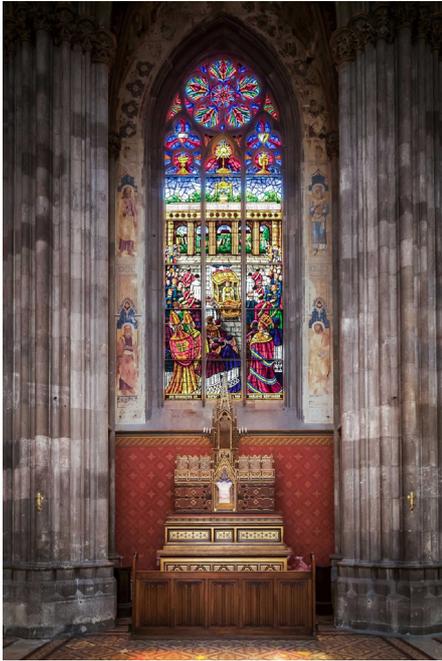
Bereich: Penitential Rite // **Unterkategorie:** Chapel Of Innocence

Die Arbeiten des schwedischen Künstlers Anders Krisár beschäftigen sich häufig mit dem menschlichen Körper und seiner Vulnerabilität. Oft konzentriert er sich auf einzelne Körperteile – wie Köpfe, Arme, oder Rumpf –, deren vermeintlich perfekte Oberflächen stellenweise von groben Gewalteinwirkungen unterbrochen werden. So auch bei *The Birth Of Us (Boy)*, einem Kindertorso mit zwei deutlich sichtbaren Handabdrücken eines Erwachsenen. Das Thema der Gewalt an Kindern haftet dieser Arbeit an und wird gerade durch die Installation auf einem Seitenaltar des Heiligen Grabes über der Abbildung der Mater Dolorosa deutlich. Die zahlreichen Kindesmissbrauchsfälle innerhalb der katholischen Kirche geben der Arbeit zusätzlich eine aktuelle Brisanz. Diese Assoziation wurde seitens der Kirchengemeinde aber nicht direkt angesprochen, vielmehr würden sich die Handabdrücke auch als Zeichen jeder menschlichen Berührung deuten lassen, oder auch als die symbolische Erinnerung an prägende Erfahrungen – doch ist die gewaltvolle Einwirkung der Abdrücke auf die Oberfläche der Haut omnipräsent. Innerhalb der Ausstellung wurde *The Birth Of Us (Boy)* dem Bereich „*Penitential Rite*“ zugeordnet, womit der inhaltliche Kontext von

Schuld und Unschuld aufgegriffen wird. Die Unterkategorie „*Chapel of Innocence*“ verdeutlicht diese thematische Ausrichtung zusätzlich. Die unmittelbare Nähe zum Heiligen Grab und die Thematisierung des Leidens führt zu einer inhaltlichen Verbindung zwischen dem Torso und der Passion Christi.

Referenz:
Krisár 2011

Anders Krisár, Anders Krisár, Stockholm 2011.



a



b



c

Anonym (David Rastas)*Shrine For Victims, interaktive Installation, 2014***Bereich:** Penitential Rite // **Unterkategorie:** Shrine For Victims

Diese Installation wurde im Zuge des Ausstellungsaufbaus vom Kurator David Rastas als eine Art *work-in-progress* initiiert. In der vierten Nische im südlichen Seitenschiff ist eine Wand eingezogen, um Platz für den Beichtraum zu schaffen. Die Installation wurde rechts neben der Eingangstür zum Beichtraum aufgestellt. Zwischen Tür und Installation standen die Worte „Beichte – Aussprache“ und darunter „frei / besetzt“. Der *Shrine For Victims* ist im Wesentlichen eine Stahlgerüstkonstruktion, die Platz für Blumen, Briefe, Kerzen, Spielzeug und anderes bietet. Im Kontext der Ausstellung *Leiblichkeit und Sexualität* wurde der *Shrine For Victims* gezielt für das Gedenken an Opfer sexuellen Missbrauchs innerhalb der Kirche aufgestellt und diente somit als direkte Reaktion auf die Installation von Anders Krisár (Kat. Nr. 4). Die Buntglasfenster über der Installation zeigen Szenen aus dem Konzentrationslager Mauthausen, wodurch der *Shrine For Victims* auch zum Gedenken an Opfer des Holocausts wurde. Durch den Aufruf zur Partizipation an die BesucherInnen soll das interaktive Werk ein Schritt Richtung Heilung individueller Traumata sein, was gerade innerhalb einer katholischen Kirche eine starke Symbolwirkung

bekommen hat. Die Positionierung vor dem Beichtraum ist somit eine von Rastas formulierte Einladung zur gemeinsamen Versöhnung. Wie man an den dort angebrachten persönlichen Gegenständen der BesucherInnen erkennen kann, wurde diese Einladung bereitwillig angenommen.

Referenz:**URL:** <http://www.otherspaces.org/artworks/david-rastas-votivkirche.html> (17.04.2019).



a



b

Mat Collishaw

Auto-Immolation, Festplatte, LCD-Bildschirm, Stahl, Spiegel, Holz, 300 x 113,5 x 52 cm, 2010

Bereich: Penitential Rite // **Unterkategorie:** Chapel Of Communion

Für *Auto-Immolation* von Mat Collishaw wurde direkt vor einer Mamorkanzel und gegenüber der Taufkapelle im südlichen Querhaus eine dunkelrote Stellwand aufgebaut. Ein kleiner antiker Holzaltar umrahmt eine Art Glasvitrine und lässt das Werk somit im ersten Moment als Teil der Kirchenarchitektur erscheinen. Hinter dem Glas läuft ein Video, das eine brennende rote Orchidee zeigt. Inmitten der blauen Flammen beginnt die Blume langsam zu blühen. Mit jedem sich öffnenden Blütenblatt entfaltet sich die vitale Schönheit der Blume, während die Intensität der tödlichen Flammen zunimmt. Doch erst als sich das innerste Blütenblatt entfaltet und purpurfarbener Saft am Stängel der Blüte hinabläuft, beginnt das Feuer langsam die Blume zu zerstören. Bis zu dem Moment der vollen Blüte dient das Feuer als Energiequelle. Erst danach zeigt sich die zerstörerische Kraft des Feuers, und die Blüte verbrennt. Das Leben und Sterben der roten Orchidee inmitten der Flammen bietet viele Interpretationsmöglichkeiten. Einerseits kann die Arbeit als Verbildlichung von Leben verstanden werden, andererseits ist das Thema der Sterblichkeit präsent. Diese gegensätzliche Symbolik zeigt sich auch in der Ikonografie. Durch ihre Kurzlebigkeit werden

Blumen in der Kunst häufig als Vanitassymbole verwendet, doch sind sie als Frühlingsboten auch Zeichen der Lebenskraft. Zusätzlich können Blüten, je nach Kontext, als Hinweis auf das Paradies verstanden werden. Mat Collishaw gelingt es Gegensatzpaare wie Schöpfung und Zerstörung, Schönheit und Grausamkeit zu erschaffen, die innerhalb des Kirchenraums weitere Deutungsebenen eröffnen. Durch die Verbindung mit christlichen Riten wie der Taufe und der Eucharistie wird die Arbeit zu einer mehrschichtigen Interpretationsfläche, die außerhalb des Kirchenraumes nur schwer vorstellbar ist.

Referenz:

URL: <https://matcollishaw.com/works/auto-immolation/>
17.04.2019).



a



b



c

Clemens Wilhelm

JE CROIS QUE JE SUIS MALADE (I Believe I Am Sick), Videoinstallation, HDV, 9:16, ohne Ton, 25" Bildschirm, 2009

Bereich: Penitential Rite // **Unterkategorie:** Confessional

Die Videoinstallation *JE CROIS QUE JE SUIS MALADE (I Believe I Am Sick)* des deutschen Multimedia-Künstlers Clemens Wilhelm entstand aus einer Performance, die 2009 für eine Ausstellung in der Pariser Wohnung des französischen Dramatikers und Schauspielers Molière konzipiert wurde. Molière verstarb 1673 in eben jener Wohnung nach einer Aufführung seines letzten Theaterstücks „*The Imaginary Invalid*“. In der Komödie geht es um Hypochondrie und die öffentliche Inszenierung von Krankheit. Aus diesem Hintergrund heraus bat Wilhelm BesucherInnen der Ausstellung in Paris einen durch Krankenhausvorhänge abgetrennten Raum einzeln zu betreten. Die BesucherInnen sollten anschließend auf dem einzigen Stuhl des ansonsten leeren Raums Platz nehmen und mit Blick zur dort aufgestellten Kamera den Satz „*Je crois que je suis malade*“ aussprechen. Das in der Votivkirche präsentierte Video entstand aus dieser Performance, an der rund 90 Personen teilnahmen. Der 25" große vertikale Bildschirm wurde im Zentrum eines Beichtstuhls im südlichen Querhaus installiert, wodurch das Video noch stärker in den Kontext der Beichte rückt. Wilhelm hat auf den Ton verzichtet, stattdessen lief der Satz „*Je*

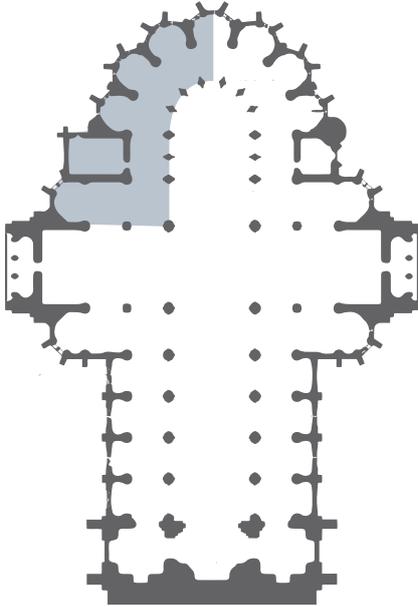
crois que je suis malade“ auf einem roten LED-Laufband unterhalb des Videos. Durch die Tonlosigkeit wird die Aufmerksamkeit auf die Körpersprache der Personen im Video gelenkt, die sich nacheinander dazu bekennen krank zu sein. Durch die Wiederholung beginnen sich die vermeintlich Kranken den BetrachterInnen des Videos gegenüberzustellen, wodurch man das Gefühl bekommt, an einer eher skurrilen psychotherapeutischen Sitzung teilzunehmen. Diese Assoziation wird durch die Platzierung im Raum zusätzlich verstärkt.

Referenz:

URL: <http://clemenswilhelm.com/portfolio/jecroisquejesuismalade/> (17.04.2019).



III. OFFERTORY



Pipilotti Rist

I'm a Victim of this Song, Farbvideo mit Ton, 5:06 Min., 2005

Bereich: Offertory // **Unterkategorie:** Original Nakedness

Die erste Kranzkapelle wurde durch eine eingezogene Holzwand vom Chorumgang abgetrennt, wodurch ein separater Raum entstand. In dieser ungewöhnlichen Umgebung innerhalb der Kirche waren Kunstwerke von drei verschiedenen KünstlerInnen unter der Unterkategorie „Original Nakedness“ ausgestellt – den Anfang machte eine Videoinstallation von Pipilotti Rist. Das Video *I'm a Victim of this Song* wurde auf einem alten Röhrenfernseher abgespielt, der sich direkt auf einem Holzregal an der Wand gegenüber der Eingangstür befand. Noch bevor man das Video wahrnehmen konnte, fiel der Gesang auf. Pipilotti Rist interpretiert das Lied „Wicked Game“ von Chris Isaak mit ihrer hohen Frauenstimme, die sich im Laufe des Videos immer stärker verzerrt. Mit immer höherer Intensität wiederholt sie die Lyriks „I don't want to fall in love!“. Dabei zeigt sie Aufnahmen von vorbeiziehenden Wolken, die sich abwechselnd mit Aufnahmen verschiedener junger und alter Pärchen überlappen. Einzelne Komponenten wie Schnitt, Bild und Ton steigern sich bis zur Absurdität. Diese Wirkung wurde innerhalb des kulturell aufgeladenen Kirchenraums verstärkt und der Gesang über die Angst vor der Liebe erhält eine weitere Bedeutungsebene. Hier lohnt

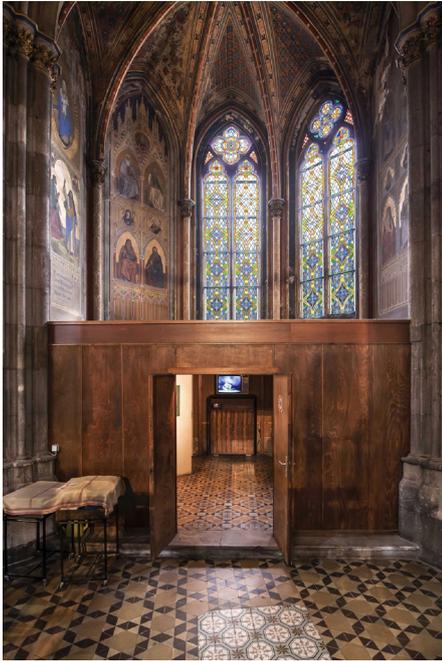
sich ein näherer Blick auf den Anfang des Liedes:

*„The world was on fire
No one could save me but you.
Strange what desire
will make foolish people do“*

Gerade innerhalb des Kirchenraumes konnten diese Wörter völlig neue Assoziationen über die Religion als Rettung und Gott als den Erlöser entstehen lassen. Hier wird *desire* plötzlich nicht nur als Verlangen, sondern als Gefahr verstanden, zu Sünden verführt zu werden. Innerhalb des räumlichen Kontextes führen diese Textzeilen zu weiteren Überlegungen über Themen wie Sünde, Verlangen und Erlösung. Während sich diese Verbindungen außerhalb des Kirchenraums schwer ziehen lassen, erscheint die Videoarbeit in dieser Präsentationsform nun als künstlerischer Kommentar auf den christlichen Glauben, ohne von Rist als solcher intendiert worden zu sein.

Referenz:

Kat. Ausst. Kunsthalle Mannheim 2012
Pipilotti Rist. Augapfelmassage (Kat. Ausst. Kunsthalle Mannheim, 2012), München 2012.



a



b



c

Mads Egeberg Hvidtfeldt

New Fragrances, drei Gemälde, Öl auf Leinwand, 2014

Bereich: Offertory // **Unterkategorie:** Original Nakedness

Die drei Gemälde mit dem Titel *New Fragrances* des dänischen Künstlers Mads Egeberg Hvidtfeldt entstanden extra für die Ausstellung in der Votivkirche. Die kleinformatischen Gemälde beschäftigen sich mit dem Motiv der waschenden Hände und wurden zusammen mit Videoarbeiten von Pipilotti Rist und Jan Clemens Stoffregen in der abgetrennten Kranzkapelle im südlichen Chorumgang ausgestellt. Während zwei der Werke in unmittelbarer Nähe zu den Waschbecken im Raum aufgehängt wurden, hing das dritte auf den Wandfließen der separat betretbaren Toilette. Für den Kurator David Rastas sollten die Arbeiten die Redewendung „Seine Hände in Unschuld waschen“ verbildlichen. Mit dieser Referenz wird eine Verbindung zu Pontius Pilatus kreiert, der sich gemäß Matthäusevangelium nach der Schuldsprechung an Jesus seine Hände als Zeichen seiner Unschuld gewaschen hat (Mt 27,24). Aus dieser Legende entstand nicht nur die Redewendung, sondern auch ein beliebtes Bildmotiv. Die Ambivalenz dieser Handlung sollte dabei aber nicht vergessen werden, schließlich wird Pontius Pilatus im neuen Testament für die Kreuzigung Christi verantwortlich gemacht. Auch wenn er selbst von der Unschuld Jesus überzeugt scheint, lässt er sich in seinem

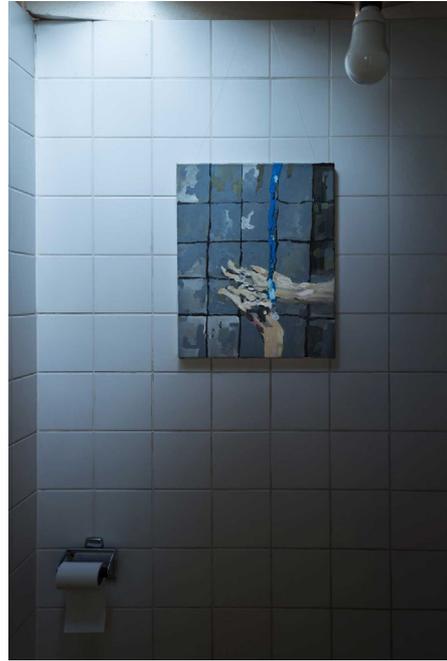
Urteil von den jüdischen Autoritäten beeinflussen. Obwohl dies bekanntlich zum Kreuzestod des Messias führte, wird die Verantwortung von Pilatus in theologischen Kreisen unterschiedlich bewertet. In einer Erzählung aus dem Johannesevangelium wird Jesus von Pilatus nach dem Begriff der Wahrheit gefragt (Joh 18,37). Diese Frage nach der Wahrheit wurde von Egeberg Hvidtfeldt durch die Verknüpfung mit Pontius Pilatus subtil angesprochen. Mit der Verbindung zum Schuldspruch an Jesus spielen auch bei ihm Themen wie Schuld, Sünde und Versuchung eine wichtige Rolle. Das Symbol der waschenden Hände wurde moralisch schwierigen Fragen zum Thema Körperlichkeit und Sexualität gegenübergestellt.

Referenz:

URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/mads-egeberg-hvidtfeldt.html> (17.04.2019).



a



b



c

Jan Clemens Stoffregen

Complete Three Piano Pieces, Schubert d946, Farbvideo mit Ton, 2014

Bereich: Offertory // **Unterkategorie:** Original Nakedness

Als dritter und letzter Teil der ersten Kranzkapelle im südlichen Chorumgang wurde die *Komposition d946* von Franz Schubert, gespielt von Jan Clemens Stoffregen, als eigens produzierte Videoaufnahme auf einem Fernsehbildschirm gezeigt. Der Bildschirm stand rechts vom Eingang auf einem kleinen Holzregal. Die Musik lief – anders als bei der Videoarbeit von Pipilotti Rist (Kat. Nr. 8) – nicht über Lautsprecher, sondern konnte bloß über Kopfhörer angehört werden. Das Video kann durchaus als Gegenprogramm zu Rists Arbeit gesehen werden, die nicht unweit voneinander aufgestellt waren. Während bei Rist schriller Frauengesang mit skurrilen Bildlandschaften verbunden wird, ist das Video von Jan Clemens Stoffregen ruhig und unaufgeregt. Zu sehen ist Stoffregen selbst, wie er die Komposition von Schubert auf dem Klavier spielt. Der Hintergrund ist schwarz und die Ablenkung von der komplexen Komposition damit sehr gering. Mit dem Aufsetzen der Kopfhörer wird dem Video eine Art exklusive Aufmerksamkeit zugebracht. Die drei Klavierstücke *d946* stammen aus dem letzten Lebensjahr Schuberts (1828) und zeichnen sich durch ihren intimen Tonfall aus. Sie wurden – wie viele Werke Schuberts

– erst posthum veröffentlicht. Das Erste der drei Stücke hat eine düstere Grundstimmung mit wechselndem Tempo und unterschiedlicher Dynamik und auch das zweite Stück verfügt über eine gewisse Melancholie. Schließlich endet der Zyklus mit einem schwungvollen dritten Teil, in dem der motorische Rhythmus immer wieder aufgebrochen wird. Durch dieses musikalische Wechselspiel zwischen Euphorie und Melancholie wurden die Betrachterinnen, die ohne Kopfhörer der Soundkulisse von Pipilotti Rists schriller Stimmer ausgesetzt waren, zu einer kurzen Ruhepause eingeladen. Die Arbeit nahm innerhalb der Ausstellung eine besondere Position ein, da sie keinerlei Bezug zum Raum und dessen religiösen Rahmenbedingungen aufwies. Vielmehr scheint das Klavierstück als Unterbrechung eingesetzt worden zu sein, so dass die klassische Klavierkomposition zu einer Art Erholungspause innerhalb der Ausstellung wurde.

Referenz:

URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/jan-clemens-stoffregen.html> (18.04.2019).



a



b

11 & 12

Takashi Murakami + Unknown

Takashi Murakami, Figure Miss Ko 2, Figur aus Polyesterharz, 1999

Unknown, Herkules Farnese, Skulptur aus Serpentin, Kopie aus dem 19. Jahrhundert nach antikem Vorbild

Bereich: Offertory // **Unterkategorie:** Imago Dei

Auch die zweite Kranzkapelle war durch eine eingezogene Holzwand vom Chorumgang abgetrennt. Im Gegensatz zur ersten Kranzkapelle wurde dieser Raum den BesucherInnen nicht zugänglich gemacht und durch eine Kniebank verstellt. Die hölzerne Flügeltür der Trennwand stand jedoch offen und gab den Blick auf zwei sich gegenüberstehende Figuren auf weißen Sockeln frei, die vom Kunststammler Toni Stachel ausgewählt wurden. Links stand eine Kopie des *Herkules Farnese* aus dem 19. Jahrhundert, während rechts eine weibliche Manga Figur des japanischen Künstlers Takashi Murakami unter einer Glashaube ausgestellt war. Die Frauenfigur zeigt sowohl Murakamis Interesse an zeitgenössischer japanischer Ästhetik, wie auch seine Faszination für westliche Schönheitsideale. *Figure Miss Ko 2* erfüllt dabei vor allem Merkmale von typischen Manga Figuren: lange blonde Haare mit übergroßer Schleife darin, große blaue Augen, ein knappes die Oberweite betonendes Kostüm einer Kellnerin oder eines Hausmädchens in den Farben Rosa und Weiß, dazu überlange nackte Beine und Schuhe mit Absatz. Die sexuell aufgeladene Figur steht im Kontrast

zur Figur des *Herkules Farnese*. Der Darstellungsmoment zeigt den ruhenden Herkules nach seinen Heldentaten. Er hat das erbeutete Löwenfell über seine Keule gelegt und diese auf einem Felsen abgestellt. Während *Figure Miss Ko 2* Klischeevorstellungen von Weiblichkeit darstellt, suggeriert die Herkulesfigur mit ihrem massig muskulösen Körper übertriebene Männlichkeit. Auch wenn die Figuren optisch sehr unterschiedlich sind, haben sie doch eine unnatürliche Überreizung der jeweiligen geschlechtsspezifischen Attribute gemeinsam. Innerhalb der Ausstellung sollten diese beiden überzogenen Stereotypen von Weiblichkeit und Männlichkeit den BesucherInnen als Ausgangspunkt für die Reflexion über den persönlichen Zugang zum Thema Schönheit dienen. Doch ging es in dieser Gegenüberstellung um viel mehr, als um die Definition von Schönheit. Gerade innerhalb des Kirchenraums lässt diese Konstellation auch Reflexionen über die Hierarchie zwischen Mann und Frau und klischeehaften Rollenverteilungen zu.

Referenz:

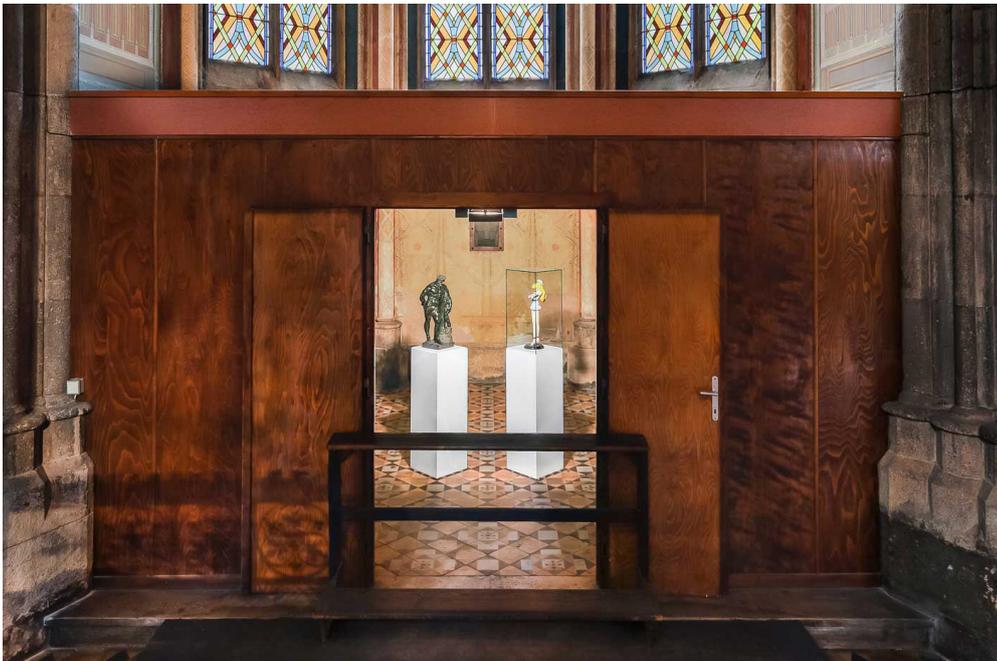
Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art 2001
Takashi Murakami. Summon Monsters? Open the Door? Heal? Or Die? (Kat. Ausst. Museum of Contemporary Art, Tokio 2001), Tokio 2001.



a



b



c

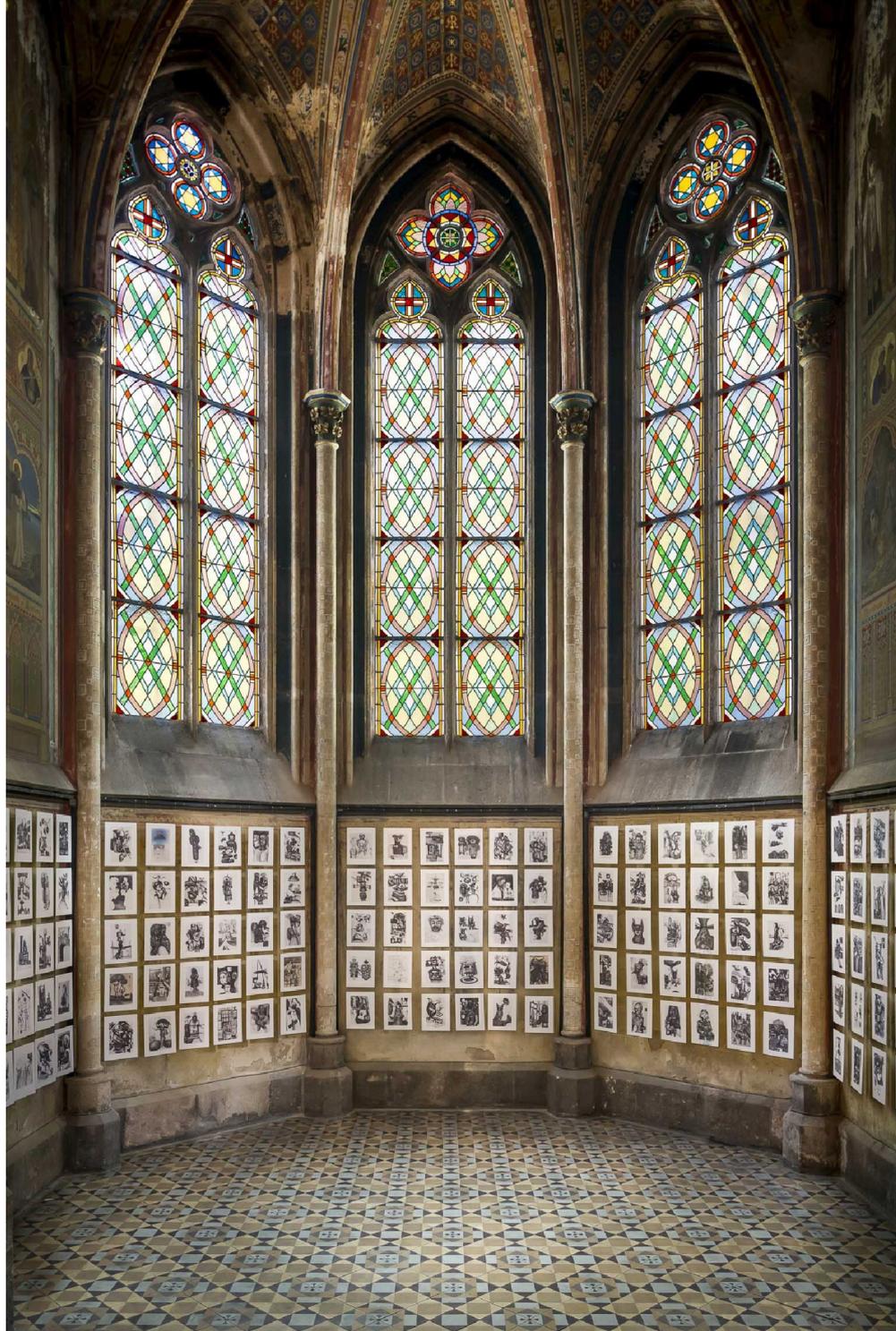
Patricia Semmler*Automatic Drawings, 150 Zeichnungen auf Papier, 2010-14***Bereich:** Offertory // **Unterkategorie:** The Inner Gaze

An den fünf Seitenwänden der dritten Kranzkapelle im südlichen Teil des Chorumgangs wurden insgesamt 150 Zeichnungen von der australischen Künstlerin Patricia Semmler ausgestellt. Die ungefähr A5 großen Zeichenblätter wurden gleichmäßig mit je 30 Zeichnungen pro Seitenwand in der Kranzkapelle angeordnet. Diese Art der Präsentation profitiert von dem symmetrischen Kirchenbau, der sich in diesem Fall an der Symmetrie der Wand- und Fensterflächen, aber auch an den symmetrischen Bodenfliesen zeigt. Durch die gleichmäßige Anordnung der kleinteiligen Zeichnungen wurde die rauminhärente Symmetrie noch stärker betont, sodass sich die Blätter - ähnlich wie die geometrischen Buntglasfenster oder auch die Bodenfliesen - dem vorgegebenen Raum anpassen konnten. Die sogenannten *Automatic Drawings* sind in einem Zeitraum von vier Jahren entstanden. Schon der Name verrät, dass sich die Künstlerin in der Herstellung der Zeichnungen einem besonderen Verfahren bedient hat. Im Automatismus wird versucht, den Gedanken freien Lauf zu lassen und völlig spontan zu zeichnen. Der Begriff Automatismus stammt aus der Psychologie und bezieht sich ursprünglich auf unterbewusste Körperbewegungen - wie zum Beispiel

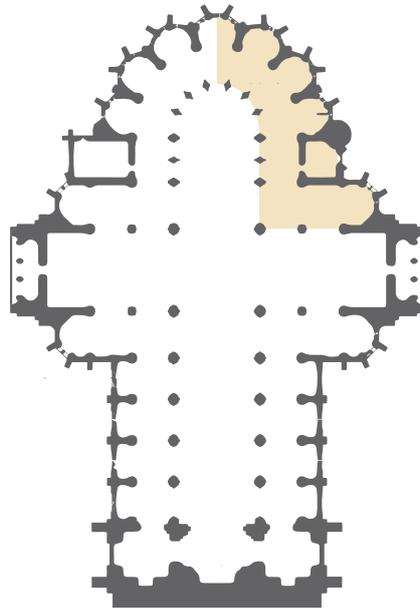
beim Atmen. Doch bereits unter Sigmund Freud erfuhr der Begriff eine Ausdehnung, denn dieser erkannte die Möglichkeit Automatismus als Therapieform anzuwenden. Durch assoziatives Zeichnen und Schreiben hoffte er unterbewusste Gefühle seiner Patienten hervorzuholen. Die Methode des automatisierten Schreibens und auch Zeichnens wurde von den Surrealisten aufgegriffen, um dem Unterbewusstsein Ausdruck zu verleihen. So finden sich in Semmlers *Automatic Drawings* einige wiederkehrende Symbole, die sie unterbewusst übernimmt. Dabei wird die persönliche Bedeutung der einzelnen Motive deutlich, beispielsweise lassen sich häufige Darstellung von Wildtieren mit ihrer Heimat Australien verknüpfen. Doch auch ihre katholische Erziehung taucht in Form wiederkehrender religiöser Motive in den Zeichnungen auf. Zusammen lassen sich die unterschiedlichen Bildinhalte als eine persönliche Geschichte lesen, die zwar von einem Individuum erzählt, durch ihren Symbolcharakter aber auch für andere erfahrbar wird.

