

Mirja Kutzer / Ilse Müllner / Annegret Reese-Schnitker (Hrsg.)

Heilige Räume

Verständigungen zwischen Theologie und
Kulturwissenschaft

Verlag W. Kohlhammer

Zeitgenössische Kunst in Heiligen Räumen

Viera Pirker, Annegret Reese-Schnitker, Judith Roth-Smileski,
Joanna Zdrzalek

1. Einführung

Dieser Beitrag widmet sich zeitgenössischer Kunst in Kirchenräumen, präziser künstlerischen Installationen in Sakralräumen, die für viele gläubige Menschen als heilige Räume gelten. Es sind Orte, an denen religiöse Praxis erfolgt, gemeinschaftlich (Gottesdienste, Andachten, kirchliche Feiern) und einzeln (Gebet, Besinnung). Kunstinstallationen gehen mit dem Sakralraum eine besondere, „eigen-ständige“ Beziehung ein, reagieren auf ihn und korrespondieren mit ihm. Diese Art von Kunst ist in spezifischer Weise auf den „heiligen“ Raum bezogen, greift die besondere Stimmung, die spürbare Dichte und die transzendenzbezogenen Erlebnisqualitäten auf und ermöglicht so neue ästhetische Erfahrungen. Ob dies erfolgt, hängt allerdings von den Betrachter_innen ab: Lassen sie sich ergreifen, lassen sie sich auf das Kunstwerk ein? Künstlerische Interventionen in Sakralräumen setzen auf die Teilhabe der Betrachter_innen und entfalten erst dadurch ihr reichhaltiges Potenzial. Vorausgehende und gewohnte, mitunter eingefahrene Erfahrungen des Sakralraums und theologische Deutungen können so auch nachdrücklich irritiert, modifiziert und angefragt werden.

Alle Werke der Kunst sind darauf ausgerichtet, Resonanz auszulösen, sie können begeistern, aber auch verstören. Wer sich auf Kunst einlässt, kann ästhetische Erfahrungen machen, die mit Bezug auf die eigene Lebensgeschichte auch existenzielle und möglicherweise religiöse Erfahrungen auslösen können. Kunst könne die Wirklichkeit in einer Weise deuten, die „das Innerste des Menschen berühre“, so formuliert es Guido Schlimbach.¹ Ähnlich betont Claudia Gärtner:

„Betrachtet man ästhetische Erfahrung als nicht alltägliche Fremdheitserfahrung, als Erfahrung von Alterität und des ganz anderen [...], dann können diese Erfahrungen auch einen (Vor-)Geschmack auf religiöse Erfahrungen vermitteln, die eben die allgemein sinnlich strukturierten Alltagserfahrungen überschreiten.“²

¹ Schlimbach 2009, 168. Er ist künstlerischer Leiter der Kunststation St. Peter in Köln.

² Gärtner 2011, 164.

Kardinal Lehmann realisiert die große Relevanz der Kunst für Kirche und Theologie, indem er hervorhebt: „Kunst hat für Kirche und Theologie ... eine große Bedeutung, weil in ihr eine eigene Stimme des Menschen zu Gehör kommt.“ Durch „ihre herausfordernden An-Fragen“ fordere sie zu eigener Kreativität und Empathie auf und sei in diesem „Sinne prophetisch“, als sie auf eine größere Wahrheit verweise, die über alle Grenzen menschlicher Erkenntnis hinausreiche. Kunst trage so dazu bei, die Welt und die menschliche Existenz tiefer zu verstehen.³

Gegenwartskunst hat das Potenzial, über die ästhetische Erfahrung eine Ahnung von Transzendenz zu vermitteln. Vorsicht ist allerdings geboten, dass diese nicht durch die vorschnelle Zuschreibung einer theologischen Bedeutung interpretatorisch verengt wird. Insbesondere bei der Kunst im Sakralraum liegt religiöse Vereinnahmung gefährlich nahe.⁴