Referenz:

URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/patricia-semmler-votivkirche.html> (18.04.2019).



IV. COMMUNION



Erwin Wurm

Kastenmann Pink, Figur aus Gips, MDF-Platten und Wolle, 227 x 120 x 60 cm, 2008

Bereich: Communion // **Unterkategorie:** Redemption Of The Heart

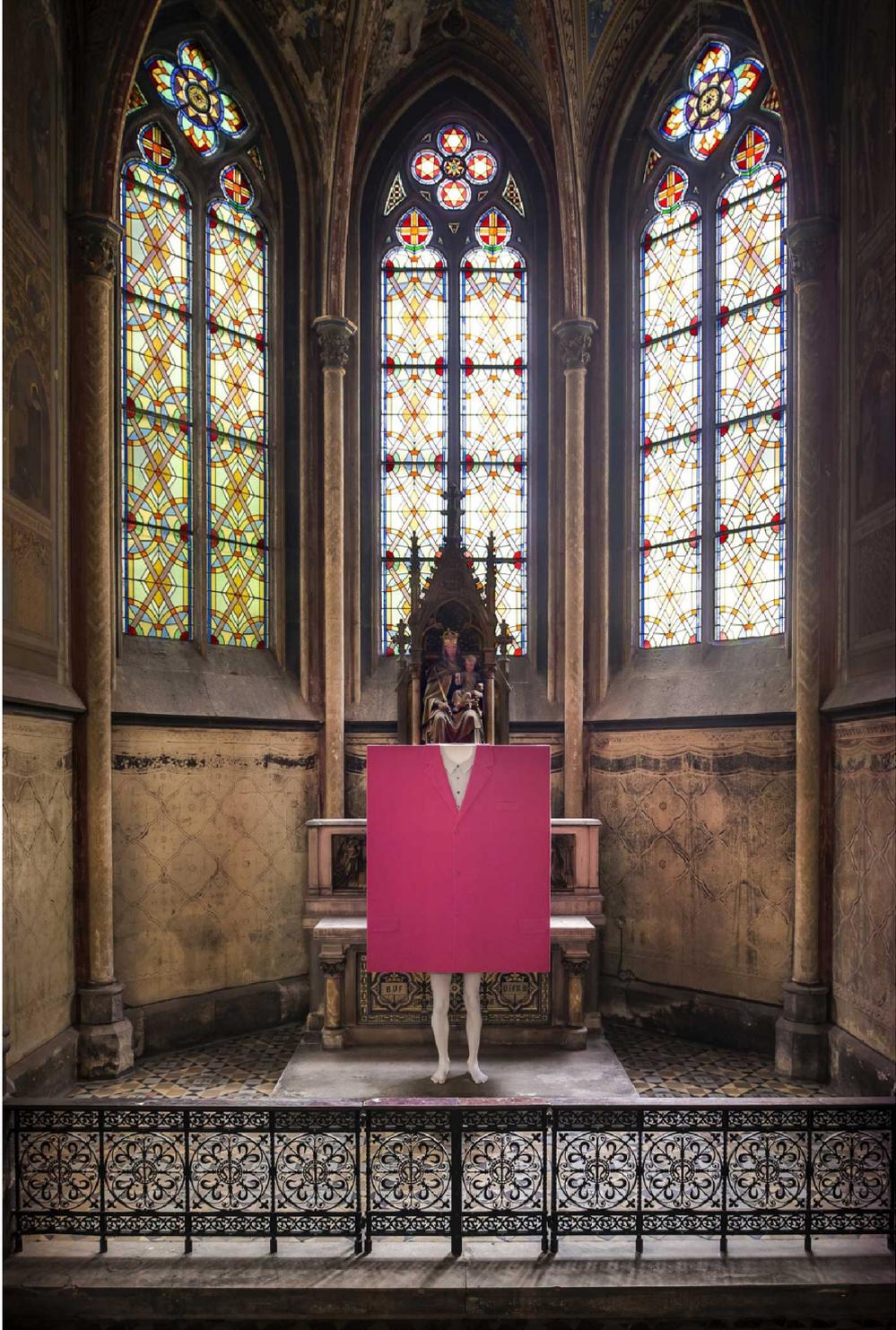
In der Scheitelkapelle der Votivkirche befindet sich der sogenannte Marienaltar. Dieser bunt ausgestattete Altar liegt in der Hauptachse der Kirche direkt hinter dem Hochaltar und ist der Mutter Gottes geweiht. Der Altaraufsatz ist mit zwei vergoldeten Bronzereliefs geschmückt, die die Verkündigung Mariä und die Heimsuchung darstellen. Darüber sitzt eine thronende Madonna mit Christuskind, überdacht von Kleebogen und Spitzgiebel. Für die Dauer der Ausstellung wurde die Sicht auf den Altar durch eine über zwei Meter hohe Kastenfigur von Erwin Wurm verstellt. Der *Kastenmann Pink* gehört zu einer Reihe von Kastenmännern, die Erwin Wurm ab 2008 produzierte. Während die Beine der Figur menschliche Formen und Proportionen haben, ist der Oberkörper ein großer rechteckiger Kasten. Die Figur hat keinen Hals, keinen Kopf und keine Arme, dafür aber eine große rechteckige Box als Oberkörper. Die geometrische Form abstrahiert den menschlichen Körper und steht im Gegensatz zu den nackten Beinen der Figur. Dieser Gegensatz wird durch die Materialität der Kleidung weiter betont. So ist der Kasten in eine pinke Anzugjacke aus Wolle gehüllt, die eng an die Form anliegt. Durch die Verwendung von Wolle bekommt die

Oberfläche ein Stück Neutralität zurück, auch wenn die Form weiterhin abstrakt bleibt. Innerhalb der Ausstellung benutzte David Rastas die Form und Größe der Figur als eine Art Trennwand. Durch die Positionierung vor dem Marienaltar verstellt der Körper den Blick zum Altar. Für Rastas galt dieser Umstand als ein Kommentar auf die Beziehung zwischen Körperlichkeit und Glauben. Der *Kastenmann Pink* konnte als eine Reflexion über die natürlichen Körpergrenzen und individuelle Körperwahrnehmung verstanden werden. Die anthropomorphe geometrische Figur im pinken Anzug wirkt wie die Verbildlichung einer künstlich aufgeblasenen Schutzschicht, die den eigentlichen zerbrechlichen Körper verschluckt zu haben scheint.

Referenz:

**Kat. Ausst. MKM Museum Küppersmühle für
Moderne Kunst 2017**

ERWIN WURM (Kat. Ausst. MKM Museum
Küppersmühle für Moderne Kunst, Duisburg 2017), Köln
2017.

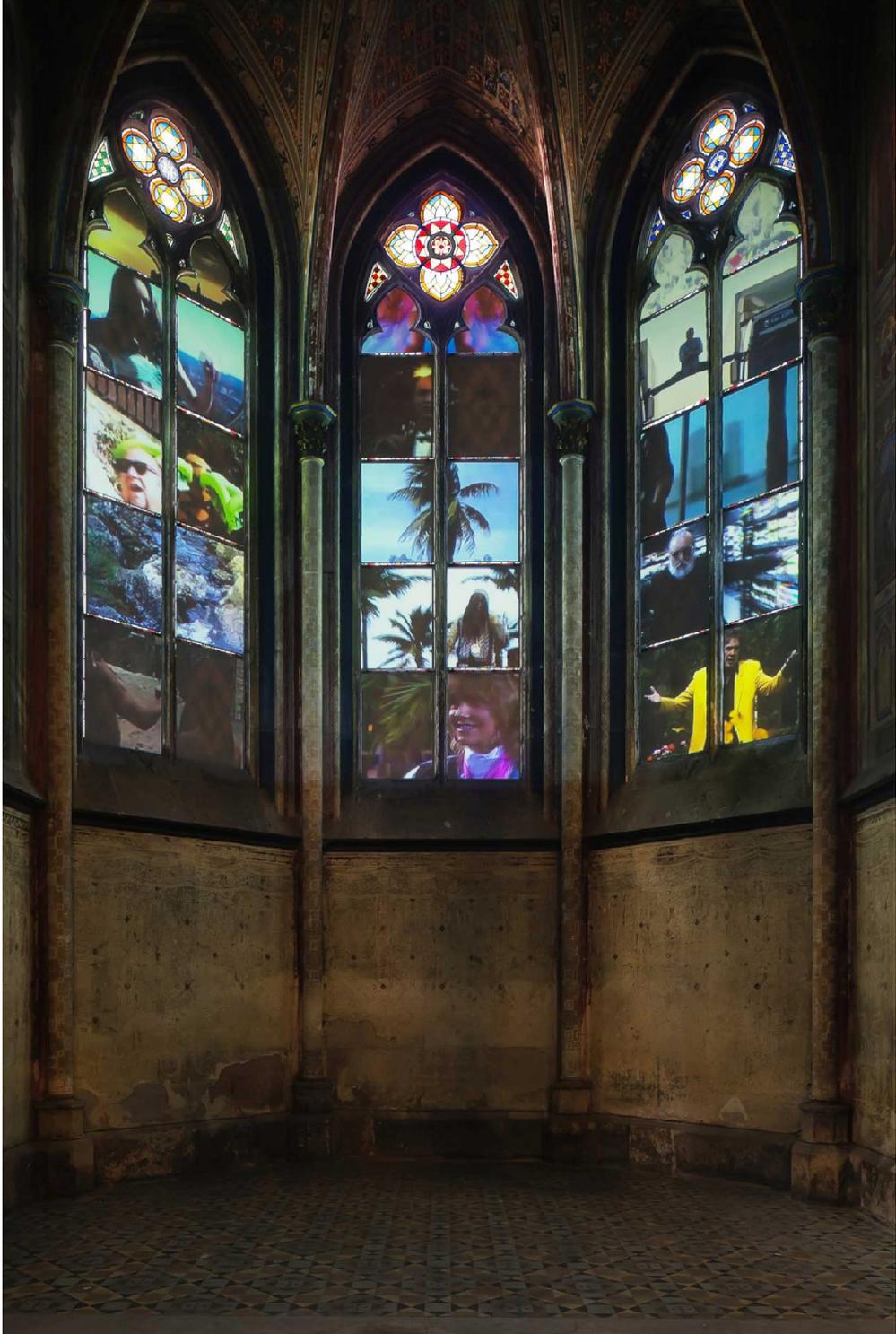


David von der Stein*Heaven Is A Place Where Nothing Ever Happens, Videoinstallation, 2014***Bereich:** Communion // **Unterkategorie:** Corporal & Spiritual Desire

Die Videoinstallation von David von der Stein wurde extra für die Ausstellung in der Votivkirche produziert. Die drei monumentalen Glasfenster der fünften Kranzkapelle wurden als Projektionsfläche für *Heaven Is A Place Where Nothing Ever Happens* genutzt, womit der Kirchenraum unmittelbar mit dem künstlerischen Konzept verknüpft wurde. Genau auf die Glasflächen der Fenster abgestimmt lief die Videoprojektion in Dauerschleife. Zu sehen waren mehrere Szenen gleichzeitig, die sich mit der Auffassung von Paradies in der modernen Gesellschaft beschäftigten. Bereits der Titel *Heaven Is A Place Where Nothing Ever Happens* gibt einen Hinweis auf die Auseinandersetzung mit dem Thema Paradies. Die Arbeit zeigt anhand von bunten und schnellen Bildabfolgen die Vorstellung von einem Himmel auf Erden als idyllischen Ort auf. In den Kurzvideos finden sich dabei zahlreiche Motive der Popkultur: kurze Filmausschnitte mit Palmen im Hintergrund, junge knapp bekleidete Frauen, Rapper oder auch große Autos. Die Gleichzeitigkeit der vielen Kurzvideos und die dauernde Wiederholung der Sequenzen führt zu einer Überreizung, die auf die Bildüberflutung der Social-Media-Generation hinweisen soll. Die

Vorstellung des Himmels auf Erden als überzogene Idylle entlarvt die moderne Vorstellung des Paradieses als ein Synonym für Materialismus, Berühmtheit und Luxus. David von der Stein widmet sich dem Widerspruch von geistigem und körperlichem Verlangen anhand von Bildern der modernen Popkultur und hat die Videoinstallation inhaltlich somit genau an die Ausstellung angepasst. Bereits bei der Konzeption ging er vom gegebenen Ausstellungsort aus und konnte so eine spezielle Symbiose zwischen Ort und Kunstwerk kreieren. Durch die Projektion direkt auf die Kirchenfenster wurde die Videoinstallation unmittelbar zu einem Teil der Kirche. Die Arbeit thematisiert die moderne Vorstellung von Himmel und Paradies und brachte diese innerhalb des Kirchenraums direkt mit den religiösen Vorstellungen zusammen.

Referenz:**URL:** <http://www.otherspaces.org/artworks/david-von-der-stein.html> (18.04.2019).



Matthew Lenkiewicz*Erd Apfel, geodätisches Holzkonstrukt basierend auf neogotische Fenster, 2014***Bereich:** Communion // **Unterkategorie:** Conjugal Spirituality

Der damalige Architekturstudent Matthew Lenkiewicz entwarf in der Auseinandersetzung mit dem Kirchenraum ein geodätisches Holzkonstrukt, das auf der Symmetrie neogotischer Fenster basiert. Als Referenz auf den neofuturistischen Architekten Buckminster Fuller beschäftigte sich Lenkiewicz mit der Konstruktion von Ikosaedern und anderen geodätischen Formen. Ziel dieser Formen ist die Ausarbeitung einer idealisierten Zukunftsversion von Effizienz, Leichtigkeit und technischer Harmonie. Die so entstandene Arbeit namens *Erd Apfel* fand Platz in der sechsten Kranzkapelle und war für BesucherInnen betretbar. Im Inneren des zeltähnlichen Konstrukts stand ein Stuhl, auf dem man Platz nehmen konnte. Die Arbeit ist aufgrund ihrer Symmetrie bereits von außen beeindruckend, doch erst im Inneren wird der Dialog zwischen Kirchenarchitektur und Holzkonstrukt deutlich. Lenkiewicz Konzept basiert auf Methoden aus der Architekturgeschichte, um symmetrische Muster zu kreieren, wie man sie aus zahlreichen Kirchenbauten kennt. So reproduziert er Drei- und Vierpassmuster, die als ideologisches Symbol für die Dreifaltigkeit bzw. die vier Evangelisten gedeutet werden

können. Durch die Thematisierung von historischer Bautradition kombiniert mit technischem Fortschritt entwickelt Lenkiewicz eine kritische und produktive künstlerische Praxis. Die Präsentation im Kirchenraum macht dabei den Ursprung der architektonischen Überlegungen deutlich. Für David Rastas ging es aber nicht um eine bloße architekturhistorische Auseinandersetzung, vielmehr versteht er die Architektur als Vermittler zwischen religiösem Mythos und Realität. Im Jahr 2015 kam es bei der Abschlussausstellung der Akademie der Bildenden Künste in Wien zu einer erneuten Präsentation, wobei die Referenz auf die Sakralarchitektur ohne den direkten Dialog im Kirchenraum deutlich abgeschwächt wurde.

Referenz:**URL:** <http://www.otherspaces.org/artworks/matthew-lenkiewicz.html> (18.04.2019).



a



b



c

Anonym*Cleaning You, Rauminstallation, 2014***Bereich:** Communion // **Unterkategorie:** Physical Intimacy

Wie schon die erste und die zweite Kranzkapelle, war auch die siebte durch eine eingezogene Holzwand vom Kirchenraum abgetrennt. Der so entstandene Raum diente als Stauraum für alte Teppiche, Stühle, Kerzenhalter, Ersatzglühbirnen, Stehpulte und sonstige Gegenstände. Hier sollte ursprünglich die Videoarbeit *Cleaning You* (2005) von Hermann Glettler auf einem kleinen alten Röhrenfernseher in einem der Regale präsentiert werden. Das Video zeigt den Künstler, wie er sich einer geschnitzten Kreuzigungsfigur am Boden einer Kirche nähert. Er kniet sich vor den gekreuzigten Jesus und beginnt die Oberfläche der Figur mit seiner Zunge zu reinigen und den alten Staub zu entfernen. Doch die meisten BesucherInnen bekamen das Video nie zu sehen, denn Glettler entfernte die DVD noch am Abend der Eröffnung. Auch wenn er als Künstler ohnehin anonym bleiben sollte, befürchtete er mit der Präsentation innerhalb der Votivkirche eine Grenze zu überschreiten. David Rastas entschied sich dafür, die geplante Präsentation innerhalb der Abstellkammer durch die Abwesenheit der tatsächlichen Videoarbeit zu einer Rauminstallation werden zu lassen. Er sah daran die Möglichkeit, innerhalb der Ausstellung über das Problem von

öffentlicher Darstellung körperlicher Intimität zu sprechen. Dadurch wurde der Raum selbst, der ansonsten nicht öffentlich zugänglich war, als eine Art Kunstinstallation in den Fokus gerückt. Die BesucherInnen konnten sozusagen den öffentlichen Teil der Kirche verlassen und einen Blick hinter die Kulissen werfen.

**Referenz:
Rastas 2018**

David Rastas, Problems integrating Contemporary Art in Ritual Spaces, Helsinki 2018, URL: <http://www.otherspaces.org/ritualspaces.html> (15.10.2018).



a



b

Javier Pérez

Rosario (Memento Mori), 59 lebensgroße Totenköpfe aus Bronze, schwarz gefärbtes Polyesterharz, Eisen, variable Größe, 2008–09

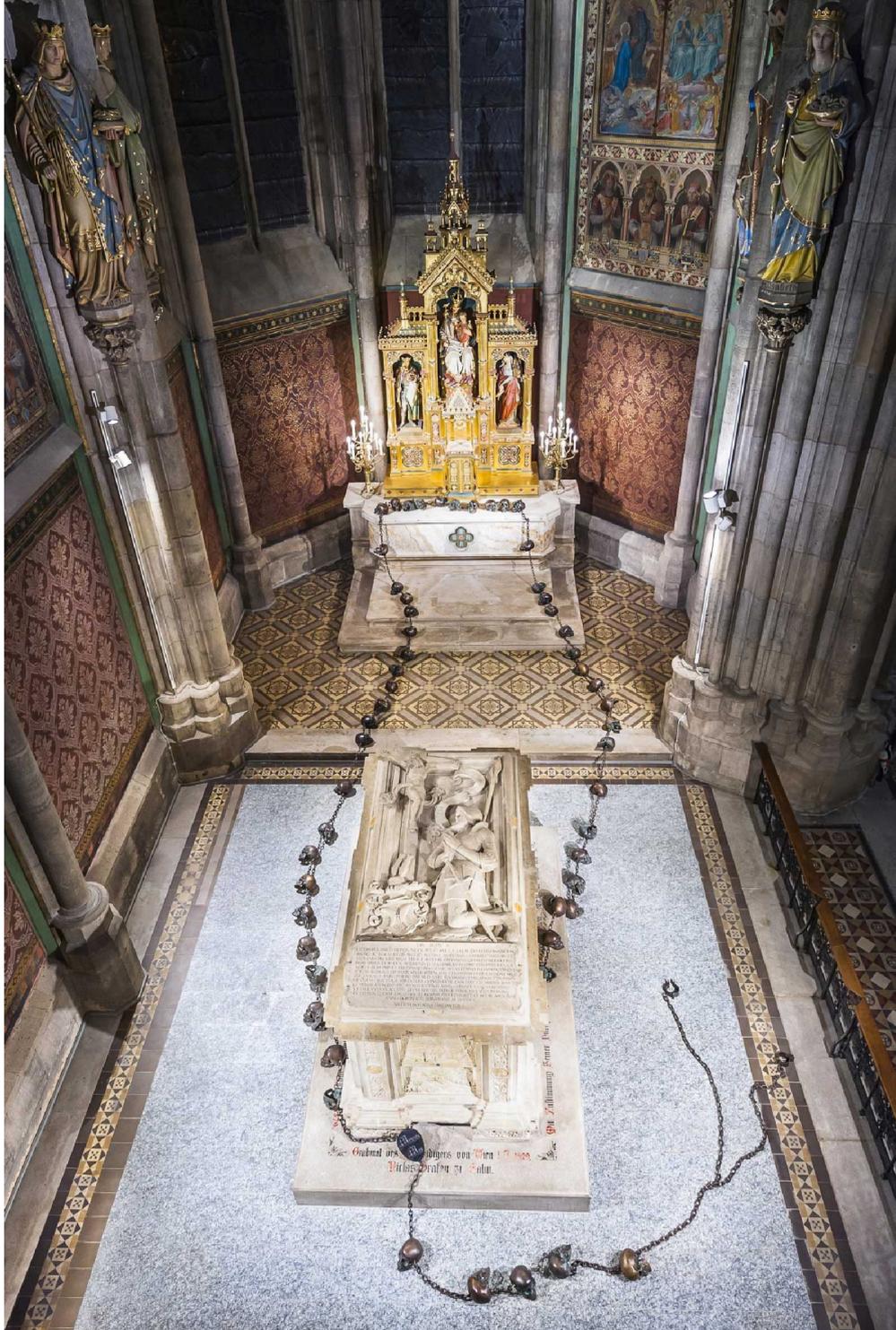
Bereich: Communion // **Unterkategorie:** Man In The Dimension Of Gift

Im nördlichen Querhaus liegt die Rosenkranzkapelle mit der Tumba des Grafen Niklas von Salm. Hier wurde eine 15 Meter lange Installation des spanischen Künstlers Javier Pérez präsentiert. Bei *Rosario (Memento Mori)* handelt es sich um einen überdimensionalen Rosenkranz, also um eine Gebetskette, mit 59 lebensgroßen bronzenen Totenköpfen anstelle von Perlen. Die Zahl der Totenköpfe bezieht sich auf die tatsächliche Anzahl von Perlen bei einem Rosenkranz, wie er in der katholischen Andacht für Rosenkranzgebete verwendet wird – doch anstelle des Kreuzes befinden sich in seiner Version zwei Handschellen. Die beiden Handschellen lagen geöffnet am Boden neben dem Grabmal und besitzen als Kreuzersatz einen stark symbolhaften Charakter. Durch die Größe der Arbeit nahm sie die gesamte Rosenkranzkapelle ein. Der Totenkopf-Rosenkranz von Pérez lag am Altar sowie am Boden auf und umschloss die Tumba des Grafen Niklas von Salm. Am Fuße der Tumba befand sich das Verbindungsstück zwischen Kranz und Kette, bestehend aus einer kleinen ovalen Platte mit der Aufschrift „*memento mori*“. Dies kann als Vanitas-Symbol verstanden werden und erinnert in Bezug auf das Grabmal noch deutlicher an die Vergänglichkeit

des Menschen – einem zentralen Motiv in Pérez Arbeiten. Die Arbeit wurde erstmals 2009 im Innenhof eines Klosters ausgestellt, wo die Kette auf ähnliche Weise um eine Säule herum platziert wurde. Da es sich bei *Rosario (Memento Mori)* um ein Werk mit explizit katholischem Hintergrund handelt, ist die Präsentation im sakralen Kontext umso eindrucksvoller. Die künstlerische Interpretation eines Rosenkranzes mit Totenköpfen und Fesseln anstelle eines Kreuzes kann im richtigen kontextuellen Rahmen zum Ausgangspunkt für kritische Reflexionen werden.

Referenz:

Kat. Ausst. Arte en la Catedral de Burgos 2009
Lamentaciones. Claustro de la Catedral de Burgos (Kat. Ausst. Arte en la Catedral de Burgos, Burgos 2009),
Burgos 2009.



Bernardí Roig

Ejercicios para transportar la luz, weiße Polyesterharzfigur, Neonlicht, 180 x 50 x 50 cm, 2008

Bereich: Communion // **Unterkategorie:** Solitude

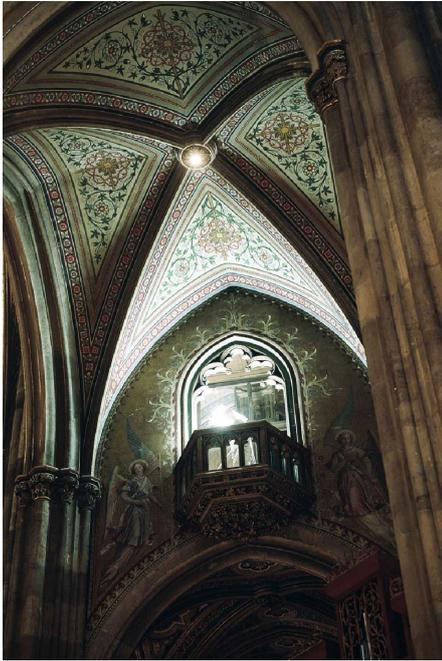
Am Balkon über dem nördlichen Eingang zum Chorumgang wurde eine weiße Polyesterharzfigur installiert, die 19 hell leuchtende Neonröhren auf ihrer rechten Schulter trägt. Die lebensgroße Figur stammt vom spanischen Künstler Bernardí Roig, der sich in vielen Arbeiten mit der Abbildung von menschlichen Figuren beschäftigt. Er portraitiert den menschlichen Körper mithilfe verschiedener Medien und formt damit gleichzeitig ein Kommentar zur massenmedial verbreiteten Bilderflut. Für viele seiner Figuren nimmt er tatsächlich existierende Personen als Vorbild, wie hier seinen Wiener Galeristen Mario Mauroner. Dabei entstehen aber keine Kopien, vielmehr gibt es eine starke Diskrepanz zwischen der Abbildung und dem Dargestellten. Der weiße Körper in Verbindung mit den grellen Neonlichtern bewirkt trotz der Anlehnung an eine real existierende Person eine starke Verfremdung. Persönlichkeit und Identität rücken völlig in den Hintergrund und werden damit zu einer Metapher einer Gesellschaft, die in einer Flut aus sich ähnelnden Bildern untergeht. Das grelle Licht ist hier gleichgesetzt mit der Überstimulation durch künstlich beleuchtete und hell blendende Bildschirme. Die Figur steht – passend zur Unterkategorie –

alleine auf dem Balkon und fungierte laut David Rastas als eine Art Erinnerung für BesucherInnen, zu einem geregelten Umgang mit Bild und Abbild zurückzukehren. Dieser Wunsch kann innerhalb des Kirchenraums auch als Rückkehr zum Wort und damit gleichzeitiger Abkehr vom Bild verstanden werden. Die theologische Priorität des Hörens vor dem Sehen sollte mithilfe dieser Arbeit in aktuelle Debatten zur Bilderflut eingebracht werden. Diese intendierte Deutung dürfte so manchen BesucherInnen aber verborgen geblieben sein, denn die Figur schien vom Rest der Ausstellung isoliert – nicht nur wegen ihrer Platzierung, sondern auch wegen unklaren inhaltlichen Anknüpfungspunkten.

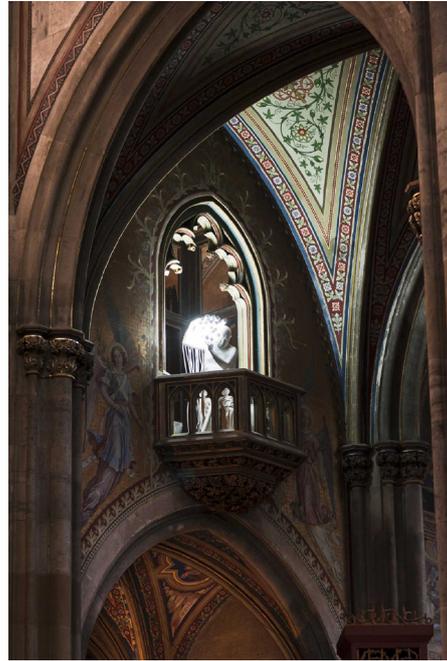
Referenz:

**Kat. Ausst. Zentrum für internationale Lichtkunst
2019**

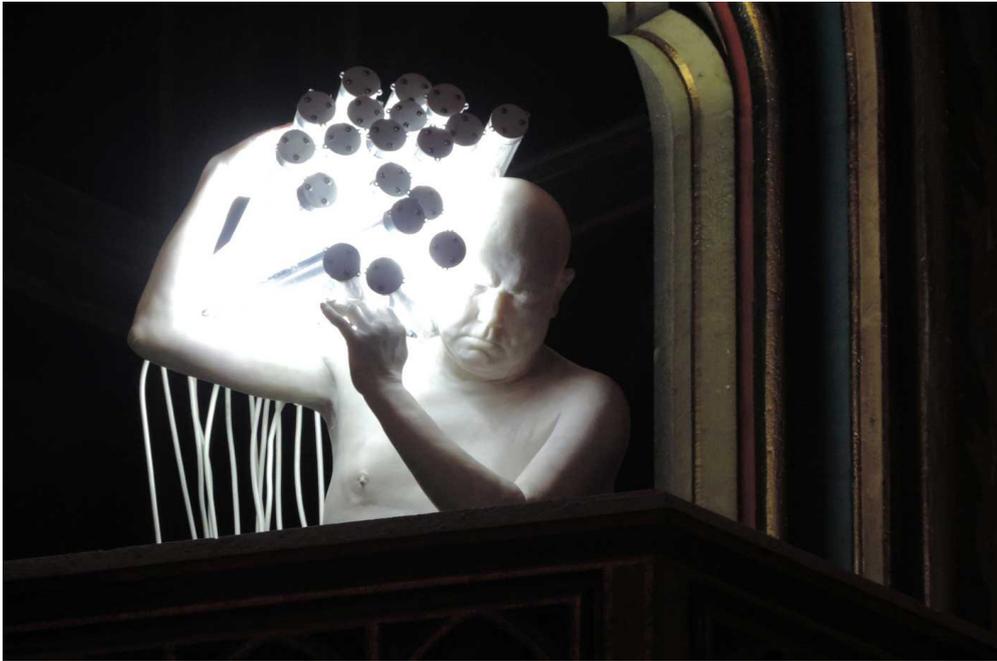
Excess. Bernardí Roig (Kat. Ausst. Zentrum für internationale Lichtkunst, Unna 2019), Köln 2019.



a

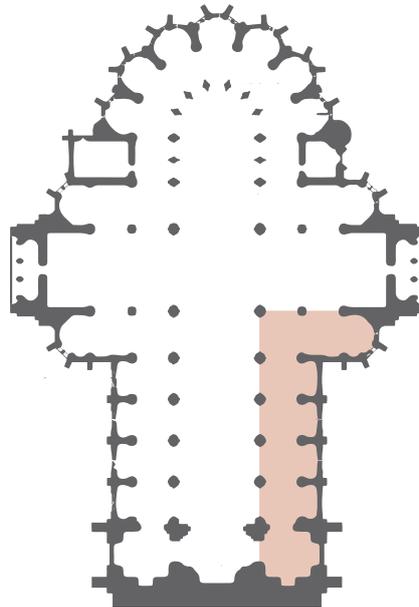


b



c

V. EUCHARIST



Tanja Nis-Hansen

Wet Dreams, Videoinstallation, 20:00 Min., 2014

Bereich: Eucharist // **Unterkategorie:** Confessional

Wie schon die Videoarbeit von Clemens Wilhelm im südlichen Querhaus (Kat. Nr. 7), wurde auch Tanja Nis-Hansens *Wet Dreams* im nördlichen Querhaus an einem Beichtstuhl angebracht. Das 20-minütige Video thematisiert die Beziehung zwischen erwachsenen Kindern und ihren Eltern und ist als Auftragswerk extra für die Ausstellung entstanden. Die damals 25-Jährige filmte dafür den Besuch bei ihren Eltern, wodurch ein sehr persönliches Portrait der Künstlerin und ihrer Beziehung zu ihren Eltern entstand. Der Titel des Videos verweist in Zusammenhang mit der Vater-Tochter-Beziehung auf den Ödipuskomplex und unterstreicht dadurch die Mehrdeutigkeit des Themas. Innerhalb des Videos wird Wasser zur Metapher für die Unbeschwertheit und gleichzeitige Problematik der Eltern-Kind-Beziehung. Mithilfe des Wassers wird die Komplexität dieser Beziehungen auf einer visuellen Ebene dargestellt. Dabei steigern sich die Szenen in ihrer Intimität: Während sich Nis-Hansen anfangs alleine in einem großen Swimming Pool treiben lässt, kommt es später zu einer Badewannen-Szene mit ihrem Vater. Mithilfe dieser visuellen Entwicklung werden Veränderungen in der Beziehung zwischen Eltern und Kind dargestellt. Der verengte Raum

bedeutet sinkende Behaglichkeit, während die Gegenüberstellung mit dem Vater die verschiedenen Perspektiven deutlich macht. Nis-Hansen zeigt mit der Videoarbeit die Aufarbeitung ihrer sehr persönlichen Familiengeschichte, dennoch gelingt es ihr durch objektive Beobachtung eine Geschichte entstehen zu lassen, in deren Normalität man sich als BetrachterIn gut selbst erkennen kann. In Verbindung mit dem Beichtstuhl knüpfte dies an den Moment der Beichte an und wurde so zu einer Metapher für die generelle Loslösung von alten Konflikten. Der Ton wurde über zwei Kopfhörer abgespielt, womit eine intimere Auseinandersetzung mit dem Video ermöglicht wurde.

Referenz:

URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/tanja-nis-hansen.html> (18.04.2019).



a



b

Hermann Glettler*Wounded Light, Lichtinstallation mit 72 LED-Lampen, 2014***Bereich:** Eucharist // **Unterkategorie:** The Spousal Meaning Of The Body

Im nördlichen Querhaus befindet sich die Bischofskapelle, die auch als Herz-Jesu-Kapelle bezeichnet wird. Diesen Namen verdankt sie dem dort aufgestellten Marmoraltar, der von einer Herz-Jesu-Statue bekrönt ist. Die Jesusfigur greift mit der linken Hand zur Brust, wo sein Herz zu sehen ist. Diese Darstellungsform beruht auf einen Text aus dem Johannesevangelium, worin das Herz Jesu als die Quelle des Heils bezeichnet wird (Joh 19,34). Hermann Glettler, derzeitiger Bischof von Innsbruck, hat sich im Zuge der Ausstellung mit der Herz-Jesu-Statue in der Votivkirche auseinandergesetzt und eine Lichtinstallation namens *Wounded Light* entwickelt. Glettler war ab 1999 Pfarrer in der Kirche St. Andrä in Graz, welche innerhalb Österreichs für ihr Ausstellungsprogramm bekannt ist. Neben seiner Tätigkeit als Geistlicher ist er seit seiner Studienzeit als Künstler und Kurator tätig. Für die Ausstellung umwickelte Glettler die Herz-Jesu-Statue mit 72 LED-Lampen. Jede der Lampen war direkt auf den Körper der Figur gerichtet, so dass einzelne Stellen hell aufleuchteten. Die Anzahl der Lampen hat sowohl im Alten, wie auch im Neuen Testament eine wichtige Relevanz. Im Alten Testament wird Moses auf seinem Weg zum Berg Sinai von den 72 Ältesten

begleitet (2. Mose 3,16-17), und auch im Evangelium nach Lukas sendet Jesus 72 Jünger aus, um sein Evangelium zu verkünden (Lk 10,1-23). David Rastas bezieht sich in der Deutung der Arbeit speziell auf die 72 Jünger im Neuen Testament. In diesem Zusammenhang steht jeder der Lampen für einen der Jünger, dessen Aufgabe es war, den christlichen Glauben zu verbreiten. Trotz dieser sehr christlichen Deutung erschien das Kabelgeflecht rund um die Jesusfigur als eher beklemmende Kunstinstallation. Die vielen Kabel und Lampen verdeckten die Figur, sodass sich eigentlich nicht erkennen ließ, wer sich darunter verbirgt. Hinter den einzelnen Lampen könnte sich auch die Aufforderung verborgen haben, ganz genau hinzusehen und das Gesehene zu hinterfragen.

Referenz:

URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/hermann-glettler.html> (18.04.2019).



a



b



c

Robert Drummond

Song Fragments, 72 Meter langes Schriftband, Kohle auf Papier, 2014

Bereich: Eucharist // **Unterkategorie:** Song Of Solomon

Kurz nach der Bischofskapelle begann ein 72 Meter langes Schriftband des australischen Künstlers Robert Drummond, das sich von dort aus in Höhe der Sockelzone über große Teile des nördlichen Seitenschiffes erstreckte. Drummond setzte sich für *Song Fragments* mit der ortsspezifischen Beschaffenheit der Kirche auseinander, um auf die Kirchenarchitektur reagieren zu können. Als Ursprung der Arbeit dienten Textzeilen aus dem *Hohelied Salomos*, das im Alten Testament vorkommt, kombiniert mit Teilen aus Liedern bekannter MusikerInnen wie Bob Dylan („*Lay Lady Lay*“), Patti Smith („*Because The Night*“) und Leonard Cohen. Bei dem *Hohelied* handelt es sich um eine antike Sammlung verschiedener Liebeslieder, die aufgrund der Äußerungen zu Liebe und Erotik als einzigartig in der Bibelgeschichte gelten. Eine beliebte mittelalterliche Auslegung deutet darin eine Beschreibung der spirituellen Liebe zwischen Gläubigen und Gott oder auch zwischen Christus (Bräutigam) und der Kirche (Braut). Drummond hat mithilfe von schwarzen Kohlestiften den Hintergrund des Schriftbandes ausgemalt, sodass freigelassene weiße Flächen als Buchstaben in den Vordergrund traten. Das Schriftband

mit scheinbar zeitgenössischen Zitaten leitet sowohl den Blick, als auch die Gedanken der Besucher auf dem weiteren Weg durch die Ausstellung. Den Anfang machten die ersten Zeilen des Hohenlieds, beginnend mit:

„Let him kiss me with the kisses of his mouth! For your love is better than wine.“ (Song of Solomon 1:1-3)

Die Worte *love is better than wine* standen genau unter dem Guadalupe-Altar. Gerade im Bereich des Altars, dem Ort, an dem der Pfarrer während der Eucharistiefeier Messwein zu sich nimmt, wurden die Wörter zu einer Provokation. Indem Drummond den Bibeltext mit Liedern aus der Popgeschichte kombinierte, verschmolzen theologische Inhalte mit modernen und konnten dabei kaum mehr unterschieden werden.

Referenz:

URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/robert-drummond-votivkirche.html> (18.04.2019).



a



b

Silvia Bischof

Das Herz der Welt, Asparagus-Blätter in Epoxidharz, Holz, LED, 23 x 23 x 3 cm, 2011

Bereich: Eucharist // **Unterkategorie:** Redemption Of The Body

Zwischen den halbgeöffneten Flügeltüren des Josef-Altars im nördlichen Seitenschiff der Kirche wurde erstmals *Das Herz der Welt* der österreichischen Künstlerin Silvia Bischof ausgestellt. Hierbei handelt es sich um eine kleinformatige Referenz auf Gustave Courbets *Ursprung der Welt* (orig. *L'Orgine du monde*), worauf bereits der Titel verweist. Durch diese Referenz ist bei Betrachtung der gelb beleuchteten, feinblättrigen Asparagusblätter in Epoxidharz die Assoziation zur weiblichen Schambehaarung naheliegend. Doch die Form erinnert in Kombination mit dem Titel ebenso an ein Herz mit feinen Arterien. Ob die Form nun mit dem weiblichen Schoß oder einem Herzen assoziiert wird – beides lässt sich wohl als Metapher für den Ursprung des Lebens deuten und betont die unmittelbare Nähe zu Courbet. Dazu passte der Bildinhalt des Flügelaltars: An den Außenseiten der linken Flügeltür ist der Engel Gabriel dargestellt, der die Empfängnis durch den Heiligen Geist an die Jungfrau Maria am rechten Seitenflügel verkündet. Durch die leicht geöffneten Flügeltüren findet *Das Herz der Welt* in der Mitte des Altars Platz und sowohl Gabriel als auch Maria schienen ihre Blicke direkt darauf gerichtet zu haben. Im Kontext

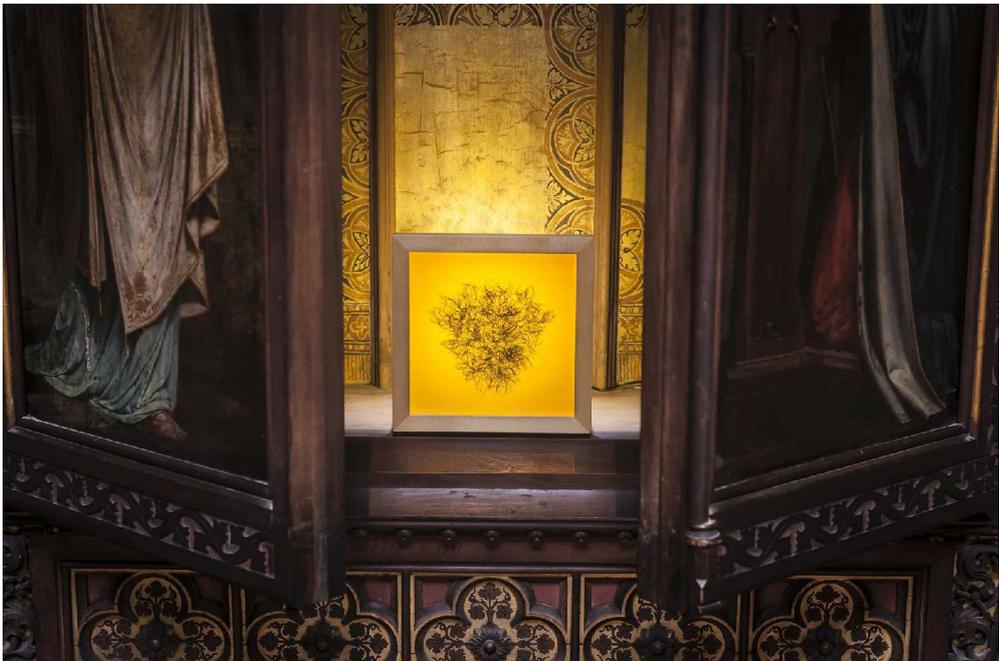
der Verkündigung bekommt auch die Deutung als weibliche Schambehaarung eine neue Präsenz. Tatsächlich handelt es sich aber nicht um Schamhaare, sondern um Asparagusblätter: Die als Spargelkraut bekannte Pflanze treibt nach der Spargelernte mit feinblättrigen Trieben aus. So kann während der Sommermonate der Wurzelstock mit genügend Nährstoffen versorgt werden, bis die Triebe im Herbst schließlich abgeschnitten und verbrannt werden. Durch ihre Funktion verweisen die Asparagusblätter auf Lebendigkeit, denn ohne die Nährstoffzufuhr durch das Spargelkraut könnten im Frühjahr keine kräftigen Sprossen austreiben. Der inhaltliche Kontext der Arbeit fügt sich somit passend in das Zentrum der Verkündigungsszene ein. Das künstliche Harz führt in Verbindung mit dem LED-Licht zu einer besonderen Strahlkraft, wodurch *Das Herz der Welt* zusätzlich in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt wurde.

Referenz:

URL: <https://www.silviabischof.com/6.htm> (18.04.2019).



a



b

Henry Jesionka

Murmurings, Architekturmodell, beleuchtet, 2014

Bereich: Eucharist // **Unterkategorie:** Confession Of The Body

Den Abschluss der Ausstellung machte ein Architekturmodell des österreichischen Installationskünstlers Henry Jesionka im nördlichen Seitenschiff, doch diesmal ohne konkrete Referenz auf die Kirchengestaltung. Die beleuchtete weiße Box mit dem Titel *Murmurings* ist ein maßstabgetreues Modell einer echofreien Kammer. Dies bezeichnet einen Raum, in dem aufgrund von reflexionsarmen Raumbegrenzungsflächen beinahe kein Schall mehr reflektiert wird. Solche echofreien Räume absorbieren nahezu alle Geräusche im Inneren, während sie gleichzeitig von äußeren Geräuschen isoliert sind. Diese extreme Geräuschlosigkeit bedingt bei uns Menschen Beunruhigung - je ruhiger das Umfeld ist, desto lauter werden die Geräusche des eigenen Körpers empfunden, denn der geräuschlose Raum zwingt den Hörnerv dazu, sich auf andere Reize zu konzentrieren, schließlich lassen sich die Ohren nicht einfach abstellen. Umgeben von Stille richtet sich die Aufmerksamkeit somit auf den eigenen Herzschlag oder das Rauschen von Blut durch den Körper. Da es sich aber bloß um ein Modell handelte, waren die BesucherInnen dieser Erfahrung nicht tatsächlich ausgesetzt. Dies erschwerte die

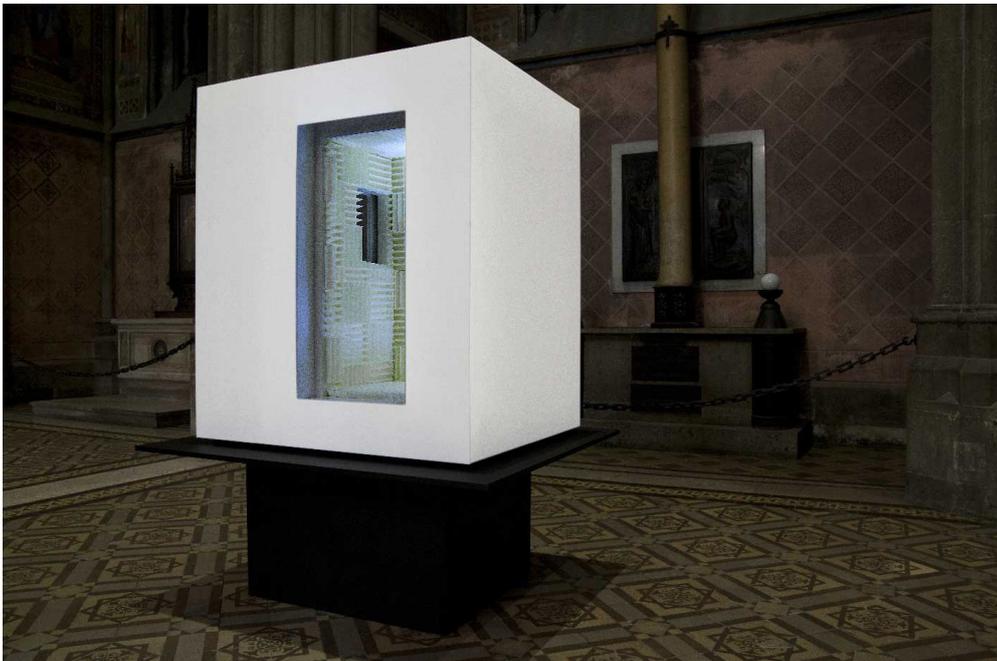
Deutung des Kunstwerks, dem innerhalb der Ausstellung der inhaltliche Bezug zum Kirchenraum zu fehlen schien. Auch wenn Jesionka das Modell extra für die Ausstellung anfertigte, schien er kaum auf den umgebenden Kirchenraum eingegangen zu sein. Die Positionierung eines Architekturmodells einer echofreien Kammer am Ende der Ausstellung könnte als Einladung zur Reflektion über das Gesehene verstanden werden, doch ließ sich der Inhalt der Installation trotzdem schwer erschließen.

Referenz:

URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/henry-jesionka.html> (18.04.2019).



a



b

Literaturverzeichnis

BAYLEY 2010

Paul Bayley, Contemporary Art & Church Commissions: Boom or Bust?, in: Laura Moffatt und Eileen Daly, Contemporary Art in British Churches, London 2010.

BECK/VOLP/SCHMIRBER (Hg.) 1984

Rainer Beck, Rainer Volp und Gisela Schmirber (Hg.), Die Kunst und die Kirchen. Der Streit um die Bilder heute, München 1984.

BENN 2002

Martin Benn, Kunstaustellungen in kirchlichen Gebäuden - Eine Praxisanleitung, in: Horst Schwebel (Hg.), Ästhetik - Theologie - Liturgik, Münster 2002, S. 109-115.

BISCHOF 2014

Hartwig Bischof, Leiblichkeit und Sexualität - Theologie des Leibes in der zeitgenössischen Kunst: Kirche und Zeitgenossenschaft, in: artmagazine.cc, 08.05.2014, URL: <http://www.artmagazine.cc/content77928.html> (11.04.2019).

BLANKENSTEIJN 1998

Hans Blankensteijn, Galerie des Herrn, in: Kunst und Kirche, 61, 1998, S. 86-89.

BÜTTNER 1997

Claudia Büttner, Art Goes Public. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-institutionellen Raum, München 1997.

FAHRNGRUBER 2012

Doris Fahrngruber, Die Wiener Votivkirche als Gedächtnisort, Dipl. (unpubl.), Universität Wien 2012.

FESSLER 2019

Anne Katrin Fessler, Kunst in der Karlskirche. Himmelfahrt an der Leine, Wien 2019, in: Der Standard Online, 01.01.2019, URL: <https://derstandard.at/2000095052680/Kunst-in-der-Karlskirche-Himmelfahrt-an-der-Leine> (27.02.2019).

FINGESTEN 1963

Peter Fingesten, Topographical and Anatomical Aspects of the Gothic Cathedral, in: Journal of Aesthetics and Criticism, 20, 1963, S. 3-23.

FISCH 2012

Rainer Fisch, Wie wohnt Gott? Christliche Sakralarchitektur auf dem Prüfstand, in: Angelika Büchse und Herbert Fendrich (Hg.), Kirchen - Nutzung und Umnutzung. Kulturgeschichtliche, theologische und praktische Reflexionen, Münster 2012, S. 83-98.

FOUCAULT 2013

Michel Foucault, Die Heterotopien=Les hétérotopies. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge, zweisprachige Ausgabe (übersetzt aus dem Französischen von Michael Bischoff), 1. Auflage, Berlin 2013.

GÄSTEBUCH 2014

Gästebuch zur Ausstellung „Leiblichkeit und Sexualität“ (unpubl.), 121 Seiten, in Besitz von David Rastas, 2014.

GRÄB (Hg.) 2002

Wilhelm Gräb (Hg.), Praktische Theologie und protestantische Kultur, Gütersloh 2002.

GRÜNWITZKY 2014

Sven Grünwitzky, Katholische Küsse. „Leiblichkeit und Sexualität“ in der Votivkirche, in: QJUBES, 20.05.2014, URL: <http://www.qjubes.com/kunstmagazin/2014/05/katholische-kuesse-leiblichkeit-und-sexualitaet-in-der-votivkirche-wien/> (11.04.2019).

HEIDEGGER 1954

Martin Heidegger, Bauen Wohnen Denken, in: Martin Heidegger (Hg.), Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1954, S. 145-181.

HERRMANN/MERTIN/VALTINK (Hg.) 1998

Jörg Herrmann, Andreas Mertin und Eveline Valtink (Hg.), Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrungen heute, München 1998.

HIDDEMANN 2007

Frank Hiddemann, Site-Specific Art im Kirchenraum. Eine Praxistheorie, Berlin 2007.

HOEPS 2007

Reinhard Hoeps, Nützt die Theologie der Kunst?, in: Kunst und Kirche, 01/2007, S. 5-12.

HOFFMANN 2002

Klaus Hoffmann, Kirchen als Kulturorte. Bedingungen und Ziele kirchlicher Kunst- und Kulturarbeit, in: Horst Schwebel (Hg.), Ästhetik - Theologie - Liturgik, Münster 2002, S. 260-266.

HUBER 2014

Michael Huber, Sex! Körper! Kirche!, in: Kurier, 24.04.2014, URL: <https://kurier.at/kultur/sex-koerper-kirche-leiblichkeit-und-sexualitaet-in-der-votivkirche/62.111.802> (23.04.2019).

JANKE (Hg.) 2010

Pia Janke (Hg.), Ritual.Macht.Blasphemie. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945, in: Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums (DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE.), Bd. 7, Wien 2010.

JOTHADY 2014

Manisha Jothady, Körperkunst und Kruzifix, in: Wiener Zeitung, 24.04.2014, URL: https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/kunst/624914_Koerperkunst-und-Kruzifix.html (23.04.2019).

KOESTLÉ-CATE 2016

Jonathan Koestlé-Cate, Art and the Church: A Fractious Embrace. Ecclesiastical Encounters with Contemporary Art, New York 2016.

KRACHER-INNERHUBER 2014

Monika Kracher-Innerhuber, Neue Kunst in alten Kirchen. Künstlerische Eingriffe in Kirchenräume und Umgestaltung von Kirchen in der Erzdiözese Wien nach 1945, Diss. (unpubl.), Universität Wien 2014.

KRÄTZSCHMER 1999

Antje Krätzscher, Temporäre Präsentationen zeitgenössischer Kunst in evangelischen Kirchen Deutschlands. Künstlerische und wirtschaftliche Spezifika dargestellt anhand der Situation im Sprengel Hamburg, Diss., Universität Lüneburg 1999.

KRETSCHMER 2008

Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Stuttgart 2008.

KWON 2002

Miwon Kwon, One place after another. Site-specific art and locational identity, Cambridge 2002.

LIEBELT 2002

Udo Liebelt, Kunst in Kirchen Raum geben. Temporäre künstlerische Installationen für den Raum der Kirche, in: Horst Schwebel (Hg.), Ästhetik - Theologie - Liturgik, Münster 2002, S. 156-163.

LIETZMANN 2012

Hans Lietzmann, Messe und Herrenmahl. Eine Studie zur Geschichte der Liturgie, in: Hans Lietzmann (Hg.), Arbeiten zur Kirchengeschichte, Bd. 8, Berlin 2012. (Nachdruck der ersten Ausgabe 1955)

MAUER 1980

Otto Mauer, Christentum muß doch etwas Kreatives sein, in: Wieland Schmied (Hg.), Zeichen des Glaubens. Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1980, S. 11-14.

MÄDLER 2002

Inken Mädler, Kunst im Raum der Kirche. Kunstaussstellungen in Berliner Kirchen, in: Wilhelm Gräb (Hg.), Praktische Theologie und protestantische Kultur, Gütersloh 2002, S. 280-299.

MEIERING 1997

Dominik M. Meiering, Kunst im Dienst (an) der Kirche?, Regensburg 1997.