An anderer Stelle⁵ wurden *Kategorien der Bezugnahme zeitgenössischer Kunst auf Religion* unterschieden: Bei der *ersten* Kategorie ist ein expliziter Bezug zu Religion zu finden: in der sakralen Kunst. Sie „identifiziert sich mit einem bestimmten Glauben und ist selbst Teil des Glaubens, Teil der Glaubenspraxis in Form eines kontemplativen Bildes, einer Ikone, einer heiligen Handlung oder einer verehrungswürdigen Statue.“⁶ Die *zweite* Kategorie umfasst Kunstwerke, die eine deutliche christliche Identifizierung haben und in denen die Künstler_innen eine eindeutig vermittelnde oder gar verkündende Absicht verfolgen. Weitere Werke, die einen Bezug zu Religion haben, bei denen die Künstler_innen auf religiöse Traditionen zurückgreifen und sich mit diesen in der Sprache der Kunst frei, deutungs offen und kreativ auseinandersetzen, werden der *dritten* Gruppe zugeordnet. In die *vierte* Kategorie lassen sich Kunstwerke einsortieren, die zwar auf religiöse Symbole und Zeichen zurückgreifen, ohne allerdings den religiösen Kontext zu beachten bzw. sich selbst hier zu beheimaten. Die *fünfte* Kategorie umfasst Kunstwerke, die implizit das religiös Erhabene thematisieren, etwa die Offenheit für Unsichtbares und Transzendentes evolvieren. Die überwiegende Mehrheit zeitgenössischer Kunst – das ist die *sechste* Kategorie der Bezugnahme auf Religion – lässt allerdings keinerlei Bezug zur Religion erkennen. Dennoch können hier existenziell bedeutsame Themen zum Inhalt werden, etwa die Grenzerfahrung des Leidens, von Tod und Vergänglichkeit, die Frage nach der Gerechtigkeit für alle Menschen, aber auch positive Erfahrungen, die den Menschen über das vordergründig Alltägliche hinausführen, wie Liebe und Hoffnung.⁷

Die hier vorgestellten zeitgenössischen Kunstwerke in Kirchenräumen können nicht eindeutig nur einer dieser Kategorien zugeordnet werden und

³ Lehmann 2015.

⁴ Vgl. Reese-Schnitker / Schimmel 2008, 37–38.

⁵ Ebd. auch ausführlichere Fundierungen dieser Kategorien.

⁶ Ebd., 37.

⁷ Vgl. ebd., 37–38.

sind zwischen der vierten und fünften Kategorie angesiedelt. Es werden in diesem Beitrag zwei künstlerische Installationen von Birthe Blauth (*Poem of Pearls* 2022, *Eternity* 2024) sowie die Kunstwerke des Kollektivs Atis Rezistans (Documenta 15, 2022) vorgestellt. Es sind Künstler_innen, die sich nicht eindeutig einer bestimmten Glaubenspraxis zugehörig begreifen und gleichzeitig gegenüber religiösen Deutungen grundsätzlich offen und aufgeschlossen sind. Birthe Blauth positioniert sich bewusst unbestimmt und betont im Gespräch ihre Offenheit für alle (religiösen) Weltdeutungen. Auch bei einigen Künstler_innen von Atis Rezistans bleibt ihre Zuordnung zu einer konkreten Glaubensgemeinschaft offen. Gleichzeitig werden religiöse und christliche Artefakte und Motive und christlich-theologische Grundideen explizit angesprochen und bearbeitet.

In den hier besprochenen Kunstwerken der Gegenwartskunst gehen Religion und Kunst eine sehr enge Beziehung ein. Dabei ist noch einmal zu betonen: Sie befinden sich in christlichen Kirchen. Die Künstler_innen sind sehr daran interessiert, ihre Werke mit sakralen Räumen in Dialog zu bringen und bewusst dessen Deutungen zu erweitern.⁸ Die Kirchen haben ihre Räume bewusst geöffnet. Sie erhoffen sich Anregungen, Anfragen, Irritationen, Unterbrechungen des religiösen Alltags. Allein diese Tatsache ist bemerkenswert!