MENNEKES 1995

Friedhelm Mennekes, Künstlerisches Sehen und Spiritualität, Zürich 1995.

MENNEKES 2003

Friedhelm Mennekes, Begeisterung und Zweifel, Regensburg 2003.

MERTIN 2014

Andreas Mertin, Warum und wozu Kunst in der Kirche?, in: Josef Meyer zu Schlochtern (Hg.), Kunst, Kirche, Kontroversen. Der Streit um die kirchlichen Begleitausstellungen zur documenta, Paderborn 2014, S. 97-104.

MEYER ZU SCHLOCHTERN 2007

Josef Meyer zu Schlochtern, Interventionen. Autonome Gegenwartskunst in Sakralen Räumen, Paderborn 2007.

MEYER ZU SCHLOCHTERN (Hg.) 2014

Josef Meyer zu Schlochtern (Hg.), Kunst, Kirche, Kontroversen. Der Streit um die kirchlichen Begleitausstellungen zur documenta, Paderborn 2014.

MOFFATT/DALY (Hg.) 2010

Laura Moffatt und Eileen Daly (Hg.), Contemporary Art in British Churches, London 2010.

NEWHOUSE 2005

Victoria Newhouse, Art and the power of placement, New York 2005.

NOCKE 2002

Franz-Josef Nocke, Spezielle Sakramentenlehre. I. Taufe, in: Theodor Schneider (Hg.), Handbuch der Dogmatik, Bd. 2, Düsseldorf 2002, S. 226-259.

o.A. (APA-OTS) 2014

o.A., Bundesminister Ostermayer bei Ausstellung „Leiblichkeit und Sexualität“, in: APA-OTS, 15.05.2014, URL: https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20140515_OTS0216/bundesminister-ostermayer-bei-ausstellung-leiblichkeit-und-sexualitaet (11.04.2019).

o.A. (Der Sonntag) 2014

o.A., Leiblichkeit & Sexualität, in: Der Sonntag, Ausgabe Nr. 16, 20.04.2014, URL: <http://www.libica.org/salon/wp-content/uploads/2014/04/DerSonntag-Leiblichkeit+Sexualitaet.pdf> (11.04.2019).

o.A. (Erzdiözese Wien Online) 04/2014

o.A., Ausstellung: Leiblichkeit und Sexualität, in: Erzdiözese Wien Online, 22.04.2014, URL: <https://www.erzdioezese-wien.at/site/home/nachrichten/article/36097.html> (11.04.2019).

o.A. (Erzdiözese Wien Online) 05/2014

o.A., Schönborn und Ostermayer beeindruckt von Votivkirche-Ausstellung, in: Erzdiözese Wien Online, 15.05.2014, URL: <https://www.erzdioezese-wien.at/site/nachrichtenmagazin/schwerpunkt/kirchekunst/article/36537.html> (11.04.2019).

o.A. (heute.at) 2014

o.A., Kirche hat Lust auf Kunst, in: heute.at, 24.04.2014, URL: <http://www.kunstglaube.at/images/Heute-Kirche-hat-lust.jpg> (11.04.2019).

o.A. (Initiative Christliche Familie) 2014

o.A., Kunst und Theologie des Leibes, in: Initiative Christliche Familie, 24.04.2014, URL: <https://christlichefamilie.at/kunst-und-theologie-des-leibes/> (11.04.2019).

o.A. (kath.net) 2014

o.A., Ausstellung „Leiblichkeit und Sexualität“ in Votivkirche, in: Kath.net, 24.04.2014, URL: <http://www.kath.net/news/45713> (11.04.2019).

o.A. (kathpress) 04/2014

o.A., Wien: Ausstellung „Leiblichkeit und Sexualität“ in Votivkirche, in: kathpress, 16.04.2014, URL: <https://www.kathpress.at/goto/meldung/1220944/wien-ausstellung-leiblichkeit-und-sexualitaet-in-votivkirche> (11.04.2019).

o.A. (kathpress) 05/2014

o.A., Schönborn und Ostermayer beeindruckt von Votivkirchen-Ausstellung, in:

kathpress, 15.05.2014, URL: <https://www.kathpress.at/goto/meldung/1221598/schoenborn-und-ostermayer-beeindruckt-von-votivkirche-ausstellung> (11.04.2019).

o.A. (meinbezirk.at) 2014

o.A., Kirche & Kunst, in: meinbezirk.at, 22.05.2014, URL: https://www.meinbezirk.at/wieden/c-gesundheit/kirche-und-kunst_a959860 (11.04.2019).

o.A. (orf.at) 2014

o.A., „Leiblichkeit und Sexualität“ in der Votivkirche, in: orf.at, 24.04.2014, URL: <https://religion.orf.at/stories/2637329/> (11.04.2019).

o.A. (Tiroler Tageszeitung) 2014

o.A., „Leiblichkeit und Sexualität“: Totenkopf und Kindertorso in der Kirche, in: Tiroler Tageszeitung, 23.04.2014, URL: <https://www.tt.com/ticker/8280113/leiblichkeit-sexualitaet-totenkopf-und-kindertorso-in-der-kirche> (23.04.2019).

o.A. (vienna.at) 2014

o.A., „Leiblichkeit und Sexualität“: Ausstellung bis 15. Juni in der Wiener Votivkirche, in: Vienna.at, 23.04.2014, URL: <https://www.vienna.at/leiblichkeit-sexualitaet-ausstellung-bis-15-juni-in-der-wiener-votivkirche/3938212> (11.04.2019).

o.A. (WohinTipp.at) 2014

o.A., „Leiblichkeit & Sexualität“, in: WohinTipp.at, 27.05.2014, URL: <http://www.wohintipp.at/2014/leiblichkeit-sexualitaet/09-alsgergrund> (11.04.2019).

O'DOHERTY 1999

Brian O'Doherty, Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space, Berkeley 1999.

ODYSSEUS 2019

Patrick Odysseus, Australia's Cardinal Pell sentenced to 6 years for sexual assault, Melbourne 2019, in: Washington Post, 12.03.2019, URL: <http://bit.do/washingtonpost-com> (13.03.2019).

PATTISON 1991

George Pattison, Art, Modernity and Faith: Towards a Theology of Art, London 1991.

PICKL 2014

Andrea Pickl, Kunst. „Leiblichkeit und Sexualität“ in der Votivkirche, in: Kekinwien.at, 28.04.2014, URL: <https://www.kekinwien.at/kunst/04/2014/vernissage-leiblichkeit-und-sexualitaet-in-der-votivkirche/> (11.04.2019).

POESCHEL 2016

Sabine Poeschel, Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst, 6. Auflage, Darmstadt 2016.

RASTAS 2018

David Rastas, Problems integrating Contemporary Art in Ritual Spaces, Helsinki 2018, URL: <http://www.otherspaces.org/ritualspaces.html> (15.10.2018).

RAUCHENBERGER 2012

Johannes Rauchenberger, Gott ist (k)ein Museum. „Kunst und Kirche“: zum Stand der Dinge nach 40 Jahren Debattenkultur – ein Update, in: Kunst und Kirche, 02/2012, S. 5-14.

ROMBOLD 1998

Günter Rombold, Ästhetik und Spiritualität: Bilder-Rituale-Theorien, Stuttgart 1998.

RUBIN 1974

William Rubin, The Museum Concept is not Infinitely Expandable, in: Artforum International, Bd. 12, Okt. 1974, S. 51-57.

SCHMIED 2010

Wieland Schmied, Die Ausnahme als Regel. Konflikt und Chance - zum Verhältnis von Kunst und Kirche in Österreich nach 1945, in: Pia Janke (Hg.), Ritual. Macht.Blasphemie. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945, Wien 2010, S. 221-235.

SCHWARZ 2007

Rudolf Schwarz, Kirchenbau. Welt vor der Schwelle, Regensburg 2007. (Nachdruck der Erstausgabe Heidelberg 1960)

SCHWEBEL 1968

Horst Schwebel, Autonome Kunst im Raum der Kirche, Hamburg 1968.

SCHWEBEL/MERTIN (Hg.) 1989

Horst Schwebel und Andreas Mertin (Hg.), Bilder und ihre Macht. Zum Verhältnis von Kunst und christlicher Religion, Stuttgart 1989.

SCHWEBEL 2002

Horst Schwebel, Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konflikts, München 2002.

SCHWEBEL (Hg.) 2002

Horst Schwebel (Hg.), Ästhetik - Theologie - Liturgik, in: Kunstdienst der Evangelischen Kirche Berlin (Hg.), Kirchenräume - Kunsträume. Hintergründe, Erfahrungsberichte, Praxisanleitungen für den Umgang mit Zeitgenössischer Kunst in Kirchen. Ein Handbuch, Bd. 17., Münster 2002.

SPIEGLER 2014

Almuth Spiegler, Doppelt entblößt: Hirst in der Votivkirche, in: Die Presse, 11.04.2014, URL: https://diepresse.com/home/kultur/kunst/1591784/Doppelt-entbloesst_Hirst-in-der-Votivkirche (13.04.2019).

SPRINGER 1979

Elisabeth Springer, Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße, in: Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. 2., Wiesbaden 1979.

STEGERS 2010

Rudolf Stegers, Sacred Buildings. A Design Manuel, Basel 2010.

SZABÓ 2014

Tibor I. Szabó, „Leiblichkeit und Sexualität“. Eine etwas sonderbare Ausstellung in der Votivkirche Wien, in: UNA VOCA AUSTRIA, 15.06.2014, URL: http://una-voce-austria.at/fileadmin/pdf/Reflexionen_Szabo.pdf (11.04.2019).

THAUSING 1879

Moritz Thausing, Die Votivkirche in Wien. Denkschrift des Baucomités veröffentlicht zur Feier der Einweihung am 24. April 1879, Wien 1879.

WABNIG 2014

Anja Wabnig, Eine Kirche und ihr Gerüst. Einblicke in den Körper der Votivkirche, Essay (unpubl.), Wien 2014.

WENDT 1998

Karin Wendt, Experimentum Loci. Ästhetische Konstellationen im Kirchenraum, in: Herrmann/Mertin/Valtink (Hg.), Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrungen heute, München 1998, S. 180-216.

WEST 2003

Christopher West, Theology of the Body explained. A Commentary on John Paul II's Gospel of the Body, Leominster 2003.

WIBIRAL/MIKULA 1974

Norbert Wibiral und Renate Mikula, Heinrich von Ferstel, Wiesbaden 1974.

ZEINDLER 2007

Matthias Zeindler, Jesus wird verhauen. Braucht Gott die Kunst? Braucht Kunst Gott?, in: Kunst und Kirche, 01/2007, S. 27-30.

Liste der öffentlichen Berichterstattung

In chronologischer Reihenfolge

- 11.04.2014 **Die Presse**
(Spiegler 2014)
- 16.04.2014 **kathpress**
(o.A. (kathpress) 04/2014)
- 20.04.2014 **Der Sonntag**
(o.A. (Der Sonntag) 2014)
- 22.04.2014 **Erzdiözese Wien Online**
(o.A. (Erzdiözese Wien Online) 04/2014)
- 23.04.2014 **Tiroler Tageszeitung**
(o.A. (Tiroler Tageszeitung) 2014)
- 23.04.2014 **vienna.at**
(o.A. (vienna.at) 2014)
- 24.04.2014 **Kurier**
(Huber 2014)
- 24.04.2014 **Wiener Zeitung**
(Jothady 2014)
- 24.04.2014 **heute.at**
(o.A. (heute.at) 2014)
- 24.04.2014 **Initiative Christliche Familie**
(o.A. (Initiative Christliche Familie) 2014)
- 24.04.2014 **kath.net**
(o.A. (kath.net) 2014)
- 24.04.2014 **orf.at**
(o.A. (orf.at) 2014)
- 28.04.2014 **kekinwien.at**
(Pickl 2014)
- 08.05.2014 **artmagazine.cc**
(Bischof 2014)
- 15.05.2014 **APA-OTS**
(o.A. (APA-OTS) 2014)
- 15.05.2014 **Erzdiözese Wien Online**
(o.A. (Erzdiözese Wien Online) 05/2014)
- 15.05.2014 **kathpress**
(o.A. (kathpress) 05/2014)
- 20.05.2014 **QJUBES**
(Grünwitzky 2014)
- 22.05.2014 **meinbezirk.at**
(o.A. (meinbezirk.at) 2014)
- 27.05.2014 **WohinTipp.at**
(o.A. (WohinTipp.at) 2014)
- 15.06.2014 **UNA VOCA AUSTRIA**
(Szabó 2014)

ANHANG

Artist Statements

In alphabetischer Reihenfolge

Aitken Doug

My sculpture, *No History*, is a very minimal and abstract work. The installation consists primarily of moving reflections of the viewer and the space around it. To me it was interesting seeing the work contextualized within the Church space. I was interested in how the layers of historic architecture and the verticality of the space itself folded into the artwork which I had made. *No History* is a kinetic work, where the different hexagonal panels silently move creating something like a film-like kalideoscopic effect. I could imagine the presence of the artwork at times pulling in and another times pushing out the historic surroundings and even the image of the viewer. I like the idea of an artwork that appears and disappears and is continuously changing.

Von Doug Aitken an Anna M. Burgstaller per E-Mail zugesandt am 25. Februar 2019.

Bischof Silvia

Was bedeutet es für Sie als Künstlerin in einem aktiven Sakralraum auszustellen, besonders verglichen mit einer Galerie oder einem Museum?

Da ich persönlich gern Kirchen besichtige, fand ich es sehr schön. Es ist ruhig und es entsteht eine gewisse Gemächlichkeit. In der Kirche bewegen sich die Menschen langsamer, es wird auch nicht telefoniert oder laut gesprochen, diejenigen die sich in einer Kirche aufhalten, nehmen sich auch gewöhnlich ausreichend Zeit, setzen sich hin und sehen sich um Decke, Wände, Nischen,.. sie haben somit eine andere, konzentriertere Wahrnehmung.

Wie beeinflusst die Kirche das Kunstwerk beziehungsweise die Wahrnehmung des Kunstwerks?

Zum Einfluss der Kirche als Raum - ich hatte das Glück den Verkündigungsaltar von David zugeteilt zu bekommen und habe meine Arbeit *Herz der Welt* für diesen Ort vorgeschlagen. Ich konnte entscheiden, wie genau die Arbeit präsentiert werden soll, da ich ja vor Ort war, und hab dies mit David besprochen. Der Altar hat diese Arbeit vollendet. Die Arbeit zeigt die Schambehaarung, das Dreieck der Frau. Nun kommt der Verkündigungsaltar ins Spiel. Auf den beiden Außenflügeln ist links ein Engel und rechts Maria zu sehen. Er verkündet ihr, dass sie das heilige Kind Gottes empfangen wird. *“Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten“*. Nun ist dies ohne den Körper der Frau - Heiliger Geist hin oder her - wohl kaum möglich. Um diese Sichtweise zu durchbrechen, setzte ich inmitten des Altars dieses Zeichen der Frau.

Was sind die Vor- und Nachteile einer Ausstellung innerhalb eines aktiven Sakralraums?

Finanziell gesehen ist es sicherlich effizienter in einer Galerie auszustellen. Manch

ein Kirchenbesucher hat wohl etwas Mühe mit Gegenwartskunst, das kann ich auch nachempfinden. Es gab sowohl positive sowie negative Reaktionen, aber das ist wohl auch gut so.

Von Silvia Bischof an Anna M. Burgstaller per E-Mail zugesandt am 28. Februar 2019.

Drummond Robert

What does it mean for you as an artist to exhibit within an active sacred space in contrary to a gallery or a museum?

As an artist with 40 years of exhibiting experience, it is always an honour to be invited to exhibit one's work in an exhibition, wherever the exhibiting space is located, and whatever the kind of exhibition space. To be invited to exhibit in a cathedral or church is a special honour and an invitation not to be taken lightly, especially more so today with the Church in crisis worldwide. I am an artist with a Christian faith and I remain open minded and so with any exhibition there are many factors involved when confronted initially by the proposed exhibition in The Votive Church in Vienna, 2014. I asked myself immediately after the curator invited me, the question 'What can I as an artist add visually to this beautiful and wondrous Votive Church architecture and interior?'. And secondly, I asked myself 'What kind of artwork can I create that will suit the sensibility of the exhibition's title *'Leiblichkeit und Sexualität'*?'. I asked myself many other questions such as should I make an artwork that will appease the clergy and / or the parishioners who attend the Votive Church? Or should my artwork be religious or secular, or both at once? Should my artwork only relate to the formal circumstances of the architecture and design of this chosen building? Should my artwork be in opposition to present day sins from certain church hierarchies? How cryptic or how clear do I want my artwork to be? Should I make this artwork with an audience in mind, or just for myself? Should I try and mention Godly matters? And so, for me, there were many questions to ask, and many issues to resolve and to finalise before I began at the beginning. Possibly, my artwork for *"Leiblichkeit und Sexualität"* became an instinctive manifestation after much deliberation, even tight planning. But the artwork *Song Fragments* flowed outwards from my soul, away from deliberation, away from even myself and was offered, in my mind's eye to my idea of God, and to my idea of all those who helped in the construction of The Votive Church, a building that initially inspired me and captured my imagination. A commercial gallery can often be no more than a disguised retail venture, no more than an over rated shop, but the commercial galleries and auction houses have been an important cog throughout a long time in the process that we call art history and the State or national Art museum as a selected storehouse of cultural artefacts has helped to create continuity, a starting out point for adding importance to art and cultural objects, ideas, essays and many other discourses. But as I grow older, I have found within the sacred space of a cathedral, and also noticing the inherent symbolism, a dazzling challenge to one who exhibits in such a space and I am curious how the public react in such a circumstance, whether they be devout Christians, Catholics, Atheists, Buddhists, or otherwise. I'm certain whatever beliefs people have and hold, or don't have, that a sacred space such as a cathedral or a church should enthrall most of the populace. As the

world becomes uglier and grotesque via overpopulation, greed, violence, war, corruption, I feel it is essential to help the multitudes reconnect with depth of ideas and the notion of beauty. These things might be able to occur in a sacred space, but who knows until more situations arise and are experienced and described. Commercial galleries and museums don't seem to offer a certain aesthetic as one can experience in a cathedral or church, but of course this point is debateable. But then another question in this dialogue is 'Do we as art appreciators have the time or inclination to take back our sacred spaces for culture and beauty? Do we have the silence needed to add something worthwhile to this debate? And how do we report or review or echo such a valuable and transcendent conversation?'. For decades or more the artworld has needed to expand from its commercial and storehouse bases and to experiment way beyond the subdued confinements of white walls and hushed rooms. Exhibitions in churches and cathedrals worldwide might be not only a saving grace but a valuable and much needed alternative.

How did you create the new work for the given space within the church?

Because of the tyranny of distance between southern Australia (we are six ship days away from Antarctica) and Vienna, I first had to look at potential materials that I could transport to Austria without going bankrupt. And after I found the long paper scroll, rolled up in my tin shed countryside studio, I realized that the scroll would be suitable for both my budget and my idea. Initially the curator David Rastas and myself and my fellow exhibitor Patti Semmler had many informal, free flowing discussions about the theme of the exhibition and we often discussed the role of the church throughout art history. We discussed in person and on skype sessions in emails, on fb messages. The curator David Rastas travelled back to Geelong to further discuss our works in our Australian studios. We live in Geelong, an hour's south of Melbourne, the art capital of Australia (population / 5 million). I felt that with the problem of distance and with not being able to leave Geelong because of teaching commitments (I co ran an art school for 30 years), I would need to utilize portable and lightweight materials and I had decided that I wanted my artwork for The Votive Church to clash pictorially with the visual grandeur of this Church. Like most visual practitioners, I collect all kinds of paraphernalia 'just in case'. And when looking thru my crowded studio I came across a large and long paper roll that I had safely stored, and I was fortunate enough to be able to position the roll with long sections able to be laid out across 4 or 5 long table tops. My cat enjoyed being in the studio, watching the scroll's progress. For padding underneath the scroll, I used thick applications of newspaper which created a slightly soft and spongy surface for drawing onto and allowed a bit of give in the paper's surface. For drawing materials, I used all kinds of compressed charcoal as this kind of charcoal is dark with mark making and smudges in just the way I wanted. Back in my teens I had absorbed myself with the poetry and art of 'The Beats', including Allen Ginsberg, Gary Snyder, Gregory Corso and Kerouac and many others such as Leroi Jones the African American poet who'd taken a vow of silence. These beat poets were souls that were seekers of transcendence and had immersed themselves in other cultures and belief systems other than The American dream. They were influenced by Vedic scriptures and Zen buddhism as were earlier writers and poets such as Walt Whitman, Thoreau, and Ralph Waldo Emerson. The more recent singer songwriters such as Bob Dylan, Leonard Cohen and Patti Smith were also sharing similar influences. Dylan and Cohen (both open minded Jewish poets)

and Patti Smith (her family were Jehovah Witnesses) have all expressed a keen interest in Christian Bible texts and at times their songs / poems have been informed by that area where the spirit and sexuality meet in intersections. All of the mentioned names are 'artists' who have been influenced by the title of The exhibition '*Leiblichkeit und Sexualität*', and so I found it exciting to be able to not only utilize the Bible's most sensual passage (*The Song Of Solomon* or otherwise *The Song of Songs*), but also to utilize these important 20th / 21st century travelling songwriters whose works have often been influenced by sacred texts. And so of course within these writer's works, religiosity and sexuality have been treated as normal aspects of the human condition. And so I used text from *Song Of Songs*, and text from Dylan's song '*Lay Lady Lay*' and from Smith's '*Because The Night*' and at this point in time I have forgotten the song fragments from whatever Leonard Cohen's song I transcribed from. And so, text and visual textures were applied to a long scroll of white paper, 72 meters in length by art journey's end, or thereabouts. I envisaged the scroll to be woven around the floor of The Votive Church. I utilized an 'art povcera' style, a street art protest style and I also looked at artists such as Colin McCahon from New Zealand plus lots of obscure Beat artists from America. I wanted a few visual things to occur with the hand drawn scroll- firstly I wanted the stark black and white lettering to clash with the color of the stained-glass windows and any colour in the altars so that eventually the viewers might re-see their church in another way. Secondly, I wanted the viewers to enjoy millions of handmade charcoal marks when they viewed the scroll up close. Some of the crosshatched areas in the scroll are signposts to an earlier era in church inspired art. Also, with the text shown in song fragments, I wanted to remind the viewers etc of the sensual passages often found in The Bible and often found in artists, poets, songwriter's works, with these works often inspired by Godly realms or debates. And I wanted to show 'Process Not Product' a term used by a fellow artist called Simon Buttonshaw.

How does the church affect the artwork or rather the perception of the artwork?

With whatever 'space' one is to exhibit in, the practitioner has to think carefully about the placement of their artwork within the confines of the space provided. And within the context if a theme is required. Good placement of one's artwork(s) in an exhibition space is like having the best of lighting for a piece of theatre to be staged. Such things as placement of the particular artwork and juxtaposition to other artworks and to the 'space' can only enhance the artwork and the exhibition, can only help the viewers or audience to have a more enjoyable and artful experience. Even though I speak of an audience, I am of the opinion that the artwork is of 'itself' and is what it is, before and after the fact of exhibitions, reviews, applause, rejection, reproduction, catalogues, etc.- all aspects being interesting and helpful for all concerned, and all these extra things may seem to give the art or artefact an extra life, but the artwork remains a mystery throughout such a process. It is what it is even though it seems to change by way of acclaim or monetary worth or discussion or fame or notoriety. And such a mystery creates curiosity. Once an artwork leaves its place of creation, another story begins, and usually I find it doesn't help the artist for better or worse but is part of the cycle of the creative process. I usually find that I am making an artwork so that I can get to the next one to make. Exhibiting in a church creates various challenges and I'm not sure if I, the artist, will ever find answers to the challenge. making art seems often like futility and finishing the art often seems like a triumph.

Because of the multi layered and complex history of the church and the church's buildings, including the congregation, many of the hypothetical issues became lodged in my mind before I tried making my work. I had no idea whether the church in general welcomed my art or couldn't care. David Rastas helped us enormously in this process of re-aligning ourselves with something essential about church and art and artists. I presumed that contemporary art might be deemed to be intrusive, but there didn't seem to be anywhere in the church that could give me any relevant info on this matter. Each particular church building seems to me to be like a different ship belonging to the one navy. And so I made my art, alone, and feeling like a blind man without a seeing eye dog as I have no idea how the catholic church perceives me, my artwork. I did know that the curator David Rastas showed me great respect and understanding. And so various conflicting debates can take place internally before one begins a project like this, but then one of the cornerstones of visual art is that it is an arena of resolving problems. And to complete one's artworks, one must feel a sense of freedom from constraint, otherwise defeat starts speaking into one of your ears. To make art in this period of time, one has to believe in a kind of cultural freedom beyond matters of faith and nationality, skin colour and background, and before starting an artwork, I try and forget all that I know or all that I have accumulated. In regards to this question, I don't think I have many answers, but I felt great satisfaction working on this project, as if I were coming 'home', as if I were curing the homesickness I feel away from making art. I asked myself a few times 'how do I try and belong enough to a faith, a particular building, a particular congregation, that worships in a certain way at a certain point in time? Should my artwork and my thinking align with them? and why should I? And for such an exhibition, I had to, for my own sake, think always of 'process not product' a term a fellow artist / friend of mine, Simon Buttonshaw, often uses. I felt that I had to be in tune with The Votive Church, and this process from afar too a lot of thinking and praying. Eventually, after working on the scroll, there was only God and myself having a conversation that seemed like art.

What are the pros and cons of exhibiting within an active sacred space?

I have exhibited 4 times now in Christian Churches and I've read and performed poetry and spoken word in various active church spaces. Firstly, the church and cathedral spaces have extraordinary acoustics so great powers of communication can occur in such spaces in lectures, recitals of music and poetry, and other forms of communication. The churches are possibly the best arenas for cultural exchange. Visually, churches are wondrous, breath taking and works of art, large sculptures that human beings can walk thru. But I imagine for curators and curatorial assistants, the practical matters of hanging and staging an exhibition would present many challenges, with certain art pieces having to be 'way up there', and the curator would need to be fluent not only in health and safety matters but in matters of not damaging, say, stained glass windows, or church artefacts, so the curator has many challenges within an active church, and I know that our curator David Rastas excelled in all these matters. Stained glass windows by their very nature are intensely coloured works of art, usually glorifying Bible scenes and artists and curators have to take this into account when placing an artwork in proximity to such windows. In hindsight with 'Corporeality and Sexuality', any challenges or hiccoughs were far outweighed by having art included in a working, historical Christian Church. As an individual artist from far away

Australia, I felt a sense of continuity with European traditions when exhibiting in this multi-layered exhibition. But I was challenged in many ways. And the results of the totality of this exhibition were magnificent. And I felt a sense of spiritual camaraderie with all those who long ago designed and constructed this church, and all churches. This exhibition helped to join us all, living and dead, together, in the brief mystery of time. Thankfully, we had a curator who thought and acted like a writer, an architect, a composer, a designer, a stone craftsman, a theologian, a poet, a sculptor, an artist. Bravo.

Von Robert Drummond an Anna M. Burgstaller per E-Mail zugesandt zwischen 28. Februar und 4. März 2019.

Frankl Karmen

Was bedeutet es für Sie als Künstlerin in einem aktiven Sakralraum auszustellen, besonders verglichen mit einer Galerie oder einem Museum?

Zuerst einmal auf persönlicher Ebene:

Ich bin im sozialistischen Jugoslawien aufgewachsen. Kirche und Religion spielte in einem atheistischen Staat keine „offizielle“ Rolle. Glaube war Privatsache. Trotzdem lebten viele Menschen „ihren“ Glauben. Katholisch, orthodox, muslimisch, jüdisch. Diese Prägung und dieser Austausch haben sicherlich dazu geführt, dass mich Kirchenräume oder besser gesagt, sakrale Räume wie Kirchen, Moscheen, Synagogen schon damals faszinierten. Ich habe Kirchenräume immer bewusst aufgesucht. Ihre räumliche Stimmungen, die Architektur, die Akustik, das Licht haben mich angezogen. Und immer spielten dabei Sprache, Klang und Musik eine wichtige Rolle. Ich habe dort selber musiziert, gesungen, Orgel gespielt, laut und leise gesprochen. Diese Räume boten mir Schutz vor dem manchmal tristen Alltag, ich fühlte mich geborgen und inspiriert. In einem Kirchenraum hatte ich nie Angst – höchstens vor mir selbst, wegen des Drangs, die vorgegebenen staatlichen Zwänge brechen zu müssen, die Grenze des Erlaubten in einem sozialistischen System zu überschreiten. Und dafür bestraft zu sein...aber das ist ein anderes Thema...

Basierend auf diesen Erfahrungen liegen hier die Wurzeln meiner Kunst. Für mich, als das Kind damals wie auch als Künstlerin heute, sind Kirchen- und sakrale Räume: Exil-Orte, Heimat-Orte, Heimweh-Orte in einem permanenten Zustand einer Heimat-Losigkeit. Vilém Flusser sagt: *„Heimweh ist nostalgie de la boue, und man kann es sich überall, auch im Exil gemütlich machen. Ubi bene, ibi patria.“* Und weiterhin formuliert er: *„Vertriebene sind Entwurzelte, die alles um sich herum zu entwurzeln versuchen, um Wurzeln schlagen zu können [...]. Hier verfolgte Absicht ist, die Exilsituation als Herausforderung für schöpferische Handlung zu sehen [...]. Der Vertriebene muss kreativ sein, will er nicht verkommen.“* (In seinem Aufsatz *„Exil und Kreativität“*, in: Von der Freiheit des Migrant, eva, S.103.)

Wenn Menschen zu meinen Ausstellungen in die Kirche gehen, wissen Sie nicht genau was sie erwartet. In Museen und Galerien ist klar: es geht um Kunst, um kuratierte Ausstellungen in einem Raum, der für diesen Zweck existiert. Und es geht immer auch um den merkantilen Wert von Kunst. Diese Frage bleibt (bei meinen bisherigen Arbeiten)

in Kirchenräumen weitestgehend ausgespart. Kirche ist natürlich auch seit Jahrhunderten ein Ort der Kunst - von Kunstwerken wie Skulpturen, Malereien, Fresken, aber auch einzigartiger Aufführungsort diversen musikalischen Formen und Gattungen. Dennoch wird ein Kunstwerk in einem Kirchenraum immer auch in Beziehung zum „Ort Kirche“ und zum Glauben selber gesetzt. Wie verhält sich das Werk zur Religion? Zu ihrer ethischen Maßstäbe, ihren Werten? Ist es selbst religiös? Oder provoziert es möglicherweise Widerspruch? Das Kunstwerk ist also nicht allein und ausschließlich das Werk, auf das sich die Wahrnehmung des Betrachters konzentriert. Die Arbeiten im Kirchenraum befinden sich immer im Dialog und in der Auseinandersetzung mit dem Raum selber und - ob man will oder nicht - mit der Fragen nach Religiosität und Glauben. Es geht also um Kontextualisierung einer Künstlerarbeit, eines künstlerischen Prozesses. Das macht die Aufgabe für mich als Künstlerin extrem spannend. Ich befinde mich in einer ständigen Wechselwirkung, muss also mich und mein Kunstwerk kontinuierlich hinterfragen: Wie verhält es sich im Raum? Wie verhält es sich zum Religiösen, zum „Alltag“ in der Kirche? Wie reagieren die Menschen, die Kirche als sakralen Raum aufsuchen? Verstehen Sie, was ich mit meinem Werk ihnen sagen will? Und nicht zu vergessen: wenn es um Kirche als Raum geht, dann begeben sich mich als Künstlerin auch auf eine Reise auf der vertikalen Zeitachse. Zum ersten Mal benutzte ich diesen Begriff für meine Klanginstallation *MLAD-OST* (KKL Ufikon, Luzern/Schweiz) zum Thema „Zeit“, natürlich meine persönliche Zeit rückblickend auf meine Kindheit, meine Jugend, meine Zeit als migrierende Künstlerin. Die Architektur eines Kirchenraums ist ein Ort, dem Menschen über Jahrhunderte eine besondere Rolle zugeschrieben haben: so etwa sich nach bestimmten Regeln zu Verhalten, bestimmte religiöse Traditionen und Normen, die überliefert wurden, zu beachten und zu pflegen. Eine Rolle, die auch über den religiösen Zweck hinaus geht: der sakrale Raum als ein Ort der Stille, des Innehaltens, der Kontemplation und - der Heimat. Deswegen sprechen meine künstlerischen Arbeiten in Kirchenräumen nicht nur Menschen an, die einen religiösen Bezug zur Kirche haben. Im Gegenteil, die künstlerischen Arbeiten, vor allem Installationen im Kirchenraum, schaffen neue Wahrnehmungsräume, ohne die kirchlichen zu negieren.

Wie beeinflusst die Kirche das Kunstwerk beziehungsweise die Wahrnehmung des Kunstwerks (evtl. im Vergleich zu vorhergegangenen Präsentationen)?

Nun, der Gedanke des kirchlichen oder sakralen Raums ist von Beginn, also mit der Entstehung des Kunstwerks, präsent. Es ist nicht ein „möglicher“ Raum von vielen, ich denke die oben beschriebenen Dimensionen des Raums - architektonisch wie geistig - immer mit. Es geht also nicht allein um Fragen wie: Wie hänge ich dies und jenes, wie sind die Abmessungen und Höhe des Ausstellungsraums in der Galerie oder im Museum. Die Fragen der Dimension des Kunstwerks spielen in diesem Sinne keine bzw. in einem sakralen Raum in der Regel eine ganz andere Rolle: wie kann sich mein Kunstwerk bei den gewöhnlich enormen Dimensionen des Kirchenraums überhaupt behaupten? Also die schiere Größe des Raums, aber auch angesichts der akustischen und geistigen Dimensionen? Allein deswegen muss ich die Entstehung des Werks anders denken. Und das entscheidet auch über die Wahrnehmung des Werks durch den Betrachter: die Proportionen des Werks sind entscheidend. Salopp gesagt: ist es zu klein, zu leise, zu dunkel, marginalisiert sich das Werk möglicherweise von selbst, weil gemessen an den Dimensionen des Raums, mag

es „unbedeutend“ erscheinen. Und noch etwas ist entscheidend: den Begriff „Sakralraum“ von dem architektonischen „Architekturraum“ einer Kirche auseinander zu dividieren und zu definieren. Mit „Sakralraum“ ist auch ein intimer Raum gemeint, ein ganz privater und sehr persönlicher Raum, in dem sich Rituale und das religiöse entfalten (können). Mit einem architektonischen Kirchenraum ist ein „öffentlicher Raum“ gemeint. Für mich geht es nun darum, als wesentliche Intention für das Kunstwerk, diesen „öffentlichen Raum“ in den privaten, intimsten Raum zu durchdringen! Dabei werden tiefere psychologische Prozesse angestoßen.

Was sind die Vor- und Nachteile einer Ausstellung innerhalb eines aktiven Sakralraums?

Ich glaube, es ist schwer, dies in den Kategorien Vor- und Nachteile auszudrücken. Ist es ein Nachteil, dass der Raum durch seinen kirchlichen Nutzen vorherbestimmt ist? Dass ich nicht beliebig eingreifen und ihn verändern kann? Dass ich bestimmte Rücksichten nehmen muss auf Normen, Regeln, Traditionen? Zumindest, dass ich sie mitdenken muss? Ist es ein Nachteil, wenn ich meine Arbeit, ob ich will oder nicht, in den Kontext des sakralen, des Religiösen setze? Vielleicht.... Nur dann würde ich diesen Ort als Ausstellungsraum nicht wählen. Kunst und Glaube sind geistige Räume - im umfassendsten Sinn des Wortes. Und dies korrespondiert mit meiner grundsätzlichen Auffassung als Künstlerin: Sich mit dem göttlichen auseinanderzusetzen ist Aufgabe der Künstlerin, des Künstlers und eben nicht allein des Religiösen (und ihrer Repräsentanten). Von diesem Standpunkt aus betrachtet bin ich eine Priesterin.

Von Karmen Frankl an Anna M. Burgstaller per E-Mails zugesandt am 10. April 2019.

Glettler Hermann

Was bedeutet es für Sie als Künstler in einem aktiven Sakralraum auszustellen, besonders verglichen mit einer Galerie oder einem Museum?

Nicht sehr viel. Ich würde persönlich lieber in einer Galerie ausstellen. Der Sakralraum ist für mich der Ort für die Gottesdienste, für Begegnungen und Stille. Auch Kunst soll dort stattfinden, aber es sollte nach Möglichkeit nicht meine eigene sein. Da habe ich eine Hemmung, weil es „zu dick aufträgt“: Priester, Prediger, Kunstvermittler und dann auch noch selbst Künstler. Das hält doch niemand aus. Das ist fast peinlich.

Wie konzipierten Sie die neue Arbeit für den gegebenen Raum innerhalb der Kirche?

Es hat mich die glatte, weiße Herz-Jesu Statue gereizt und ich wollte ihr Wärme geben. Deshalb habe ich die unendlich vielen Taschen-Lampen montiert. Schwarz auf Weiß. Die Figur hat damit eine eigenartige, technisch inszenierte Aura bekommen - verkabelt, behandelt, fast technisch vergewaltigt - zugleich aber wurde sie sympathisch warm, wo das Licht auf den Marmor traf, entstand ein kleiner Lichtpunkt, ein lichtsüchternher Entzündungsherd, ein wenig Menschliches, verletzbar.

Wie beeinflusst die Kirche das Kunstwerk beziehungsweise die Wahrnehmung des Kunstwerkes?

Die Kirche ist natürlich kein neutraler Raum, sondern ein mit Gebeten und Sehnsüchten aufgeladener. Das muss man wissen. Da überträgt sich dann vieles auf jedes Kunstwerk. Man kommt einer spirituellen Deutung fast nicht mehr aus. Das ist ein Nachteil. Kunst wird schnell überspiritualisiert. Kunst im Kirchenraum sollte etwas Trotziges, Widerständiges an sich haben, sonst geht sie unter. Wer zu schnell mit der Vergeistigung, der Transzendenzbezogenheit und ähnlichem daherkommt, überfrachtet die Kunst. Schade. Trockener mag ich es lieber.

Was sind die Vor- und Nachteile einer Ausstellung innerhalb eines aktiven Sakralraums?

Kunstwerke im Kirchenraum machen die Kirche als Umschlagplatz für alles Menschliche bewusst. Es geht um die großen Sehnsüchte und Verwundungen. Auch der Lärm, den wir in uns tragen, darf benannt werden. Und die notwendige Läuterung. Der Nachteil ist die aufgeladene Nachbarschaft mit so viel alter Kunst, dass fast kein Raum mehr zur Verfügung steht, bzw. alles ein wenig künstlich inszeniert oder konfrontiert wirkt. Aber manchmal klappt es – eine gegenseitige Befruchtung. Dann bin ich schon glücklich.

Von Hermann Glettler an Anna M. Burgstaller per E-Mails zugesandt am 6. März 2019.

Krisár Anders

What does it mean for you as an artist to exhibit within an active sacred space in contrary to a gallery or a museum?

I feel more responsible in a way. It's more delicate to show within an sacred space since I don't want to offend someone.

How does the church affect the artwork or rather the perception of the artwork (maybe compared with previous forms of presentation)?

I think it can give the work additional depth to be shown in such context. The work being shown within a Christian context would probably open up new and different associations. I think the church maybe made the work feel more timeless. However, I think every person will have their own interpretation and it usually comes from their own history and feelings.

What are the pros and cons of exhibiting within an active sacred space?

I don't want to force my work upon anyone, I feel this can possibly be the problem of showing in an active church. At the same time this gives me the possibility to reach a different audience. I hope that the work can contribute to a meaningful dialogue.

Von Anders Krisár an Anna M. Burgstaller per E-Mail zugesandt am 27. Februar 2019.

Lenkiewicz Matthew

Firstly, I would argue that although a sacred space is more evidently charged with rich ornament and symbolism, I believe that the space of a museum or gallery is equally charged. Every building orders the world around the inhabitant; the difference between the church and the museum is the type of order that each presents to the occupant, and hence the model of the world the building attempts to orient the occupant in. The Votivkirche is an interesting example of a 'sacred space'. The Neogothic church was built between 1856-79 and marks a mediation between several conflicting models of the world. Architecture always attempts to orient the inhabitant in the world, both consciously and unconsciously. Not only the plan, but the ornament and detail of a building places the inhabitant inside a model. Votivkirche attempts to combine several models into one to kaleidoscopic and contradictory effect. In its plan it flips the traditional south eastern orientation (towards Jerusalem) and faces north west, precisely mirroring Stephansdom to present its front towards the ring and its rear to the northwest. This means that morning services cannot be illuminated by the rising sun but by the elaborate central chandelier. Votivkirche was also one of the first buildings of its type to use mechanical stone cutting and fabrication techniques in its production. Stephansdom, through its plan and ornament, places the inhabitant in a world where physical handwork has enriched the space with a metaphysical, sacred character. Its plan and layout orient the occupant towards the east and Jerusalem, where the sun rises to illuminate the interior of the church with the narrative of Christ's life; however Votivkirche, on the contrary, is turned towards the emperor's newly constructed ringroad. Its architecture celebrates the modern infrastructure of the city and attempts to conflate the colonial power of the Austro-Hungarian empire, its modern bureaucratic organisation and its vision of industrial expansion with the virtue and glory of the church.

When I was asked to participate in the *Leiblichkeit und Sexualität* exhibition I tried to construct a work which drew on these apparently opposing models, and spoke to both the contradictions and synergies of the building. I did this by attempting to combine two conflicting models of the world into one work, to build a model of the church in the church as the Votivkirche itself is a model of the world within the world. In order to do this I took the trefoil and quatrefoil forms directly from one of the windows of Votivkirche by 3d scanning. These forms orient the occupant under the holy trinity, which has been used to represent the earth and the three continents of the old world as a reflection of the divine (see the clover leaf map by Heinrich Bünting) and to align the gospels of Matthew, Mark, Luke, and John with the Cardinal directions N, S, E, W. I then combined these forms with the dymaxion globe created by Buckminster Fuller and Shoji Sadao which presents a wholly different conception of the globe where the cardinal directions play no significant hierarchical role and the earth can be presented, as they saw it, free from cultural distortions. The union of these two forms (Erd Apfel - which I named after Martin Behaim's similarly conflicted globe) was then placed in an Apsidal Chapel to the precise north of the church attempting to shift the focus of the building clockwise in an effort to shift its misaligned axis. The work was exhibited in two other settings, once in an art fair where i believe it was not as successful as it didn't have much context to draw from, and another as part of a deliberately fraudulent architectural history exhibition I constructed

at the Akademie der bildenden Künste. This is an equally charged yet quite different space to Votivkirche and therefore the work, in combination with other works I created for the show, was able to draw on the academic setting to frame and re-imagine its context in a different manner.

Von Matthew Lenkiewicz an Anna M. Burgstaller per E-Mail zugesandt am 25. Februar 2019

Rastas David

When the work by Anders Krisár arrived, it was smaller than I had expected. I actually thought it is an adult torso, but suddenly I had to deal with this small torso which had this strong association to child abuse. That's why I decided to install the *Shrine For Victims* next to that because I thought that it is very important for victims of sexual abuse to get the chance to react to that work by Krisár. It doesn't need to be stated otherwise, you don't need to prompt people to react. When people look close enough, they realize the fact that it's a child's body with adult handprints on it without me pointing it out. With the *Shrine For Victims*, I recognized the enormous potential for Krisár's work to bring up some very dark memories and traumas for individuals entering the church. Also considering that this is early on the journey through the exhibition, there had to be some kind of opportunity to be involved in a meaningful ritual which tries to heal and process what has been brought up in the previous work. That is always something which is really important to me when there is a work that is disturbing, the next work should be consoling.

Interview mit David Rastas am 7. März 2019.

Semmler Patricia

What does it mean for you as an artist to exhibit within an active sacred space in contrary to a gallery or a museum?

I have exhibited in sacred spaces before this and each time it seems like a dream come true as I adore and admire greatly Christian Church architecture and symbolism and their role in the history of architecture. I was educated in a Dominican Convent in the 1940s / 1950s in Regional Australia and I was enthralled by the closed order's cloisters, choirs and grottos and gardens. I'm sure such an early atmosphere in my life helped me to become a visual artist. I don't sell my art as my art is about process and ideas and other things beyond silver and gold, and therefore it is rare if the commercial gallery system is interested in my art. I make my art for higher reason than the market place and I try and make my works from a mood of prayerful retreat and artful silence. Back in the 1970s I exhibited Installations and did performance art in Australia and in 1978 I exhibited a video installation at *The National Gallery Of Victoria* in Melbourne, Australia's cultural capital. All of these art exhibitions attracted a curious audience and so I loved the challenge of

presenting a grid of drawings for The Votive Church of Vienna. I am interested in my artworks creating a dialogue, a conversation, a thought process, even transformation with some viewers, but these matters are only cream on the top of the fact of making and exhibiting. As new ways of thinking and being and becoming begin to take hold in our global community, it is important that the artists of the world have an input into ways of peace and tolerance between all humans who wish for such a dream to lead us forward. My great grandparents arrived in Australia as refugees from Southern Germany in the 1870s and so having my artworks exhibited not that far from their homeland felt a bit like arriving home for me.

How did you create the new work for the given space within the church?

I first attended art classes at my mother's art classes in Tamworth, New South Wales, Australia when I was aged three, and so I have always drawn, sculpted, made things, painted since I can remember. My artworks are either well thought out designs underlying a narrative or they are automatic, possibly in the surrealist automatic sensibility; my art making is aligned with my European ancestry and my disciplined constructs derive from my automatic notations. I draw constantly and have done so since I was aged about three. At the time of "*Leiblichkeit Und Sexualität*" I was aged 71 when making the panel of drawings titled *Automatic Drawings*. The curator, David Rastas and I had many discussions in the year or years before this exhibition took place in 2014. After being shown maps and inside videos and photographs of The Votive Church, I used my imagination to make sure a grid of my drawings would fit inside a chapel inside the Votive Church interior, and with the initial vision for the exhibition by the curator embedded inside my mind, I drew away for a period of six months, channeling and focusing on the exhibition's theme, in my usual manner of making marks and images. When I draw it is as if I channel subconsciously many influences from a deeper or higher source and I sometimes pray when making marks, lines, hatching upon paper, altho I feel that the making of art can be quite a religious act in itself. I was most satisfied when seeing the results and I felt honoured to be amongst the other artists chosen by a gifted curator in David Rastas and I was joyous to reach out to an audience in Europe.

How does the church affect the artwork or rather the perception of the artwork?

It is difficult to know what the clergy in Australia think of art let alone what they think of art in Vienna, and even though I am respectful, I'm long past caring as many of the hierarchy of the churches worldwide should resign over the sex abuse scandals and give the churches back to the devoted ones. And so it feels like a deep and deeper mystery to me when I make art in Australia for a church in Vienna. I hope a new appreciation between clergy and artists might take place but I'm not betting on this idea, but I do believe that it is important that a large audience as possible get to see the art of their times and maybe the church spaces are a part answer to such an idea. I thought of The Votive Church as a welcoming space, a sacred area where the living Christ and the saints and art could confer in a challenging harmony, but i'm just a dreamer, a humble and poor artist in Australia who believes in 'kingdom come'. And so I sat at my tables and in my chairs drawing and I sat in my car drawing and I sat in my studio, drawing and I sat listening to classical music and to the songs of Leonard Cohen and I drew accordingly; my artworks have been described as

revealing 'wretched and noble aspects of the human condition' and I am content with that description, realizing also that descriptions are only echos of the artwork. My art tries to reach out to God in a time when such an act seems to many to be futile, but I still reach out. When I draw, I use fine liners, pencils, pens, markers, other media. May such exhibitions continue as they bring light and hope.

What are the pros and cons of exhibiting in a sacred space ?

I saw only positives as I believe a church building is a work of art achieved by artist's artistic ancestors, and the idea of God in our hearts and minds might be a great artwork also. It seems that what we call God can make moths and trees and fish and water and sky and humans and so I have always thought of god as being great art. Exhibitions such as these join different eras together. Art defeats the notion of time. Thankyou. God bless.

Von Patricia Semmler an Anna M. Burgstaller per E-Mail zugesandt am 6. März 2019.

Von der Stein David

Was bedeutet es für Sie als Künstler in einem aktiven Sakralraum auszustellen, besonders verglichen mit einer Galerie oder einem Museum?

Jeder Raum oder Ort, der nicht lediglich eine typische Ausstellungssituation (re-)produziert, birgt ein besonderes Potential um außergewöhnliche Konstellationen und/oder Begegnungen zu ermöglichen. Das trifft ebenso auf einen aktiven Sakralraum zu. Im Unterschied zu einem Galerie- oder Museumsraum kommt hier eine andere Geschichte zur Geltung und es herrscht eine andere Atmosphäre. Vor dem Hintergrund, dass es sich im Fall der katholischen Kirche - und dem mit ihr verhafteten Glauben - um eine sehr machtvolle und die Gesellschaft prägende Institution handelt, deren langjährige bedingungslose Geltung aber mittlerweile sichtlich in Frage steht, erscheint mir eine Auseinandersetzung mit dieser Institution als ausgesprochen notwendig. Denn die großen Fragen und Probleme (gut & böse, Leben & Tod, usw.), auf welche die Kirche und ihr Glauben immer Antworten zur Verfügung gestellt oder einen Umgang/Leben mit diesen ermöglicht haben, verschwinden offensichtlich nicht einfach mit einer Kirchenkritik oder Zweifeln an Religion im allgemeinen und am katholischen Glauben im besonderen. Abseits dieser aufklärerischen Tendenzen ist allerdings auch nicht zu verachten wie prägend die Kirche und ihr Glauben weiterhin sind. Ich bin überzeugt, dass jene Fragen und Probleme, eine Gesellschaft und die Menschen, die in ihr leben, immer beschäftigen werden. Doch diese Fragen und Probleme werden auch andernorts und auf höchst unterschiedliche Weise gestellt, verhandelt, bewältigt oder beantwortet. Diese Vielfalt anzuerkennen, egal wie religiös, profan oder banal die Mittel und Antworten in den Einzelfällen vielleicht sind, ist meines Erachtens sehr wichtig. Als Künstler in einem sakralen Raum ausstellen zu können, bedeutet für mich, die Möglichkeit zu haben, diese Vielfalt sichtbar oder spürbar zu machen. Wobei es für mich auch von Bedeutung ist mit meiner Arbeit möglichst keine Wertung vorzunehmen.

Wie konzipierten Sie die neue Arbeit für den gegebenen Raum innerhalb der Kirche?

Noch bevor ich mich für das Thema meiner Arbeit in der Votivkirche entschieden habe, war für mich klar, dass ich die Kirche nicht bloß als eindrucksvolles Display nutzen will. Inhaltlich dreht sich meine Arbeit *Heaven Is A Place Where Nothing Ever Happens* letztendlich um pop- und massenkulturelle Vorstellungen eines irdischen Paradieses, welches als solches im Rahmen religiösen Denkens allerdings unwiderruflich verloren oder verborgen ist. Es ist diese – mitunter verzweifelte – Suche nach einer gewissen Form diesseitigen Glücks, die einen sehr modernen Umgang mit den Fragen nach Leben & Tod zum Ausdruck bringt. Um die pop- und massenkulturellen Visualisierungen jener Vorstellungen zu zeigen und eine gewisse Reibungsfläche zu erzeugen, die jene oben angesprochene Vielfalt spürbar macht, habe ich mich dazu entschieden die Darstellungsmittel und -formen einer Kirche zu nutzen und die Idee entwickelt bewegte Kirchenfenster zu produzieren. Dass es sich bei den Bildern außerdem um sehr kurze, sich unendlich wiederholende Clips handelt, soll zudem einen Eindruck der Zeitlosigkeit, der darin verhandelten Fragen und Probleme vermitteln.

Wie beeinflusst die Kirche das Kunstwerk beziehungsweise die Wahrnehmung des Kunstwerks?

Die ortsspezifische Konzeption und ihre inhaltliche Kopplung an den Raum und seine Funktion, macht für mich eine Präsentation dieser Arbeit in einem anderen Raum tendenziell uninteressant, da die intendierte Wirkung der Arbeit dadurch deutlich vermindert würde. Die Arbeit funktioniert im Grunde genommen überhaupt nicht ohne die Kirche. Darum würde ich die Arbeit höchstens nochmal in einer anderen Kirche zeigen – wobei ich wahrscheinlich eine aktualisierte Variante mit neuem Material herstellen würde – und die Installation an die Architektur des neuen Raums anpassen.

Was sind die Vor- und Nachteile einer Ausstellung innerhalb eines aktiven Sakralraums?

Ehrlich gesagt, habe ich mir darüber noch kaum Gedanken gemacht. Ich mache prinzipiell keinen großen Unterschied zwischen allen möglichen Ausstellungsräumen. Jede Ausstellung stellt an sich eine neue Herausforderung dar und ich konzentriere mich von Anfang an immer dadrauf die Besonderheiten eines Ortes oder Raums und dessen Bedeutung und Funktion zu erkennen und so gewissermaßen dessen Vorteile zu ermitteln. Das bedeutet zumeist, eine Möglichkeit zu finden etwas zu machen, das in der Form nirgendwo sonst möglich wäre. Eine Kirche ist allerdings als Ausstellungsort besonders beeindruckend, empfindlich oder brisant, je nachdem wie man es nimmt. Die Missachtung dieser Grundlage kann sicherlich zu Nachteilen führen. Wenn ein Kunstwerk es schafft die Kirche als Raum und in seiner Funktion zu respektieren, dann kann es diese Umstände allerdings auch zu seinem Vorteil nutzen und eine besonders starke Wirkung entfalten, die andernorts so nicht möglich wäre.

Von David von der Stein an Anna M. Burgstaller per E-Mail zugesandt am 27. Februar 2019.

Wilhelm Clemens

Was bedeutet es für Sie als Künstler in einem aktiven Sakralraum auszustellen, besonders verglichen mit einer Galerie oder einem Museum?

Zuerst einmal ist es reizvoll in einem aktiven Kirchenraum auszustellen, da dort bereits ein Publikum vorhanden ist, das aber nicht mit einem Kunstpublikum identisch ist. Man erreicht also eine andere Öffentlichkeit. Es ist auch insofern interessant, da Kirchen ja meistens schon voller Kunst sind, mit Bildsprache und Symbolik gefüllt. Dem etwas hinzufügen zu können, ist eine interessante Herausforderung. Referenzen ergeben sich vor diesem Hintergrund automatisch, ähnlich wie wenn man als europäischer Künstler mit einem christlich geprägten Hintergrund auch immer vor einem kulturellen Zusammenhang arbeitet. Ich glaube, wer die Bibel nicht kennt, versteht auch wenig von der europäischen Kulturgeschichte, weil diese ja so voll ist von Bibelzitat und -bezügen. Museen probieren ja durch ihre Entleerung und Whitecube-Haftigkeit auch oft einen sakralen Eindruck zu vermitteln. Viele sind ja sogar neoklassizistische Tempel oder griechischen Tempeln nachempfunden.

Wie beeinflusst die Kirche das Kunstwerk beziehungsweise die Wahrnehmung des Kunstwerks (evtl. im Vergleich zu vorhergegangenen Präsentationen)?

Es ist natürlich etwas sehr anderes, wenn man diese Arbeit in einem Beichtstuhl zeigt. Das war die Idee des Kurators, und sie hat mir sofort gefallen. Zwar verändert diese Präsentation die Wahrnehmung und das Konzept der Arbeit immens, aber ich fand es schlüssig, und ich glaube auch für die Betrachter hat das gut funktioniert. Ein paar Leute sind sogar in Tränen ausgebrochen, wie mir erzählt wurde, aber dies war auch schon beim Filmen der Arbeit passiert. Die Arbeit hat ja eine Spannung zwischen Tragik und Komik, und Komik in einer Kirche ist ja erstmal nicht naheliegend. Auch das hat mir als Experiment gefallen.

Was sind die Vor- und Nachteile einer Ausstellung innerhalb eines aktiven Sakralraums?

Vorteile sind sicher eine Verschiebung der Sinnzusammenhänge, eine neue Lesart der Arbeiten, die sonst verborgen geblieben wäre und das Erreichen eines anderen Publikums. Auch findet man in Kirchen oft eine konzentrierte Ruhe und Entspannung, die Kunstorte sonst oft nicht bieten können, was einem längeren Video sicher hilft. Ich bin der Meinung, dass Kunst und Religion in ihrem Ursprung, auch historisch gesehen, nicht voneinander zu trennen sind. Nachteile sind sicher die Einschränkung der Möglichkeiten in einem Sakralraum, da ja viele Auflagen bestehen, und viele Verhaltensweisen nicht erlaubt sind schon aus Respekt vor den Gläubigen. Aber die Kunst ist nie frei, auch nicht im Museum oder der Galerie oder im öffentlichen Raum. Grenzen gibt es ja immer. Klare Nachteile habe ich nicht wahrgenommen, sicher ist dieser Ort aber auch nicht für jede Kunstform geeignet.

Von Clemens Wilhelm an Anna M. Burgstaller per E-Mail zugesandt am 10. März 2019.

Interviews

David Rastas (Kurator)

Interview per Videogespräch vom 7. März 2019.
(Transkribiert und editiert von Anna M. Burgstaller)

The concept of the exhibition „Leiblichkeit und Sexualität“ refers to *The Theology of the Body* from Pope John Paul II. - Why did you choose to use contemporary art to deal with this theological topic?