Im Dialog können sich Kunst und Kirche begegnen als „Partner unter dem Vorzeichen wechselseitiger Impulse – statt verkrampfter Abgrenzung, idealistischer Vereinnahmung oder überkommener Illusionen“.⁹ Damit wird eingelöst, was bereits die Konzilstexte in den 1960er Jahre vordenken:

„Auch die neuen Formen der Kunst, die gemäß der Eigenart der verschiedenen Völker und Länder den Menschen unserer Zeit entsprechen, sollen von der Kirche anerkannt werden“ (GS 17)

„Auf ihre Weise sind auch Literatur und Kunst für das Leben der Kirche von großer Bedeutung. Denn sie bemühen sich um das Verständnis des eigentümlichen Wesens des Menschen, seiner Probleme und seiner Erfahrungen bei dem Versuch, sich selbst und die Welt zu erkennen und zu vollenden [...]“ (GS 62).¹⁰

Diesen Potenzialen zeitgenössischer Kunst in Sakralräumen möchte dieser Beitrag nachgehen und ihre religionspädagogische Relevanz skizzieren.

⁸ Vgl. Pirker 2017, 127–129.

⁹ Meyer-Blanck 2018, 202.

¹⁰ Paul VI. (1965). *Gaudium et spes* (GS). Pastorale Konstitution über die Kirche in der Welt von heute, (17.62).

2. *Poem of Pearls* (Birthe Blauth) – Eine temporäre Kunstinstallation in der Elisabethkirche Kassel während der Documenta 15¹¹

2.1 *Beschreibung des Kunstwerks*

Gut lesbar in einer Leuchtschrift zierte „*My Precious Pearls From Paradise*“ die Außenfassade der 1959/60 erbauten Elisabethkirche im Zentrum von Kassel (Abb. 1). Die Worte erregen schon von Weitem – besonders nachts – die Aufmerksamkeit: Was ist mit dieser Inschrift gemeint, wenn Begriffe wie „precious“ („kostbar“ bzw. „wertvoll“), „pearl“ („Perle“) und „paradise“ („Paradies“) die Außenwand einer insgesamt schlichten katholischen Kirche zieren?

Beim Betreten des Kirchvorplatzes sticht ein grell-grünes Labyrinth hervor, das mit Farbe auf das rote Backsteinpflaster aufgetragen wurde (Abb. 2). Das Labyrinth hat wohl bereits ein größeres Publikum angelockt, da an einigen Stellen die Farbe abgetreten wurde.

Bevor die Gäste den Innenraum betreten können, müssen sie den Vorraum, der Vorplatz und Kirchenraum voneinander trennt, passieren. Sie werden hier gebeten, ihre Schuhe auszuziehen, um dann durch einen dunklen Schallschutzhang in den Kirchenraum zu gelangen.

Sind im Vorraum noch einige Geräusche wie anfahrende Autos, pulsierende Ampelphasen oder leise Dialoge der Besucher_innen wahrnehmbar, so umfängt nach dem Durchschreiten des Vorhangs den Eintretenden eine vollkommene Stille. Der gesamte Kirchenraum ist von Mobiliar und Bildern befreit. Lediglich der Altarraum scheint von der Installation unberührt. Die Gestaltung des Innenraums widerspricht dem gewohnten Anblick einer Kirche: Der gesamte Boden ist mit einem täuschend echten Kunstrasen ausgelegt. Dieser geht über den Innenraum hinaus in die seitlichen Gartenhöfe der Elisabethkirche, die durch bodentiefe Fenster aus Glas die Seitenwände ersetzen und den gesamten Innenraum erhellen. Die sinnliche Erfahrung, in einer katholischen Kirche mit den Füßen über einen warmen, mit Kunstrasen ausgelegten Kirchenboden zu gehen, ist ungewohnt. Sofort stellt sich die Assoziation eines „nach Hause Kommens“ oder des Betretens eines gemütlichen Wohnzimmers ein. Zudem erinnert der Zugang an den Besuch einer Moschee, bei dem ebenfalls die Schuhe ausgezogen werden.

¹¹ Dieser Abschnitt bezieht sich auf die religionspädagogische Examensarbeit von Judith Roth-Smileski 2022 der Universität Kassel zu: Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst als Lernanlass für den Religionsunterricht (konkretisiert und reflektiert an zwei Beispielen im Zusammenhang mit der Documenta 15). Vgl. hierzu auch den Beitrag von Bea Ahr in diesem Buch.



Abbildung 1: Birthe Blauth (2022). Poem of Pearls. My Precious Pearl From Paradise. Plastische Schrift der Fassade, Elisabethkirche in Kassel, Foto: Johannes Seyerlein (2022).