When choosing to deal with a theme like sexuality – and certainly coming from a non-theological contemporary kind of perspective – there’s such a huge range of possibilities, issues, themes and subcategories of themes to deal with. What *The Theology of the Body* provided was a structure and a framework to locate specific areas that we could work with. Especially when it comes to sexuality and the catholic church it is very difficult to separate the *Theology of the Body* from any discussion. It has somehow hijacked all conversations related to sexuality within the church for a long time, particularly in the conservative site of the church. It is a really major body of thought which supports most of the debates. I tried to find corresponding ideas or thoughts or possible visual representations in contemporary art that responded to some of those themes inherent in the *Theology of the Body*. What the *Theology of the Body* provided was a series of major concepts or ideas and the had been further broken down to a set of about eight categories that Father George Elsbett had done. I had become familiar with his work and thought this would be a very useful way of being able to capture some of these large issues related to sexuality. I was trying to find a path through the church and through the exhibition. The moment a contemporary artwork or an individual enters a catholic church, any thought or any associations that the artwork might have had in the outside world is suddenly dragged into a theological ritual kind of framework. It is impossible to stand within the church and not be somehow affected or impacted by the theological implications in the space. This process of bringing contemporary works from the outside world into a theological and ritual space was already creating theological implications and that needed to be addressed. It was very important from the beginning to make that as transparent as possible and to make that a core feature of the exhibition structure.

Can you describe the concept of the floor plan?

In fact, all of the exhibitions that I curated had a very structured form. I guess there’s a difference between the static and the dynamic engagement with ritual in space. Each of the works on their own had some relationship with this specific ritual that takes place or has taken place or might normally take place in that specific region of the church. Whether it is a chapel or a confessional or whatever – even the area of the church that had the toilet and the basin – that still had some kind of a ritual that couldn’t be separated from the primary ritual that takes place in the Eucharist. I wanted to be able to provide this sense of a pilgrimage from one work to the next. That sense of pilgrimage had connected with

the *Theology of the Body* by Pope John Paul II. at certain points. These connections were mostly related to primary ritual of the Eucharist and I recognized that there were some primary significance acts in the mess: The Procession, the Eucharist, the Offertory, the Penitential Rite and so on. That provided a movement through the space. The relationship to the themes of the *Theology to the Body* came afterward, those had been overlaid on top of the initial plan of moving through the church inspired by the mess. The next step was to consider which of these eight subcategories extracted from the *Theology of the Body* could correspond with the certain moments in the liturgy and mess. I had a eureka-moment when I realized that there was a very distinct shift between the self-reflexive half at the beginning of the church and the reflection on the relationship to one another in the second half of the church. That helped to locate some of those themes. The sense of movement from one work to the next has always been a crucial feature of the exhibitions.

Why did you pick the Votivkirche as exhibition venue and was it difficult to convince the administration of the church to allow this kind of exhibition?

I knew since 2006 that I need to find a church somewhere in the world that could host an exhibition on this theme of sexuality. So, I already had the theme and then tried to find a church which fits that particular theme. I decided to work with the catholic church because it is a space which I am more familiar with than I am with mosques or synagogues. It also needed to be a Catholic church because it is probably the most problematic space in terms of its relationship to sexuality. In terms of Christian spaces, Evangelical, Anglican and Protestant churches haven't been interesting for me simply because they don't have the same weight in the presence of the liturgy. There were a lot of baroque and modern churches which would have been simply inappropriate to deal with sexuality. Still, there was a number of churches that I was considering. I always liked the idea of doing an exhibition in a Gothic or Neo-Gothic revival church, especially at one with a north-south transept structure. This layout reminds me of a spread human figure laying down and fits perfectly to the importance of the representation of the body within the space - the visitors were essentially bodies entering another body. I also felt like I needed a church which had a lot of small spaces like side altars. These small spaces are perfect to contain single art installations. On my third three months in Vienna I visited probably 70% of the churches trying to decide which one might be the best and the Votivchurch just kept coming back to my mind. There was a number of things that were quite attractive about the Votivchurch. One of the reasons for selecting the Votivchurch for this exhibition was that this is not a busy Church. It is not busy with tourists and it is not busy with regular parishioners or with people who practice their devotions. However, there are some real peculiar instances within the church like the Guadalupe Altar. In the process of preparing for the exhibition I was frequenting this church regularly trying to understand what kind of public is engaging with this space. This way I found out about some areas that I considered off limits and not usable. I noticed that there were a lot of Mexican and Latin American people coming and visiting the Guadalupe Altar. That's why I decided that there couldn't be any contemporary art interfering with the devotions within that particular space. This sort of the exhibition couldn't have been possible in a building which attracts huge numbers of tourists and also it would have been complicated if it had been in a space with a lot of regular church-goers. All the three churches that I chose in Vienna we're not heavily visited by tourists or

worshippers. After I had made up my mind on the location, I knew that I would need to see Cardinal Schönborn in the very early stages. I had to be very sensitive, because I wanted to do an exhibition about sexuality when at the same time the sexual abuse crisis is still happening. When dealing with the church, it is always important to start with the top and express your intentions. The actual delivery of the proposal has to come much further down the line. I had to prepare a complete proposal with floorplan and the proposed artworks for a meeting with Father Joseph Farrugia. When I was meeting with him, I was able to communicate that I had made the Cardinal aware that I was putting forward this proposal. When I delivered the proposal to Father Farrugia, I was well prepared for a discussion which could have been very similar to what had happened at the Otto Wagner Church. I was very pleasantly surprised that he said yes only within a few minutes of talking about the concept.

P. Georg Elsbett has been the theology consultant for all three *Kunstglaube* exhibitions in Vienna. What role did he play in the conceptualisation of the exhibition at the Votivkirche? Doesn't the presence of a religious consultant interfere with your curatorial freedom?

After experiencing all the controversy resulting from an exhibition I curated in the Catholic cathedral in Melbourne and Sydney, I knew that it was going to be very difficult to do an exhibition on sexuality within a church. The exhibition in Sydney was cancelled by Cardinal Pell who has been later been convicted of child abuse, no wonder he was afraid of putting artworks dealing with sexuality within the church. It was in that moment in 2006 when I decided that if I'm going to put contemporary art in a church again, it needs to be about sexuality. I started researching and preparing for the next exhibition and it took until 2014 to finally realize my idea. It was a long journey and part of the research was trying to understand the cultural wall within the church and to try and map this particular political landscape. Finding a way in between worlds is very crucial and I tried to navigate a path through the church world and the art world so that people could really appreciate that space in between the two worlds. It is extremely complicated to put on an exhibition that's neither serving the religious institution, nor the artworld. It is doing something for a public which is made up of everybody, of people from both worlds and other worlds. There were conversations I had with church people I would never want the artists to hear, and likewise there were conversations I was having with the artist that I wouldn't want anyone from the church to hear. In an ideal world any curator would love to have complete freedom, and this is a real luxury. But I knew it was going to be difficult without the support of an organisation which is considered by many to be conservative. I knew this project would require the association with a conservative and catholic organisation. Dealing with this kind of culture war is not something that I enjoy, but it is something I accept. In overcoming these issues, I feel as though the end product is being far greater and makes it all worthwhile. I took up the challenge and studied many different catholic organisations to figure out which one would be the best to work with. The Jesuits came to my defence when the exhibition was cancelled in Sydney 2006 and I quickly discovered that being associated with the Jesuits was doing more damage than good. When I arrived in Vienna, I was very much aware about Gustav Schörghofer but I made sure I wasn't associated with him or the Jesuits. I needed to find somebody who was seen to be extremely conservative

and I knew from this mapping of the political landscape of the church that the Legionaries of Christ are considered to be quite conservative. I was also aware of the scandal of the founder and I found it would be most strategic to work with the Legionaries of Christ. It was also most appropriate in a sense to be able to engage with a religious organisation which had its own troubled history with sexuality. Within a few minutes of talking to Father George Elsbett I had discovered that he wasn't only an extremely good fundraiser, but also very familiar with the *Theology of the Body*. He had written this book on the *Theology of the Body* and he was able to find a way to extract eight very summarized themes, in this sense he was able to help me. His title within the organisation Kunstglaube was theological advisor or consultant and he was certainly very actively involved in discussing with me whether or not certain works were appropriate. There was a number of works which he considered to be inappropriate. My response was to make an argument for the work and saying why I consider that it should be there. In the end, there wasn't a single work that I would have liked to be part of the exhibition that father George didn't approve. He didn't have the final say by any means, that was my role as the curator, but he was very much involved in bouncing off ideas. Of course, he was making decisions on behalf of his congregation as well and trying to prevent scandals. His public involvement in the exhibition was consequential associated with the Legionaries of Christ.

The exhibition consisted of 24 different artworks - some of them where specially made, others have been shown before. How have you selected the artworks?

I was holding this theme in my mind and in the same way that I was looking for an appropriate church, I looked for artworks. I travelled, visited exhibitions, events and biennales and in only one year I would see at least 200-300 exhibitions. I quickly started to associate works with a particular theme and would have probably 500 artworks that I felt somehow connected with in a broad sense to the theme sexuality. The first stage is to make a conceptual link with the exhibition and finding works that have some kind of meaningful connection with the theme or subcategories within that theme. The next step was to find out if the works would fit within the church aesthetically. Would the work fit in the church, is the scale appropriate for the building, does the form resonate with something that is already there? These questions helped me get rid of more than half of all those works that I've got in my head. Then I needed to consider the ritual priorities or the possibilities for engagement in the ritual that the work might have. That sense of engagement requires a deep understanding of what and where ritual takes places in the church. Which of these works are ritually appropriate to place in a confessional, which ones are appropriate for a chapel or the entrance and all the other kind of spaces? I was looking whether there is a conceptual fit, an aesthetic fit or a ritual fit. Once all of these fits are in place, then there comes this final fit which I call the pilgrimage through the exhibition. This is kind of a dynamic ritual feature with a sense of movement from one work to the next. Does it fit in a journey from one work to the next, is it going to work through the whole space? It means that sometimes it is a bit of shuffling of works, and there a works I would like to have at one place but the simply don't work. That is how I got to my final shortlist of potential works.

Some artworks have been integrated within the interior of the church, side altars and confessionals have been used to display the works. Why did you choose to create this kind of synthesis of art and place? Were the artists involved in these decisions, or did you as the curator decide about the placement?

I make it very clear with the artist that there will be some curatorial decision that could really take the work out of their hands. Once the work enters the building, there is very little that the artists have to say about the location. So, except for a few cases, I always decided about the exact location and installation. One exception was Javier Pérez, who came to install his work himself and I gave him the freedom to do so. Also, the arrangement I had with Toni Stachel was kind of unusual. The Erwin Wurm sculpture came from his collection and I offered him to curate one chapel. He installed a sculpture by Takashi Murakami next to a sculpture of Herkules Farnese. The decision to put the kneeler in front of the chapel occurred spontaneously. We needed something to stop people from entering the chapel and activate the alarm system and I quickly searched around the church and saw the kneeler which was just perfect. This kind of spontaneity happened all the time. There was one installation at a side chapel which was a big surprise to me. I had a video by Hermann Glettler installed on a little TV standing on a shelf inside a side chapel which was normally used as a storage room and packed with different utensils. This particular video was there when the media came through, and it was there for all the volunteers and staff who came through and anybody else who happened to be there before the official opening. In fact, on the opening night people were able to see it for the first hour before I realised it was gone. I was shocked and thought that somebody had stolen the DVD. It didn't occur to me that it might have been the artist himself and I wasn't made aware of this until he opened his jacket at the end of the evening and showed me the DVD. I was absolutely furious but instead of closing the side chapel, I decided to leave the TV on with nothing on it. This way it possibly became the most conceptual work in the exhibition, because it doesn't exist anymore. I realized the potential to actually talk about the problems with physical intimacy and the public display of that.

The artworks shown at the Votivkirche had - other than in most museums - no labels or further information. Why did you choose to intentionally limit the information on each of the artworks?

My first job while I was still studying art history in Australia was working at the National Gallery of Victoria and I noticed how people behaved in a museum. It seemed to be the case that people would look at the label and try to measure up their experience of the work with what they read. This would result often in confusion or frustration. If somebody is having a meaningful experience with a work and then reads the label which has nothing to do with their experience it somehow devalues the weight of the original encounter with the work. I would never want the viewer to feel like they have got "it", or they haven't got "it". It is not about getting it, it is about experiencing something meaningful. Nothing else matters, not even the artist or the title. You are having an experience with art, it is a visual language and always communicating something. In the moment you add text to that, it just falls apart. One common feature of all the three exhibitions I did in Vienna is that there are staff within the church from open to close every day. Also, my presence as a Curator is something that I took very seriously. I needed to be present to be able to walk

with people and help them to unwrap a personally meaningful experience with the works. Although there was this very carefully planned exhibition structure, it was also open to the possibility of people entering from a different entrance point and making a journey through the church which would have been the complete reverse of what I had planned or intended. The primary reason for not including any information or installing panels in the church is that contemporary artworks as objects shouldn't be seen as any different from any of the other artworks, objects, paintings, stained glass windows or anything else in the church. None of that has any descriptive panels, there is no information about who painted the fresco works or who designed the stained-glass windows - people are genuinely left on their own. It was important to reinforce that this was not a typical museum experience that people were having in exhibition spaces. It was in a sense not even really an exhibition compared to what people would expect in a museum or gallery. People were encouraged to enter the space and had free access at any moment to be able to enter into a conversation or dialogue with the staff. The staff's role was never to offer information and facts about the works, but to assist the individuals to sort of unpack something in the work and to see something of themselves in the work which is a very unusual way of presenting contemporary art. In my view this kind of encounter is only really possible outside museums.

The organisation *Kunstglaube* was officially founded 2013 by Mandy Gille. What happened with the organisation since then? How is it structured?

I founded *Kunstglaube* but I needed someone with an address in Vienna who could be the official name on the Vereinsregistrierung and I couldn't do that as a Finnish citizen. Mandy Gille used her address and her name and attended a lot of meetings at the very beginning. Her duty was to give advice in project management, but her official title was founder and I was okay with that. I learnt that it was very important to create the impression that there are many people involved. Maria Schlachter got involved as a volunteer and her duty has always been as a volunteer, she has written no texts and has just been present during the exhibitions. After the *Votivchurch* exhibition ended she still wanted to be involved and I suggested that she might take in the title as director, but her duty was to be an assistant. That's essentially how the structure works: Father George Elsbett has the title theological consultant, but in fact he has been the principal fundraiser, Maria has been given the title director, but her primary role was actually to be the secretary. My plan now is to have *Kunstglaube* as a subsidiary of my project *otherspaces*, but I have had a falling out with Father George and Maria and we haven't come to an agreement yet. However, now that *Kunstglaube* has been established and we have been able to demonstrate to the art world that we included high-quality artworks and had been able to demonstrate to the church that we are not creating scandals, there is no need for us to work with organisations such as the Legionaries of Christ. It can be a completely independent organisation now and we can try to get other funding. Sadly, the church won't give any money for these kinds of exhibitions, all the money has to come from private individuals. However, right now it is not a priority for me to jump into more exhibitions in churches, but I would really like to find another curator to work with me in the future.

Seen from your curatorial perspective, how would you describe the pros and cons of exhibiting contemporary art in active sacred spaces compared with a museum or a gallery?

It is probably easier to talk in terms of differences than pros and cons. Once you take art outside of the museum, it is very hard to look at the art in isolation from whatever else is seen in the environment. It is very difficult to consider artwork as separate from its environment. Only a museum supports that, it's a natural thing to do there and we are trained to do so. I have always considered the *White Cube* to be a modernist invention and it is only appropriate for modern art to have works in a clean, white environment that steps back and says 'I am not important'. I have noticed that there has been a steady increase of exhibitions taking place outside the museum since around the 1990s, for example biennales and other major art events. My theory is that this really kicked off with Harald Szeemann at the Venice Biennale when he started to take the art outside of Giardini and started to place them in old palazzos, libraries, monasteries and also churches. Out of all these different spaces, the one that stands out above them all is the ritual space - a space which is defined by rituals, it is structured and build around these rituals. These rituals can't be ignored when you enter the space. A church, a synagogue or a mosque are intimidating spaces for people who are not familiar with them, but they are very consoling spaces for people who are. These ritual spaces always arouse very deep emotional responses. If I am talking about pros, one pro is the potential for a ritual to allow people to feel vulnerable standing in front of an artwork and to locate meaning which is deeply personal. That is the greatest pro. I guess, the con for the church is the pro for the museum. A museum is a very safe place to look at art and people know how to deal with art in this kind of spaces. There is a whole code of conduct which prescripts what is appropriate in terms of responding to the works. Obviously, it is weird to start sobbing in front of a painting, even though the painting is powerful enough to arouse that response. Whereas in a church it is perfectly acceptable to sob. However, I find it very difficult to find real cons of exhibiting within a sacred space, but there are definitely challenges. During the *Madness and Mysticism* exhibition I would often say to non-religious people that my experience is that anyone who identifies as a church person or a catholic is either mad or mentally ill. Sadly, there is a very small number of people who are very genuine and authentic in that world. I had to deal with a lot of hypocrisy and nastiness. There was a research about bullying, and they discovered that there are far more cases of bullying within the church than in workplaces or any other environment. The facade on the outside is all loving, charitable and inclusive but inside there is so much in fighting.

How would you describe your relationship to the catholic church? Is it difficult to find churches which are open to present contemporary art?

In a sense it was a give and take. It was a case of both sides using the other. I was very carefully and strategically engaging with extremely conservative elements within the church and using them for their access to wealthy catholics who had a lot of money to give. There is no way the exhibition would have happened otherwise. It wasn't until after the exhibition that suddenly the Ministry of Culture was saying that they would like to offer us money. Exhibiting contemporary art in churches has come a long way and I strongly build on all the steps taken by Otto Mauer, Hermann Glettler and Gustav Schörghofer.

Still, I had to take my research very seriously if I wanted to do this anywhere in the world. My main goal was to open up these spaces and reclaim them for artists and architects. In a sense, I had to work as an under-cover agent for art by going into this huge institution that has enormous power and ideology and I had to learn how to speak their language to be able to convince them that this was something they should consider, that they have the responsibility to do so. While getting closer and closer to Rome, I discovered that the higher up you go, the less informed people are. They all put their heads in the sand. It is so frustrating, and they are never going to release money to do projects like this. Now there is a lot of individual churches that have a huge amount of money in the bank and they are just sitting on it, especially in Germany. We are always going to have to deal with the same kind of issues, but the three exhibitions we did are a big win for art. However, there is still going to be struggle, but the rewards are extraordinary – just look at the comments in the guestbook! There is one comment that is written in Arabic and the person is writing about the work by Matthew Lenkiewicz and describing that being inside this dome-like structure reminded him of being at a traditional wedding. It is really beautiful to have a Muslim write that he felt really at home within that space we have created.

Contemporary art has been intermittently presented within active ritual spaces since the early 1970s and it has become very popular in the last few years. The project “Karlskirche Contemporary Arts”, for example, was initiated 2018 to create a series of exhibitions. How do you explain these recent developments?

Contemporary art is fundamentally different from modern art. Modern art required a neutralized and sterile space, contemporary art doesn't require that kind of space any longer. There seems to be a growing interest in exploring the possibilities that come with placing art in an environment where there is already a character. That contributes towards the experience of the artworks. If I consider some of the works that I imagine will be historically important in the future, a lot of these works will be tied to a specific location. Some of my most memorable experiences with artworks are inseparable from the space in which they have been shown. There are two things which helped that phenomenon immensely: Firstly, the *White Cube* has lost its potency and contemporary art has begun to look for a new type of space and a new relationship with its site. Secondly, religious buildings are losing their cultural value for a lot of people and they become archaic monuments to the past. As they empty out, the potential for them to be reinvigorated and essentially reclaimed by artists and architects is growing. The decisions on what goes into these spaces in terms of art, design and architecture should be in hands of artists and architects, definitely not the clergy or the church administration – these people have no idea what they are talking about. For example, the Votivkirche has this history of displaying historic objects in the church, but there has never been any case where non-religious contemporary art has been placed in the church before. Within Austria there are only a few churches like Jesuitenkirche in Vienna or St. Andrä in Graz showing contemporary art. What I was able to do was helped immensely by what Schörghofer has already done. Even before Schörghofer there was Otto Mauer, his involvement in the *Galerie Nächste St. Stephan* was very important in trying to involve the catholic cultural mind to be able to handle the idea of modern art. However, Schörghofer was kind of the initiator of the contemporary art. Those projects were opening the churches minds to the potential and

possibility of modern art. Now what's happening at the Karlskirche would have never been possible without what Schörghofer had done. But I must be honest and say that the current installation at Karlskirche is very underwhelming and disappointing. It is very easy to put something big in a big space, but it is very difficult to actually understand the space. Jasper Sharp is a curator at the *Kunsthistorische Museum* since some years and he has been putting really interesting works into the Theseustempel at the Volksgarten. In a sense, the Theseustempel has been a kind of experimental ground coming from an art institution like the *Kunsthistorische Museum*. It is also very interesting that a museum like this is supporting a contemporary curator like Jasper Sharp. Before Jasper got into the *KHM* he was working for *TBA21* and he started to get connected with all the people who have money. So he set up this patronage of contemporary art with all these very wealthy people in Austria who were willing to give money for contemporary art projects. He is also the one setting up the financing of the current project at Karlskirche because the church or the Cardinal are not going to give any money for an exhibition. Also in this case all the money is coming from private individuals.

Exhibiting contemporary art within a church is challenging for everyone: artists and their work, exhibition staff, church administration, and visitors. What is motivating you to overcome all these difficulties? What reactions do you want to achieve from visitors of the exhibition?

My motivation to do what I have done has been deeply personal and I was unable to be really transparent and open about the personal significance of each of the exhibitions in churches that I have done. Essentially, the catholic church was my closet. I was trying to heal myself and to offer people who may have had similar experiences of feeling pushed to their peripheries or like they might have some kind of disorder. I wanted to help them to feel at home in such a place. When I came out last year, I said that the closet is not a dark place because it was not. The church was my closet and I decorated it with the best contemporary art I could find. Anybody who has experienced having to hide something really significant about their identity and who they are has struggled with a woundedness. Especially the following exhibition *INNENraum* at Dornbacher Pfarrkirche (2015) was my opportunity to share that. When Wolfgang Kimmel, a homosexual who went back to the priesthood after living as a homosexual for about twenty years, saw the exhibition at the Votivchurch, he recognized what was happening and he invited me to do an exhibition at the Dornbacher Pfarrkirche. Also the third exhibition *Madness and Mysticism* at Kirche am Steinhof (2016) was a really big one for me because I got to deal with all the mental pain I was going through at the time of the exhibition, following the systematic bullying from Father George Elsbett, whom I've told that I was homosexual after the exhibition at the Dornbacher Pfarrkirche. The year and half before the last exhibition had been bullying, I was afraid of losing everything if people knew about my secret and this was used against me. There is an enormous amount of strength that you can combine to deal with the most difficult circumstances when you are trying to heal yourself for the sake of justice. Going to see Cardinal Schönborn was a very important step in the process of preparing for the exhibition, but I will never forgive him for writing *the Catechism of the Catholic Church* where his hand was responsible for writing that homosexuals are disordered. His hand wrote that. I read *the Catechism* when I was twelve and that put me in the closet. At the

end of his tour through the exhibition together with Josef Ostermayer he asked if he could apologize. So, he actually apologized for writing that homosexuality is a mental illness. Honestly, I was thinking about not answering that last question, but I think it is important to know what is really behind this and I hope that it will shed light on a lot of things. To have been able to have done what I have done is a massive win for me and for everybody else who has gone through that horrible journey of feeling that a church and god condemns you. I had to pretend to be catholic and straight for a long time, but I don't have to do this anymore. Everybody knows now. I am proud of what I have done, and I wouldn't want to take back anything. I wouldn't have done what I did if I didn't have some really good wholesome reason for it. Fuck this people who talk shit, the church building doesn't talk shit - it is just beautiful! These spaces are monuments to art, design and architecture, more than they are to ideology. There is so much sexuality in these spaces. Artist, sculptors and stonemasons are a different type of people. We should have the keys, we should be the ones making decisions. The sooner the institution loses power, the better. I was aware of the revolutionary aspects of what I was doing, but nobody else did. That's why I spend so long researching and preparing. I was trying to do this well at whatever costs. It was mentally and emotionally exhausting. I know for certain that there is no way *Kunstglaube* would have been able to do anything if I was openly gay. But now that we have done it, everything is possible. The churches were fine with a gay curator before, they just didn't know it. So, what is the difference now? Next time I just need to try and make sure that there are as few religious people involved in the organisation as possible.

Pater George Elsbett (theologische Beratung)

Interview per E-Mail vom 20. März 2019.

(Editiert von Anna M. Burgstaller)

Sie fungierten als theologische Beratung für „Leiblichkeit und Sexualität“ in der Votivkirche und für zwei weitere Ausstellungen in Wien, die alle vom Verein *Kunstglaube* organisiert wurden. Inwiefern kann man sich diese Rolle vorstellen? Welche Funktion hatten Sie in der Konzeptualisierung der Ausstellung?

Etwa zwei Jahre vor der Ausstellung traf ich den Kurator David Rastas nach einer Messe und wir kamen ins Gespräch über seine Arbeit mit zeitgenössischer Kunst und über meine Arbeit mit der *Theologie des Leibes* des verstorbenen Papstes Johannes Paul II. David wollte schon lange zeitgenössische Kunst in Sakralräumen installieren und hat schon einige Zeit mit den Gedanken gespielt, etwas in diesen Themenbereich anzugehen. Ich wollte ebenso neue Wege finden, wie man die *Theologie des Leibes* für Menschen zugänglich machen könnte, die sich außerhalb der kirchlich sozialisierten Kreise bewegen. Es brauchte nicht mehr als 5 Minuten Gespräch und die Ausstellungsidee war geboren. Etwa 80 Freiwillige halfen bei der Ausstellung mit, viele davon aus dem Umfeld des Zentrum Johannes Paul II. Aber ein Dreier-Team bildete den Kopf des Ganzen - davon war ich einer, auch wenn ich nicht so sehr in der praktischen Umsetzung involviert war. Wir diskutierten sehr viel - und das meine ich nicht negativ, sondern es ging um ein Ringen, wie man am besten vorgeht. Ich gab meine Sicht der Dinge aus der Perspektive der *Theologie des Leibes*. Maria Schlachter - die Kunstgeschichte studiert hatte und Psychologin ist - hat Ihre Perspektive geboten, David seine. Das waren sehr befruchtende Unterhaltungen. Aber das zusammenführende Genie des Ganzen war David Rastas, auch wenn Maria Schlachter extrem viel Arbeit leistete und unterstützte. Überhaupt haben die beiden mit einem hohen Pensum an Wochenstunden und zugleich mit einer erstaunlichen Begeisterung am Projekt gearbeitet. Was ich noch gemacht habe: Bei der Ausstellung gab es ein Begleitheft auf Englisch und Deutsch, worin Perspektiven auf die *Theologie des Leibes* erklärt wurden. Außerdem konnte man dort ein Buch erwerben: „*Leiblichkeit und Sexualität - Ein Perspektivenwechsel*“ (dieses Buch wurde dann nach der Ausstellung überarbeitet, ausstellungsunabhängig gestaltet und unter dem Titel, „*God, Sex & Soul*“ veröffentlicht) - ich habe beide Texte geschrieben. Eine Zusatzrolle hatte ich auch noch: Das Fundraising - denn die Ausstellung war nicht gerade günstig und ich habe versucht mögliche Sponsoren dafür zu begeistern.

Die Ausstellung beschäftigt sich mit der *Theologie des Leibes* von Papst Johannes Paul II. und versucht so einen Dialog zwischen Religion und Kunst herzustellen. Warum bietet sich gerade dieses theologische Thema für eine Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst im Kirchenraum an und inwiefern ist dieser Dialog aus Ihrer Sicht gelungen?

Johannes Paul II. bewegt sich mit seiner *Theologie des Leibes* in dieselbe Richtung wie der Großteil der Zeitgenössische Kunst nach 1990. Und zwar geht es bei beiden um

einen Perspektivenwechsel weg vom Objekt hin zum Subjekt im Kontext von gemachten Erfahrungen. Mit der Gefahr grober Vereinfachung könnte man Folgendes sagen: Die klassische Kunst fand ihre Bedeutung im Kunstwerk selbst. Man sieht wie eine Gruppe von Menschen vor einer Pietà steht und der Touristenführer dieses Werk den Zuschauern erklärt. Die moderne Kunst fand ihre Bedeutung vor allem in der Interpretation des Werks, sie war sehr beschäftigt mit der Frage was Kunst überhaupt sei, nahm Kunst aus ihrem Kontext heraus, hat sich auseinandergesetzt mit Fragen von Form und Gestalt des Kunstwerks, und setzt eine gewisse Vorbildung des Betrachter voraus – insgesamt war und ist sie für den Normalverbraucher etwas undurchdringlich. Die zeitgenössische Kunst findet ihre Bedeutung in einem Dialog zwischen Kunstwerk, Kontext (Raum) und Betrachter. Kein zeitgenössischer Künstler würde seine Unterschrift auf das eigene Werk anbringen, weil der Betrachter des Werks die Unterschrift setzt – er wird so zum Teil des Werks. Mir persönlich gefällt gerade diese gewisse Demut des Künstlers, hinter dem eigenen Werk zurückzutreten und den Betrachter nicht der Erfahrung des Werks zu berauben, in dem er seine eigene Bedeutung versucht hineinzulegen. Johannes Paul II. macht etwas sehr Ähnliches mit der *Theologie des Leibes*. Anstatt mit einem allgemeinen Prinzip der Moral zu beginnen, beginnt er mit der Erfahrung: du hast das oder das erlebt, wie hast du dich dabei gefühlt, was hat das mit dir gemacht? Die zeitgenössische Kunst kann dir ein Art Spiegel vor Augen führen, es hilft dir dich selbst besser zu verstehen, zuweilen Dinge zu artikulieren, die du sonst nicht artikulieren könntest. Die *Theologie des Leibes* tut dasselbe. Johannes Paul II. sagte einmal (in etwa): „Die tiefsten Sehnsüchte des Menschen sind genau richtig.“ – die *Theologie des Leibes* kann helfen, in Kontakt mit diesen tiefsten Sehnsüchten zu kommen und sich denen zu stellen. Beide Ansätze, die der Kunst aber auch die *Theologie des Leibes* sind von einer großen Freiheit charakterisiert. Als Priester finde ich das extrem spannend, weil es nicht um ein Aufdrängen von theoretischen Ideen geht, sondern um eine immer tiefer greifende Wahrhaftigkeit mit sich selbst. Ich bin überzeugt, dass hier ein großes Potential liegt. Denn ich glaube, dass Menschen, die in Kontakt mit ihrem Inneren sind, dadurch nicht nur sich selbst, sondern auch Gott erfahren können, weil sie als „Abbild Gottes“ geschaffen sind. Natürlich sind die wirklichen Sehnsüchte sehr oft verborgen und unterdrückt, sie sind begraben durch eigene oder fremde Erwartungshaltungen – durch Egoismus oder Faulheit oder Neid oder Stolz oder Gier. Aber ganz zum Schweigen kann man sie nicht bringen, weil sie – im Gegensatz zu all diesen Tendenzen – zutiefst Teil der eigenen Identität sind. Die Kunst, aber auch die *Theologie des Leibes*, können enorm dabei helfen freizulegen, wer ich wirklich bin.

Als Priester der Legionäre Christi in Österreich haben sie im Zuge der Ausstellung die Interessen der katholischen Kirche vertreten. Worin liegt das Interesse der Kirche an der Präsentation von zeitgenössischer Kunst innerhalb des Kirchenraums?

Die Kirche ist extrem daran interessiert. Erstens, weil die Kunst den Menschen des jeweiligen Zeitalters widerspiegelt. Die Kirche hat Interesse an den Menschen. Das hat sie wiederum, weil Gott Interesse an den Menschen hat – und eben nicht nur an den Menschen von gestern und vorgestern. Die romanische Kunst, die Gotik, die Barocke Kunst: das waren ja alle mal zeitgenössische Kunstformen. Seit etwa 500 Jahren gibt es aber eine immer größere werdenden Kluft zwischen Kirche und Kunst. Warum das so ist, ist ein sehr

komplexes Thema. Aber der Punkt ist, es muss uns als Kirche interessieren, den Dialog mit der zeitgenössischen Kunst aufzunehmen, wenn wir mit den Menschen von heute im Gespräch bleiben wollen. Ich persönlich liebe auch die Kunstformen der Vergangenheit und möchte nicht so unsinnig zu sein zu denken, dass nur das aktuelle das einzig Gültige ist, als hätte die Vergangenheit uns nichts zu sagen. Ganz im Gegenteil, da die Vergangenheit ja auch Teil dessen ist, was mich und uns heute ausmacht. Aber das Zeitgenössische auszuklammern wäre für eine Kirche, die nicht einfach ein Museum sein will, absurd. Wegen der Fragestellung, noch etwas: Ich habe mich dort zuallererst selbst vertreten. Und weil ich von der kirchlichen Position überzeugt bin, habe ich auch die kirchliche Position vertreten. Ich würde allerdings die Frage etwas anders formulieren. Denn es ging ja nicht um zwei politische Lager, die sich gegenseitig versucht haben auszuspielen. Sondern um eine gegenseitige Befruchtung, um einen echten Dialog zwischen Partnern. Es ging nicht darum, sich im vornhinein auf die eigene Position festzulegen, sodass ein Dialog unmöglich wird und ein Grabenkrieg vorprogrammiert ist. Wenn man das so sehen würde, versteht man weder etwas von Kunst, noch von Kirche. Übrigens: Natürlich haben Kirchenleute in der Vergangenheit eine ganze Reihe an Politik betrieben und tun es heute noch, aber nichts widerspricht dem kirchlichen Wesen mehr als das. Da teile ich den Gedanken von Fulton Sheen, der einmal unterstrich: *„Marx behauptete Religion sei das Opium für das Volk. Für mich ist Politik Heroin für die Kirche.“*

Gerade im Kirchenraum muss man bei der Konzeption einer Ausstellung sehr feinfühlig vorgehen. Wo liegen die Grenzen der Interaktion zwischen Kirche und zeitgenössischer Kunst?

Das ist eine gute Frage. Erstens sollte das Kunstwerk nicht so eine Dominanz gewinnen, dass es den Dialog zwischen Raum, Werk, Zuschauer zerstört. Das Werk sollte den Dialog fördern, nicht behindern. Dazu muss man sagen, dass die Positionierung der Werke innerhalb der Kirche selbst ein Kunstwerk war. Also die Installation der Werke hat versucht sehr wohl die Bedeutung von Raum in der Kirche zu respektieren, gerade um den Dialog zu fördern. Tue ich das nicht, könnte das Werk auch in einem Museum stehen und es würde sich nichts ändern. Wir hatten zwar den Ansatz: *„to disturb the comforted and comfort the disturbed“* – aber dabei ging es nicht darum, zu schockieren. Wir suchten etwas Demütigeres: das Werk sollte sich nicht so verhalten, dass keine persönliche Interpretation mehr möglich wäre. Außerdem war es uns ganz wichtig, dass wir für diese Ausstellung einen lebendigen Sakralraum hatten, wir wollten kein Museum. Denn der Raum konnte nur dann Teil des Dialogs sein, wenn er wirklich Sakralraum war. Deswegen wurden auch keiner der Gottesdienste unterbrochen und die Installationen so installiert, dass sie die liturgische Funktion der Kirchenräume nicht störten. Einige Seitenkapellen waren mit Schutt überfüllt oder dienten als Abstellräume... die Ausstellung hat neues Leben zu diesen Kapellen gebracht und auch wenn die Kunstwerke in sich keine religiöse Bedeutung hatten, haben sie wegen des Kontextes für einige eine religiöse Bedeutung erhalten. Im Großen und Ganzen war die Rezeption positiv, dass war auch unsere Erfahrung in den darauffolgenden Ausstellungen.

Gab es innerhalb der Ausstellung Werke, die für Sie mit ihrer Platzierung und/oder ihrem Inhalt und Erscheinungsbild eine Grenze überschritten haben oder sogar im Vornhinein abgelehnt wurden? Gab es umgekehrt Werke, die für Sie besonders gelungen in den Kirchenraum passten? Warum?

Ich kann mich an die Bitte eines Künstlers erinnern, dessen Bilder von nackten Frauen in provokativen Posen zu inkludieren. Wir haben das abgelehnt. In erster Stelle aus künstlerischen Gründen, man konnte hier nicht wirklich von Kunst reden, auf jeden Fall nicht von einer Kunst, die einen Dialog zwischen Werk, Raum und Zuschauer förderte. Hier ging es nicht um einen Dialog, noch um eine Interpretationsmöglichkeit – die Bedeutung war zu eindeutig. Vielleicht könnte man hier sogar eher von *Soft Pornographie* reden, statt von Kunst, denn die Würde des menschlichen Körpers wurde verzweckt, um ein gewisses Ziel zu erreichen. Die Freiheit des Kunstwerks, eine multiforme Bedeutung zu erhalten, war nicht gegeben. Hier liegen übrigens die Herausforderung für das Thema Bildauswahl, da der Beobachter genügend Freiheit für eine eigene Auslegungen braucht. Ich fand sehr viele der Werke sehr gelungen. Angefangen vom allerersten, Doug Aitken mit *No History* – das Spiegelwerk, das eine sehr gute Einführung in die zeitgenössische Kunst überhaupt war. Normalerweise sind nicht kirchlich sozialisierte Menschen in dieses Werk hineingegangen, kirchlich sozialisierte Menschen hingegen gingen draußen herum. Überhaupt war es interessant zu beobachten, wie dasselbe Werk bei manchen „Disturbance“ und bei anderen „Consolation“ ausgelöst hat. *No History* stand am Eingang der Kirche und damit begann die „Tour“ der Ausstellung, die in der Reihenfolge eines katholischen Gottesdienstes aufgebaut wurde. Zu Beginn dieses Gottesdienstes schaut man in den Spiegel: ist man bereit sich anzuschauen und anschauen zu lassen, sich von Gott lieben zu lassen – gerade in der eigenen Unzulänglichkeit – während man seine Sünden bekennt? In unseren Führungen haben wir wenig geredet und eher Fragen gestellt, sodass die Leute uns erzählen konnten, was sie sehen, und wie etwas bei ihnen ankommt. Ich erinnere mich noch an ein Kommentar eines jungen Mannes, der während er sich selbst in der fragmentierten, sich ständig bewegenden Spiegelwand anschaute, sagte: „So sehe ich mich selbst“, und dann wendete er sich der anderen Seite des Werks zu, das nur aus einem einzigen Spiegel bestand, sich dort in einem Stück, und nicht tausend unterschiedlichen Stücken sah, und sagte zu mir: „So sieht mich Gott“.

Einige der Werke können als eine Thematisierung von Themen verstanden werden, die innerhalb der katholischen Kirche häufig unkommentiert bleiben. So erinnert *The Birth Of Us (Boy)* von Anders Krisár - ein Kindertorso mit Handabdrücken eines Erwachsenen installiert auf einem Seitenaltar über einer Abbildung der Mater Dolorosa - an Fälle von Kindesmissbrauch innerhalb der Kirche. Die Videoinstallation *JE CROIS QUE JE SUIS MALADE (I Believe I Am Sick)* von Clemens Wilhelm hingegen lässt durch die Positionierung im Beichtstuhl an die Stigmatisierung von Homosexuellen innerhalb der christlichen Kirche denken. Wie stehen Sie zu solchen Interpretationen? Sind dies Themen, die aus Ihrer Perspektive innerhalb der Kirche thematisiert werden dürfen/müssen?

Das Werk, das auf die Arbeit von Anders Krisár folgte, war ein anonymes Werk *Shrine For Victims*, wo Menschen Kerzen, Gegenstände usw. aufgestellt haben. Während der Ausstellung hatte eine Frau eine sehr starke Erfahrung vor diesen beiden Werken, die

wir Gott sei Dank durch die Anwesenheit einer Psychologin im Team, die vor Ort war, abfangen konnten. Diese Frau wurde einige Jahrzehnte davor in dieser Kirche missbraucht und ist seitdem nie mehr in einer Kirche gewesen. Diese beiden Werke waren ein wichtiger Meilenstein in ihrer inneren Heilung. Wegen der Installation von Clemens Wilhelm – das mag so sein, dass es manche so ausgelegt haben... andere hatten dort eher eine religiöse Erfahrung, weil sie das erste Mal dadurch einen Zugang zum Thema Sünde bekommen haben. Die Tatsache, dass das Werk in der Position stand, wo normalerweise der Priester sitzen würde, hat für andere das Missbrauchsthema wieder hochgebracht oder einfach die Tatsache, dass wir alle auch Sünder sind und Heilung bedürfen. Andere haben mich auf das Gemälde eines Lammes, das in einem Dornengebüsch gefangen war, aufmerksam gemacht. Es war über dem Beichtstuhl angebracht, aber fast unscheinbar, sodass ich es gar nicht bemerkt hatte. Für sie führte das wieder zu einer religiösen Erfahrung, zu spüren, es gibt keine hoffnungslose Situation, auch nicht dort, wo wir selbst unserer eigenen Hölle errichtet haben, es gibt jemand, der uns da heraushelfen kann. Der Punkt ist halt, wir haben da keine Sittenpolizei aufgestellt, die kontrollieren sollten, was Leute für Bedeutungen finden bzw. Erfahrungen machen sollten. Es ging ja gerade um die Freiheit. Und damit haben wir als Kirche kein Problem, im Gegenteil, weil wir eben überzeugt sind, dass die tiefsten Sehnsüchte des Menschen seiner Gottesebenbildlichkeit entsprechen und daher keine Gefahr für den Menschen sind, sondern sein Weg zur Rettung deuten. Das Einzige, was ich vorschlagen würde ist WIRKLICH hinzuschauen, wirklich nachzuspüren, was genau da in einem hochkommt. Öfters sagt das nämlich mehr über sich selbst aus, als über das Kunstwerk. Und vielleicht noch wichtiger: wir würden vorschlagen, dass man nicht zu schnell in das „Was wollte hier der Künstler sagen?“ hineinfällt. Und auch nicht „Was will mir hier jetzt die Kirche aufpfropfen?“ – darum geht es auch nicht. Sondern: „Was sagt MIR dieses Werk, was macht es mit MIR.“. Die Versuchung an der Oberfläche zu bleiben ist allgegenwärtig, nicht nur bei Kunstausstellungen. Mir selbst geht es so, wenn ich eine Predigt höre, ein Buch lese oder etwas Starkes erlebe...da kommt oft gleich erstmal: „Wie könnte ich das für eine Predigt benutzen?“. Es gibt aber eine viel spannendere Frage: „Was will die Wirklichkeit, mit der ich soeben konfrontiert werde, eigentlich mir selber sagen? Über mich, über meine Beziehung zu anderen Menschen, meine Beziehung vielleicht sogar zu Gott?“.

Maria Schlachter (Kunstvermittlung)

Interview per E-Mail vom 7. März 2019.

Du hast Psychologie und Kunstgeschichte studiert. Inwiefern treffen sich diese Felder innerhalb der Ausstellung „Leiblichkeit und Sexualität“ in der Votivkirche?

Sowohl Kunst als auch Psychologie beschäftigen sich mit dem Leben in all seinen Facetten. Man könnte Kunst in diesem Sinne vielleicht als eine spezielle Ausdrucksform von Psychologie sehen. Körper und Sexualität sind absolut grundlegende Gegebenheiten bzw. Themen des Lebens und daher zentrale Fragen sowohl von künstlerischer Auseinandersetzung als auch in der Psychologie.

Für die ausgestellten Werke in der Votivkirche hat der Kurator David Rastas bewusst auf Labels und ergänzenden Beschreibungen verzichtet. Um Hintergrundinformationen zu bekommen, musste man die Homepage besuchen oder an einer Führung teilnehmen. Was bedeutete dieser Umstand für dich in der Rolle der Kunstvermittlerin?

Dass ich keinerlei Wissen voraussetzen konnte, aber auch dass die Besucherinnen und Besucher nur ihre eigene Wahrnehmung hatten, um einen Zugang zu den Kunstwerken zu finden. „Erschwerend“ kam noch dazu, dass viele Besucher von der Ausstellung überrascht waren. Sie waren nur gekommen, um die Kirche zu besichtigen und standen plötzlich vor einem markanten Hindernis (*No History* von Doug Aitken), das den Blick und auch den Zugang zur Kirche zunächst blockierte. Ohne vorgegebene Informationen waren Besucher deutlich stärker herausgefordert, einen eigenen Zugang zu den Werken zu finden. Das heißt auch, dass es wichtig war, ihnen nur die Information zu geben, die sie brauchten, um sich tatsächlich auf die Arbeiten und den räumlichen Kontext einzulassen. Zu viel Sachinformation hätte diese persönliche Erfahrung gestört und dazu geführt, möglicherweise eine distanzierte, „professionelle“ Haltung zu bewahren.

Da sich manche Menschen von zeitgenössischer Kunst in Kirchen provoziert fühlen können, braucht es gerade hier Kunstvermittlung. Welche Vermittlungsansätze hast du bei deinen Führungen verfolgt?

Meine Rolle war es, ihnen beim bewussten Sehen und Wahrnehmen zu helfen, sie zu einer persönlichen Erfahrung mit den Kunstwerken hinzuführen. Dazu habe ich es vermieden, zu viele Informationen zu geben und sie stattdessen eingeladen, zu beschreiben, was sie sehen, zu verbalisieren, was in ihnen gerade vorgeht, welche Bedeutung das jeweilige Kunstwerk insbesondere im Kirchenraum ihrer Meinung nach haben könnte. Das Ergebnis waren sehr persönliche, individuell unterschiedliche und oft auch berührende Aussagen der Besucher. Oft erlebten sie zum ersten Mal, dass Kunst nicht etwas „da draußen“ ist, das sie ohnehin nicht verstehen würden oder das nur nach ästhetischen oder handwerklichen Gesichtspunkten zu beurteilen war, sondern dass es dabei ganz wesentlich um sie, um ihr Leben ging. Aspekte ihres eigenen Lebens standen ihnen in den Kunstwerken buchstäblich „vor Augen“. Erfahrungen, Gefühle, Ansichten, für die sie bisher keine Worte hatten finden können, waren mitunter plötzlich anhand eines konkreten Kunstwerks beschreibbar und

damit auch verbal fassbar.

Wovon hängt es deiner Meinung nach ab, ob ein Kunstwerk innerhalb der Kirche stark emotionale (im positiven und negativen Sinne) Reaktionen auslöst? Würdest du die Reaktionen im Vergleich zu Ausstellungen in Museen als emotionaler bzw. intensiver beschreiben?

Die Reaktion auf ein Kunstwerk hängt grundsätzlich davon an, ob es eine Resonanz beim Besucher hervorruft, also ob es etwas „zum Klingen“ bringt, das bereits vorhanden ist. Das kann durchaus auch bei der Präsentation in einem neutralen Kontext, wie in einem Museum passieren, wenn das Kunstwerk im Besucher etwas anspricht, das diese Resonanz hervorruft. Bei Ausstellungen in einem Kirchenraum kommt eine zusätzliche Bedeutungs- und Erfahrungsebene ins Spiel, die vom Besucher nicht ignoriert werden kann. Diese Ebene kann die Interpretation und Erfahrung mit dem Kunstwerk entscheidend verändern und weist anders als im neutralen Museumssetting schon in eine gewisse Richtung. In diesem Sinne kann es in so einem Kontext durch die Kombination und mögliche Potenzierung von mehreren Resonanzebenen zu einer stärkeren emotionalen Reaktion kommen.

Kunst in einem Kirchenraum auszustellen ist auch immer eine theologische Angelegenheit. Inwiefern kann diese Kombination zu einem tieferen Verständnis von Religion und Kunst führen?

Kunst ist Kommunikation, eine Sprache über Worte hinaus. Theologische Fragen, der persönliche Glaube, der eigene Zugang zu Gott, sind oft nicht in Worte zu fassen. Insofern kann Kunst hier eine Brücke sein, um den „Geheimnissen“ des Glaubens näher zu kommen.

Anja Wabnig (kuratorische Assistenz)

Interview per E-Mail vom 8. März 2019.

Bei der Ausstellung „Leiblichkeit und Sexualität“ warst du als kuratorische Assistent tätig. Worin liegt für dich das Besondere an dem Konzept der Ausstellung?

Die Kirche war in der Vergangenheit nicht nur ein Ort des Glaubens, sondern auch eine Chance für Künstler sich einen Namen zu machen. Viele grundlegende Werke wurden für den sakralen Raum geschaffen oder dort präsentiert. Kunst und Kirche gehörte zusammen. Dies war natürlich auch eine Chance für die aktuellen Papstfamilien sich einen Namen machen. Man kann nicht von Michelangelo sprechen ohne die Sixtinische Kapelle oder die Grablegung zu erwähnen und auch ein Caravaggio ist ohne eine San Luigi dei Francesi undenkbar. Ich nenne diese beiden Künstler daher, da beiden nicht unumstrittene Darstellungen wählten, die im sakralen Raum äußerst gewagt und modern waren. Heutzutage ist dieser Gedanke leider oft in den Hintergrund geraten. Kunst im sakralen Raum ist spärlich zu finden - einerseits, weil natürlich oft das Geld fehlt, andererseits weil dies oft nicht mehr gewünscht bzw. üblich ist. Ich habe mich daher im Sommer immer über einen Trip nach Venedig oder auch Florenz gefreut, bei denen ich die Ausstellungen zeitgenössischer Künstler in diversen Kirchen genoss. Insofern fand ich die Idee auch in Wien die zeitgenössische Kunst wieder in den sakralen Raum zu bringen und das noch dazu in einer der schönsten Kirchen der Stadt eine spannende und aufregende Idee, die mich vom ersten Moment an fesselte. Um auf die Frage zurück zu kommen - das besondere ist Werke von Erwin Wurm, Damien Hirst etc. in die Votivkirche zu bringen und somit Raum und Werk in eine Beziehung zueinander und in einen neuen Kontext zu bringen. Und natürlich - Großartige Werke werden in beeindruckender Architektur präsentiert, was gibt es Schöneres in der Kunst?

Pater Georg Elsbett fungierte als theologischer Berater. Inwiefern hat sich seine Präsenz deiner Meinung nach auf die Ausstellung ausgewirkt?

Hierzu kann ich leider nur wenig sagen, da sich meine Arbeit nicht mit seiner überschneidet. Ich habe ihn allerdings als sehr offenen und herzlichen Menschen erlebt, auch wenn ich nur wenig mit ihm gesprochen habe.

Wie gestaltete sich die Zusammenarbeit zwischen Ausstellungsteam und Kirchenadministration? Gab es von kirchlicher Seite her Probleme mit der Werkauswahl oder den gewählten Präsentationsformen?

Als ich meine Mitarbeit begann standen die Werke schon fest. Insofern kann ich dazu leider auch nichts sagen. Ich hätte aber keine größeren Probleme mitbekommen.

Wie hast du die Reaktionen der BesucherInnen erlebt?

Sehr unterschiedlich aber durchwegs positiv. Es war schön zu sehen wie emotional manche reagierten. Ich finde den Reiz der Ausstellung machte die Tatsache aus, dass es keine großartigen Beschreibungen der Werke gab. Insofern war es immer interessant zu hören, wie unterschiedlich die einzelnen Besucher die Werke interpretierten. Es war immer

spannend die Besucher zu fragen was sie denken und wie sie die Werke interpretieren. Beim The Shrine of Victims sprach ich mit Personen, die darin an ihre Toten gedachten, andere wiederum sahen darin Hoffnung und empfanden die Kerzen als beruhigend. Ich finde es sehr wichtig, vor allem in der zeitgenössischen Kunst, dem Betrachter keine fixe Erklärung zu geben, sondern diesen selbst eine finden zu lassen- das macht Kunst einfach spannend.

Abbildungen

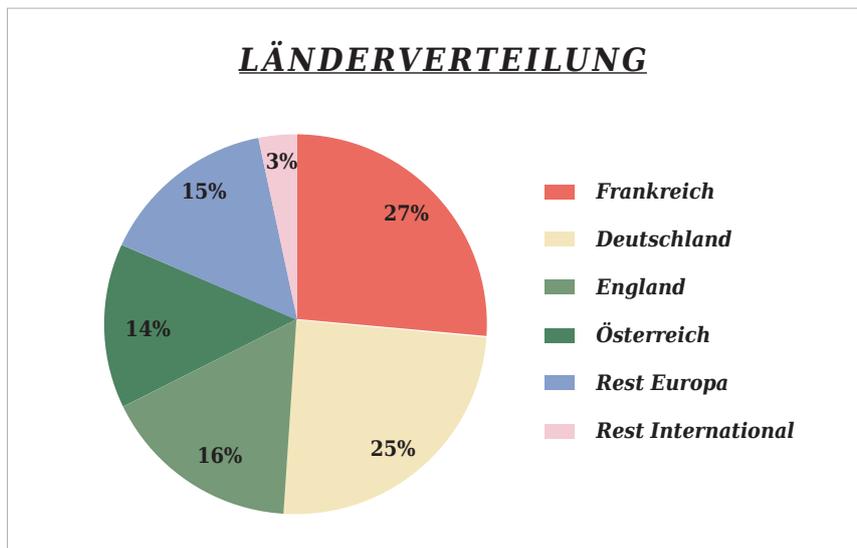


Abb. 1: Die prozentuale Länderverteilung zeitgenössischer Kunstinstallationen in Sakralräumen laut der „Comprehensive List of Installations of Contemporary Art in Sacred Spaces since 1970“.

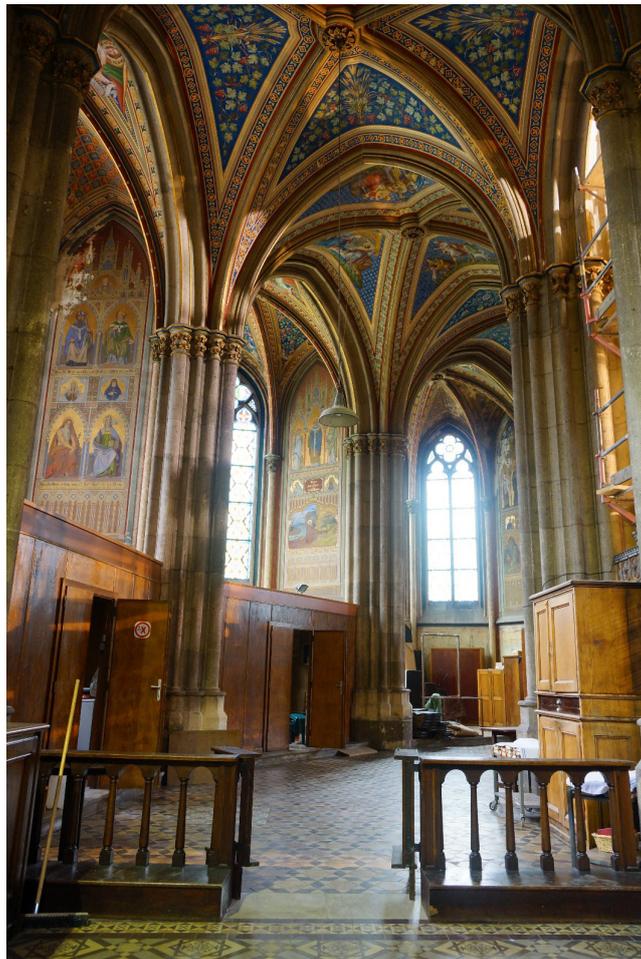


Abb. 2: Blick in den südlichen Chorumgang der Votivkirche vor der Entrümpelung im Jahr 2014 (links im Bild: Trennwände der ersten und zweiten Kranzkapelle).



Abb. 3: Ansicht der dritten Kranzkapelle vor der Entrümpfung im Jahr 2014 (hier wurde *Automatic Drawings* von Patricia Semmler ausgestellt, Kat. Nr. 13).



Abb. 4: Ansicht der Scheitelkapelle vor der Entrümpfung im Jahr 2014 (hier wurde *Kastenmann Pink* von Erwin Wurm ausgestellt, Kat. Nr. 14).



Abb. 5: Ansicht der fünften Kranzkapelle vor der Entrümpfung im Jahr 2014 (hier wurde die Videoinstallation *Heaven Is A Place Where Nothing Ever Happens* von David von der Stein ausgestellt, Kat. Nr. 15).



Abb. 6: Ansicht der mobilen Stellwände im nördlichen Chorungang vor der Entrümpelung im Jahr 2014, dahinter befinden sich die sechste und siebte Kranzkapelle.



Abb. 7: Innenansicht der ersten Kranzkapelle mit Waschbereich und Toilette (hier wurde *New Fragrances* von Mads Egeberg Hvidtfeldt ausgestellt, Kat. Nr. 9).



Abb. 8: Innenansicht der ersten Kranzkapelle als Aufenthaltsbereich für die Messdiener (hier wurde *I'm a Victim of this Song* von Pipilotti Rist und *Complete Three Piano Pieces, Schubert d946* von Jan Clemens Stoffregen ausgestellt, Kat. Nr. 8 und 10).



Abb. 9: Innenansicht der siebten Kranzkapelle (Kat. Nr. 17).

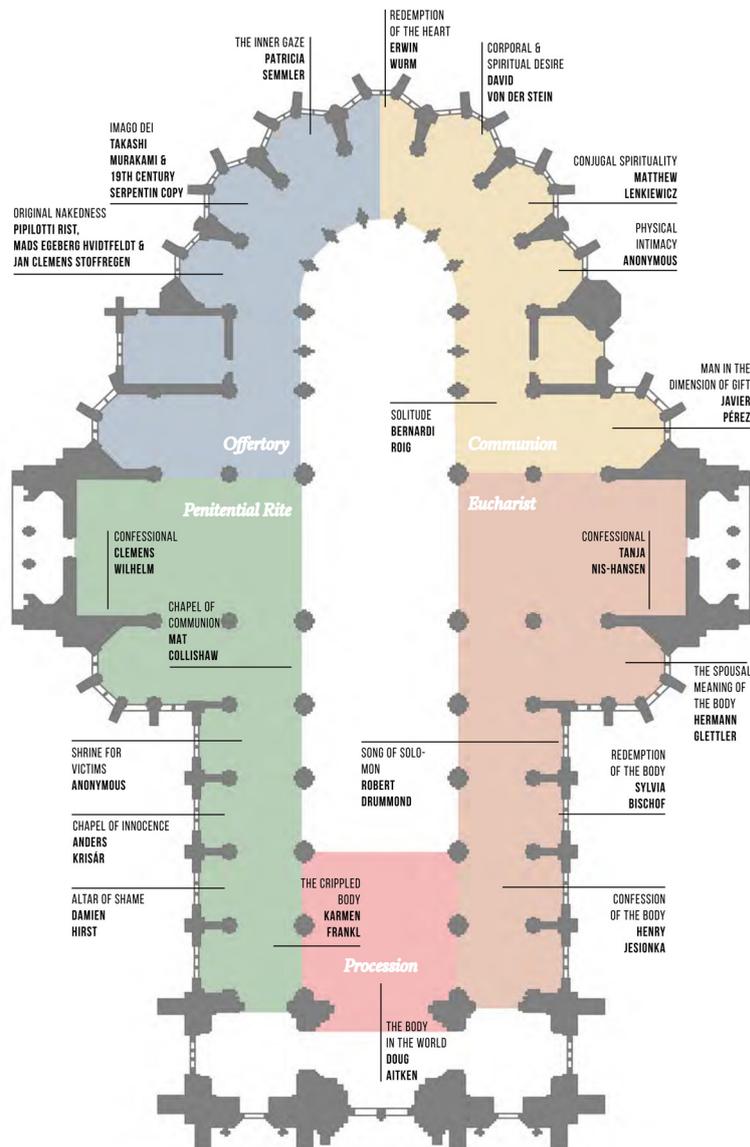


Abb. 10: Aufbau der Ausstellung „Leiblichkeit und Sexualität“ in der Votivkirche, Wien, 25.04.2014 - 15.06.2014.

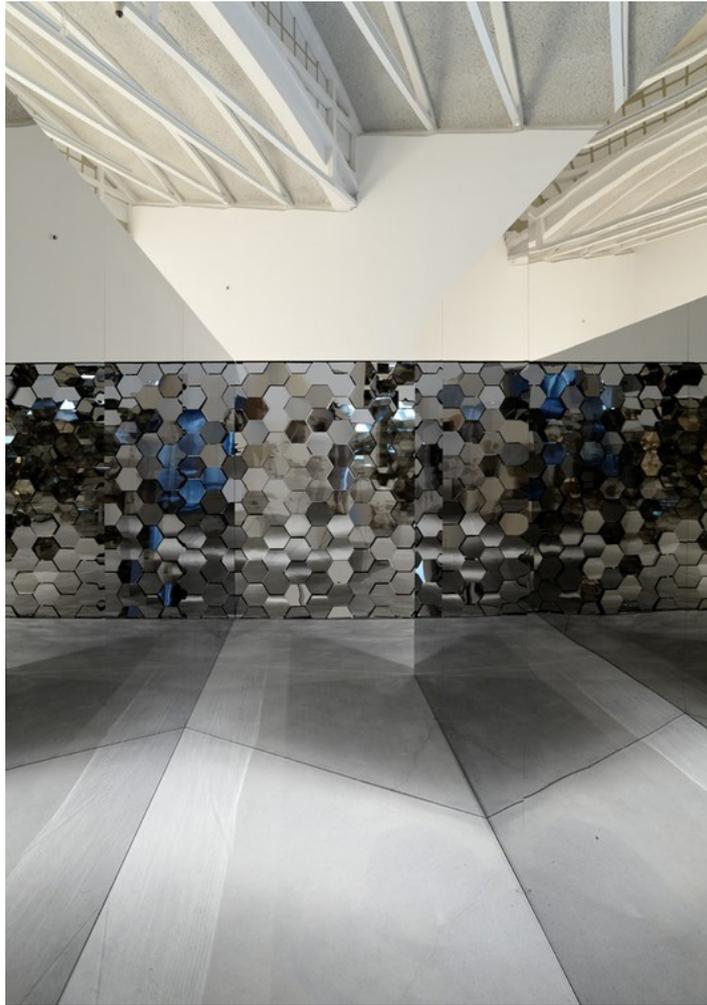


Abb. 11: Ausstellungsansicht „Doug Aitken. Ultraworld“, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, Paris, 10.11.2005 - 31.12.2005.



Abb. 12: Ausstellungsansicht „Passages. Travels in Hyperspace“, LABORAL Centro de Arte y Creación industrial of Gijón, Asturias, 16.10.2010 - 21.02.2011.

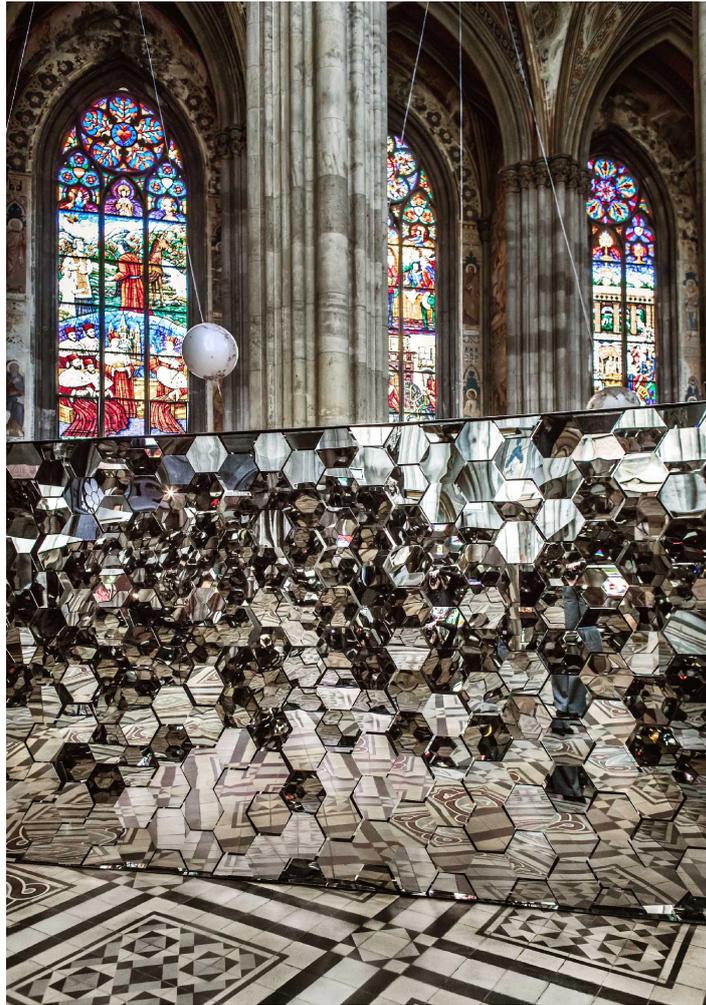


Abb. 13: Doug Aitken, *No History*, Ausstellungsansicht „Leiblichkeit und Sexualität“, Votivkirche, Wien, 25.04.2014 - 15.06.2014.

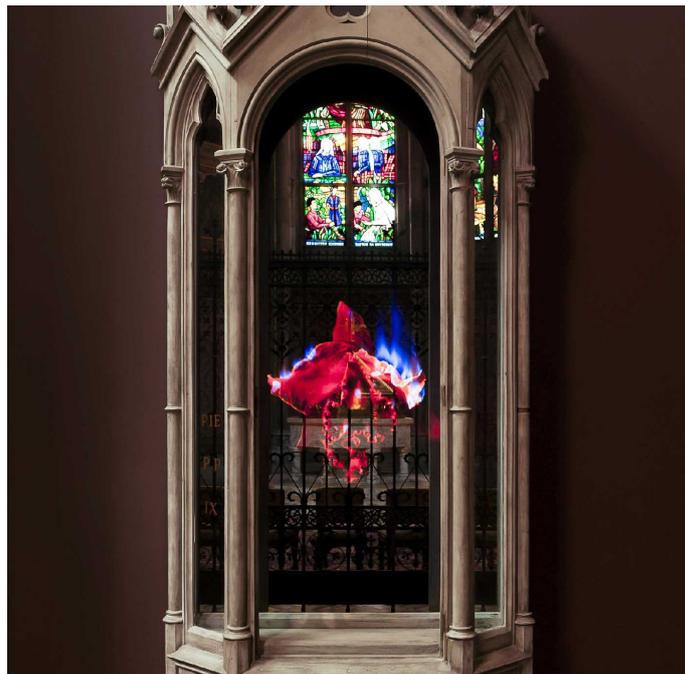


Abb. 14: Mat Collishaw, *Auto-Immolation*, Ausstellungsansicht „Leiblichkeit und Sexualität“, Votivkirche, Wien, 25.04.2014 - 15.06.2014.



Abb. 15: Ausstellungsansicht „*Creation Condemned*“, Blain|Southern, London, 13.10.2010 - 17.12.2010.



Abb. 16: Ausstellungsansicht „*Mat Collishaw*“, The New Art Gallery Walsall, Walsall, 25.09.2015 - 10.01.2016.



Abb. 17: Ausstellungsansicht „*Mat Collishaw - Standing Water*“, Galerie Rudolfinum, Prag, 11.04.2018 - 08.07.2018.



Abb. 18: Damien Hirst, *Saint Bartholomew - Exquisite Pain*, Ausstellungsansicht „Leiblichkeit und Sexualität“, Votivkirche, Wien, 25.04.2014 - 15.06.2014.



Abb. 19: Ansicht „*Saint Bartholomew - Exquisite Pain*“ in der Kapelle des Chatsworth House, Bakewell, 2012.



Abb. 20: Ansicht „Saint Bartholomew - Exquisite Pain“ im Garten des Chatsworth House, Bakewell, 2012.



Abb. 21: Ausstellungsansicht „Reflection“, PinchukArtCentre, Kiev, 06.10.2007 - 24.02.2008.



Abb. 22: Ausstellungsansicht „Contemporary Classicism“, McCabe Fine Art, Stockholm, 27.04.2017 - 07.07.2017.



Abb. 23: Ausstellungsansicht „Damien Hirst“, ARKEN Museum of Modern Art, Kopenhagen, 2012.



Abb. 24: Ansicht „Saint Bartholomew - Exquisite Pain“ in Gold, City of London Church, London, Dauerleihgabe seit 2015.



Abb. 25: Ansicht „Saint Bartholomew - Exquisite Pain“ in Gold, City of London Church, London, Dauerleihgabe seit 2015.



Abb. 26: Erwin Wurm, *Kastenmann Pink*, Ausstellungsansicht „Leiblichkeit und Sexualität“, Votivkirche, Wien, 25.04.2014 - 15.06.2014.



Abb. 27: Anders Krisár, *The Birth Of Us (Boy)*, Ausstellungsansicht „Leiblichkeit und Sexualität“, Votivkirche, Wien, 25.04.2014 - 15.06.2014.



Abb. 28: David Rastas, *Shrine For Victims*, Ausstellungsansicht „Leiblichkeit und Sexualität“, Votivkirche, Wien, 25.04.2014 - 15.06.2014.

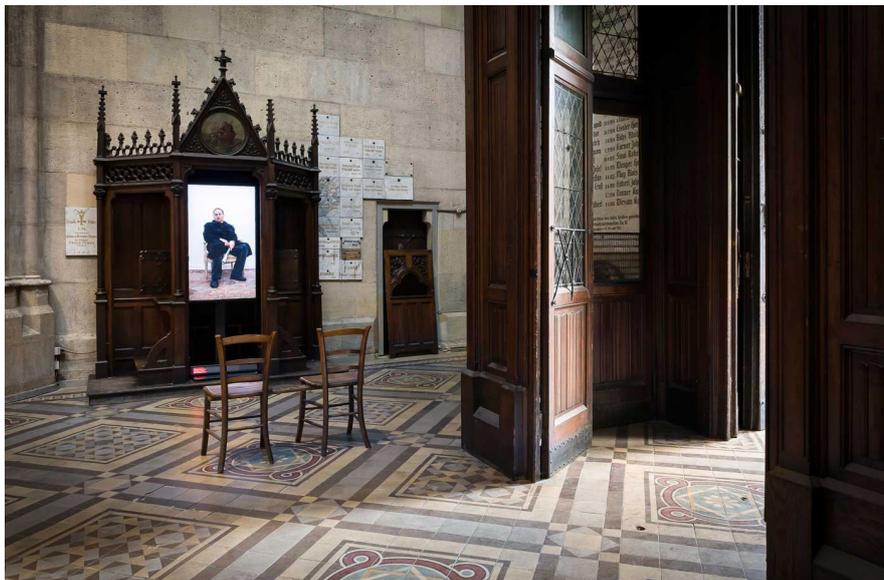


Abb. 29: Clemens Wilhelm, *JE CROIS QUE JE SUIS MALADE (I Believe I Am Sick)*, Ausstellungsansicht „Leiblichkeit und Sexualität“, Votivkirche, Wien, 25.04.2014 - 15.06.2014.

No.	KünstlerIn (Ausstellungsreihenfolge)	Namentlich erwähnt	Kunstwerk erwähnt	Abbildung
1	Doug Aitken	12	6	3
2	Karmen Frankl	7	7	2
3	Damien Hirst	16	6	1
4	Anders Krisár	6	6	9
5	David Rastas	1	1	0
6	Mat Collishaw	1	1	1
7	Clemens Wilhelm	1	1	1
8	Pipilotti Rist	4	0	0
9	Mads Egeberg Hvidtfeldt	0	1	0
10	Jan Clemens Stoffregen	0	0	0
11	Takashi Murakami	7	2	2
12	Anonym (Herkules Farnese)	0	0	1
13	Patricia Semmler	1	1	0
14	Erwin Wurm	13	5	1
15	David von der Stein	1	1	2
16	Matthew Lenkiewicz	0	0	2
17	Anonym	1	1	0
18	Javier Pérez	3	3	2
19	Bernardí Roig	0	0	0
20	Tanja Nis-Hansen	0	0	0
21	Hermann Glettler	3	3	1
22	Robert Drummond	0	0	0
23	Silvia Bischof	2	2	3
24	Henry Jesionka	0	0	0

Abb. 30: Quantitative Auswertung der 21 Presstexte hinsichtlich der erwähnten KünstlerInnen, Kunstwerke und verwendeten Abbildungen.

This exhibit brought a heart beat to my theological understandings in an art expression. I feel a new enlightenment^{connection} after being guided through the exhibit and that I have much more to consider and sift through. Thank you.
Kelsey, USA, California

Abb. 31: Screenshot Gästebuch 2014 [Kelsey], S. 45.

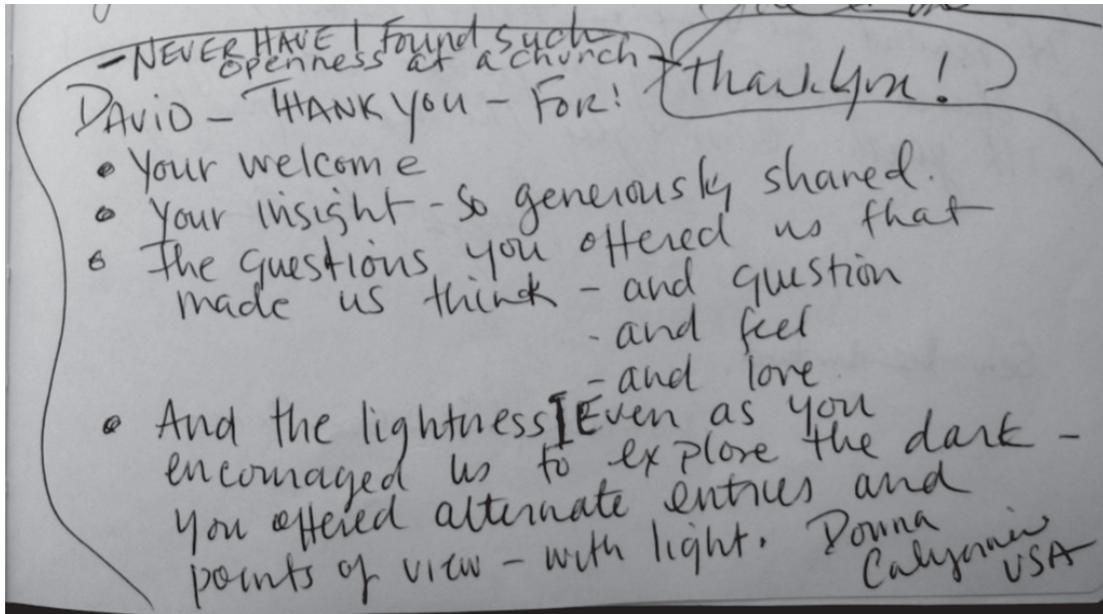


Abb. 32: Screenshot Gästebuch 2014 [Donna C.], S. 94.

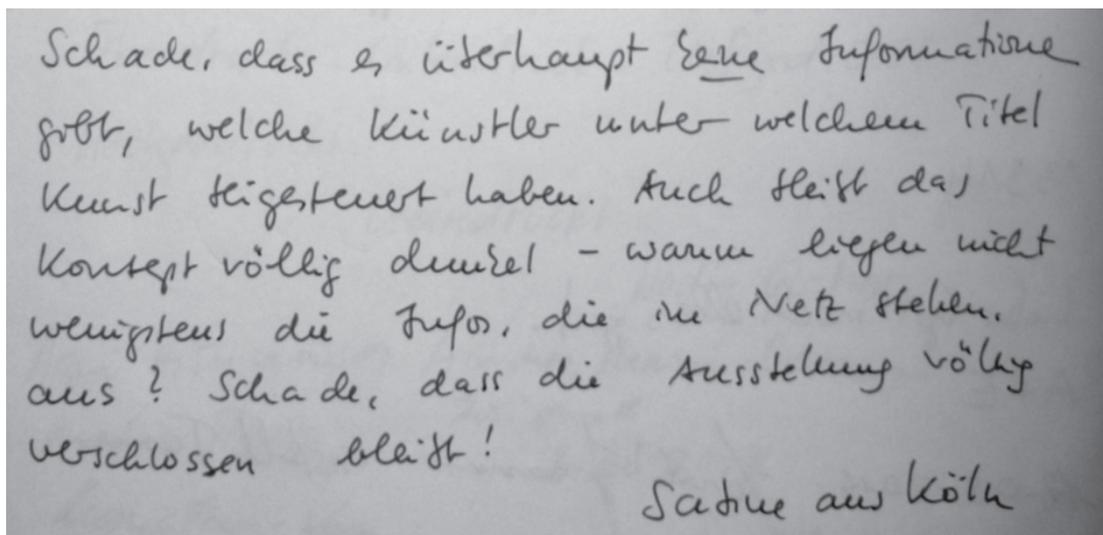


Abb. 33: Screenshot Gästebuch 2014 [Sabine], S. 100.

ABOUT THE EXHIBITION:
May the Lord forgive you because
you don't know what you are
doing - by doing this, you are
killing the church and showing
the signs of Endtimes.
Sorry KP.

Abb. 34: Screenshot Gästebuch 2014 [KP], S. 95.

A PROFOUND EXHIBITION THAT HAS OPENED MY EYES AND MY HEART
For so many years I have found it difficult to enter the Church. I love these
buildings but I am overwhelmed by a feeling of unease at the thought of being in a church.
Until today, I have not known why this is so. I'd convinced myself that it was
because of the people, because of the rules, because of the institution. But today, this
exhibition and the Theology of the Body that it so gently engages have helped me to see things
more deeply, to see things as they really are. I have already been here several times since
the exhibition opened. The first time I came here I must be honest and say that I had no
idea what I was looking at. But these artworks have stayed with me, they keep coming
back to me. The experience I've had with each of the artworks has remained with me. As
a result, I am changed. I feel as though I have been reborn. The reason why I did not
feel comfortable in the church was because I did not feel comfortable with my sexuality.
I was afraid that my sexuality was 'disordered', I was afraid that all that is available to
'church people' was not available to me. But I have realised today, as I reflect once again
on these beautiful, incredibly inspiring artworks, my soul, my spirit, has not been invited into
my body. I've been living a struggle between spirit and flesh but only in a way that
I have perceived it as such. Through the relationship that each of these artworks have to
each of the chapels, to this remarkable Church, I have discovered that my body is not
opposed, separate or at war with my spirit. As the video projection on the windows invites me
to reflect on Spiritual and Bodily Desires, I realise that my desires, my deepest desires are longing
for one thing. If these artworks can sit comfortably in this Church and I can feel comfortable
here through the access these works provide, then my spirit can feel comfortable in my body
My spirituality can sit comfortably within my corporeality just as my sexuality sits
comfortably for the first time ever, in the Church. Thankyou for this wonderful opportunity to
discover the healing power of art and the possibility of deep transformation.
Ben, London

Abb. 35: Screenshot Gästebuch 2014 [Ben], S. 101.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: © Anna M. Burgstaller

Abb. 2-8: © David Rastas

Abb. 9: © Klemens Höfer

URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/anonymous-votivkirche.html> (20.04.2019).

Abb. 10: © Verein Kunstglaube

URL: <http://www.kunstglaube.at/leiblichkeit-und-sexualitaet/floorplan.html> (01.04.2019).

Abb. 11: © Marcos Morilla

URL: <http://www.laboralcentrodearte.org/en/recursos/obras/no-history-2005/#>
(08.04.2019).

Abb. 12: © Reto Guntli

URL: https://artmap.com/schwarzwaelder/exhibition/leiblichkeit-und-sexualitaet-2014#i_c4h9c (08.04.2019).

Abb. 13: © Katarina Balgavy

URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/doug-aitken.html> (08.04.2019).

Abb. 14: © Christoph Bartylla

URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/mat-collishaw.html> (20.04.2019).

Abb. 15: © Alex Delfanne

URL: <https://www.blainsouthern.com/exhibitions/creation-condemned> (08.04.2019).

Abb. 16: © Mat Collishaw

URL: <https://matcollishaw.com/exhibitions/new-art-gallery-walsall/> (08.04.2019).

Abb. 17: © Martin Polák / © Galerie Rudolfinum

URL: <https://artalk.cz/2018/06/07/matt-collishaw-v-galerii-rudolfinum/> (08.04.2019).

Abb. 18: © Verein Kunstglaube / © Damien Hirst and Science Ltd.

URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/damien-hirst.html> (08.04.2019).

Abb. 19: © Prudence Cuming Associates / © Damien Hirst and Science Ltd. URL: <http://www.damienhirst.com/news/2012/st-bart--chatsworth> (08.04.2019).

Abb. 20: © Stephen White / © Damien Hirst and Science Ltd.

URL: <http://www.damienhirst.com/saint-bartholomew-exquisite-p> (08.04.2019).

Abb. 21: © PinchukArtCentre / © Damien Hirst and Science Ltd.
URL: <https://www.artsy.net/artwork/damien-hirst-saint-bartholomew-exquisite-pain> (08.04.2019).

Abb. 22: © McCabe Fine Art / © Damien Hirst and Science Ltd.
URL: <https://mccabefineart.com/products/contemporary-classicism> (08.04.2019).

Abb. 23: © ARKEN Museum of Modern Art / © Damien Hirst and Science Ltd.
URL: <https://uk.arken.dk/collection/damien-hirst/> (08.04.2019).

Abb. 24: © Prudence Cuming Associates / © Damien Hirst and Science Ltd.
URL: http://www.damienhirst.com/cache/images/dhs_6613_church_view_02_0_006e649b500357.jpg (29.12.2018).

Abb. 25: © Prudence Cuming Associates / © Damien Hirst and Science Ltd.
URL: http://www.damienhirst.com/cache/images/dhs_6613_church_view_04_0_0068e49450037f.jpg (29.12.2018).

Abb. 26: © Christoph Bartylla
URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/erwin-wurm.html> (20.04.2019).

Abb. 27: © Elmar Bertsch
URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/anders-krisar.html> (20.04.2019).

Abb. 28: © Christoph Bartylla
URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/david-rastas-votivkirche.html> (20.04.2019).

Abb. 29: © Christoph Bartylla
URL: <http://www.otherspaces.org/artworks/clemens-wilhelm.html> (20.04.2019).

Abb. 30: © Anna M. Burgstaller

Abb. 31: Screenshot (Gästebuch 2014)

Abb. 32: Screenshot (Gästebuch 2014)

Abb. 33: Screenshot (Gästebuch 2014)

Abb. 34: Screenshot (Gästebuch 2014)

Abb. 35: Screenshot (Gästebuch 2014)

Werkkatalog

Kat. Nr. 1:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 2:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Klemens Höfer

Kat. Nr. 3:

- a) © Verein Kunstglaube / © Damien Hirst and Science Ltd.
- b) © Verein Kunstglaube / © Damien Hirst and Science Ltd.

Kat. Nr. 4:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Christoph Bartylla
- c) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 5:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 6:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Christoph Bartylla
- c) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 7:

- © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 8:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Christoph Bartylla
- c) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 9:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Christoph Bartylla
- c) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 10:

- a) © Christoph Bartylla (Detail)
- b) © Jan Clemens Stoffregen

Kat. Nr. 11+12:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Christoph Bartylla
- c) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 13:

- © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 14:

- © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 15:

- © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 16:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Christoph Bartylla (Detail)
- c) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 17:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Klemens Höfer

Kat. Nr. 18:

- a) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 19:

- a) © Christoph Bartylla (Detail)
- b) © Christoph Bartylla
- c) © Anita Pravits

Kat. Nr. 20:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 21:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Christoph Bartylla
- c) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 22:

- a) © Christoph Bartylla (Detail)
- b) © Klemens Höfer

Kat. Nr. 23:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Christoph Bartylla

Kat. Nr. 24:

- a) © Christoph Bartylla
- b) © Henry Jesionka

*Alle im Werkkatalog verwendeten Abbildungen sind online abrufbar.
URL: <http://www.otherspaces.org/leiblichkeit&sexualitat/> (20.05.2019).*

Abstract

Zeitgenössische Kunst wird in den letzten Jahren vermehrt in aktiven Kirchenräumen ausgestellt. Während die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen solcher Installationen in der Forschung bereits ausführlich aus theologischer Perspektive besprochen wurde, widmet sich diese Masterarbeit der Bedeutung von aktiven Kirchenräumen als Orte temporärer Installationen von zeitgenössischer Kunst aus einer kunsttheoretischen Perspektive. Hierfür wurde eine Datenbank mit 1512 Einträgen zeitgenössischer Installationen in Sakralräumen erstmalig ausgewertet, um die wichtigsten Ausstellungsinitiatoren – die meist in direkter Verbindung zur Kirche stehen – ausfindig zu machen. Daraufhin konnten durch die Ausstellungs- und Rezeptionsanalyse der Ausstellung *„Leiblichkeit und Sexualität“*, die im Jahr 2014 in der Votivkirche stattfand, die Eigenheiten eines aktiven Sakralraums als Ausstellungsort und die möglichen ortsspezifischen Interaktionen zwischen Kunstwerk und Kirchenraum aufgezeigt werden. Die ausgewählten Werkbeispiele kennzeichnen sich entweder durch eine inhaltliche Rekontextualisierung im Kirchenraum oder – im Falle einer direkten Verknüpfung mit der Kirchengestaltung – durch eine Neubildung von raumspezifischen Installationen. Anhand der öffentlichen Berichterstattung und des Gästebuchs konnten die individuellen Reaktionen der BesucherInnen nachvollzogen werden. So zeigte sich, dass der Kirchenraum als Ausstellungsort sowohl religiöse Deutungen der ausgestellten Kunstwerke ermöglicht, als auch als generelles Signal der Öffnung und Modernisierung der katholischen Kirche verstanden werden kann. Dabei ist immer zu unterscheiden, welche Ziele verfolgt werden. Für die Kirche ermöglicht die zeitgenössische Kunst ein Anknüpfen an das aktuelle Kulturgeschehen, doch können konservative christliche Werte mithilfe der Kunst auch hinterfragt und unter Umständen aufgebrochen werden.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

.....
Ort, Datum

.....
Unterschrift