Abbildung 2: Birthe Blauth (2022). Poem of Pearls. My Precious Pearl From Paradise. Elisabethkirche, Kassel. Foto: Birthe Blauth (2022).



Abbildung 3: Birthe Blauth (2022). Poem of Pearls. Labyrinth auf dem Vorplatz der Elisabethkirche, Kassel, Foto: Judith Roth-Smileski (2022).



Abbildung 4: Birthe Blauth (2022). Poem of Pearls. Innenraum der Elisabethkirche, Kassel, Foto: Birthe Blauth (2022).



Abbildung 5: Birthe Blauth (2022). Poem of Pearls. Innenraum mit Kunstrasen. Kunst Raum Kirche, Kassel, Elisabethkirche. Foto: Judith Roth-Smileski (2022).

In der ungewohnt leeren Umgebung stellt sich ein Gefühl der Verlorenheit im Raum ein. Es entstehen erste Bestrebungen, sich zu orientieren, sich einen „festen“ Platz im Kirchenraum zu suchen oder auf dem Boden, der durchaus einladend wirkt, Platz zu nehmen. Die traditionell gewohnte Ordnung und das typische Verhalten in einem Kirchenraum fallen weg.

Vier Strahler an der Decke beleuchten eine runde Feuerschale mitten im Raum und heben das einladende Objekt hervor, das in der Weite des Raums einen Ankerpunkt bietet (Abb. 5). In dieser befinden sich 72.000 weiße Zuchtperlen, die je nach Lichteinfluss zu leuchten scheinen. Die Fülle lädt dazu ein, in die Schale hineinzugreifen. Das Bedürfnis, neben dem Spüren des weichen Kunstrasens auch diesen Teil der Kunstinstallation anzufassen, hochzuheben, zu „hören“, mit allen Sinnen zu begreifen, ist groß. Eine Perle auswählen zu dürfen und einen Teil des Kunstwerkes mit nach Hause nehmen zu können, schafft eine Verbindung zum Kunstwerk über den Besuch hinaus. Es herrscht eine ausgesprochen gastfreundliche, einladende und in sich ruhende, gar meditative Gesamtatmosphäre, die zugleich keine Eskapaden erlaubt!

2.2 Kontexte des Kunstwerkes

Zum fünften Mal öffneten die Katholische Kirche und das Bistum Fulda im Rahmen der Documenta 15 im Sommer 2022 in Kassel die zentrumsnah gelegene katholische Elisabeth-Kirche für zeitgenössische Kunst.

Die Installation von Birthe Blauth in der Elisabethkirche ist keine „Auftragsarbeit“ der Kirche im engeren Sinn. Die Künstlerin wurde mit ihrem Entwurf durch eine Jury ausgewählt und konnte ihre Ideen autonom realisieren. Ihr Interesse besteht darin, dem Publikum einen Anlass zu bieten, über anthropologische Grundfragen nachzudenken:

„Inhaltlich geht meine Arbeit darum, zu sich zu finden, seinen Wert zu erkennen und seinen Weg zu finden. Es geht um das Bewusstsein, auf sich zu achten und Verantwortung für sich und die eigenen Ziele zu übernehmen. Es geht auch um die Erfahrung, Teil einer Gemeinschaft zu sein. Es ist eine partizipative Arbeit, die die Besucher anregen soll, über sich nachzudenken.“¹²

Im Vorfeld, so erklärt Birthe Blauth in einem Interview, war es ihr wichtig, sich persönlich vor Ort längere Zeit in der Elisabethkirche aufzuhalten, sich hin und her zu bewegen, Gerüche und Geräusche wahrzunehmen. Dies sei für ihre künstlerische Arbeit grundlegend von Bedeutung.¹³ Zu ihren ersten Eindrücken zählte, dass sie die Bestuhlung als störend empfand, „es roch nach Innenraum“

¹² Kunst Raum Kirche (2021). Elisabethkirche Kassel. Kunst in der Elisabethkirche zur documenta-Zeit 2022. Fünf Künstler/innen, fünf Ideen, fünf Videos. Wer wird 2022 die inneren und äußeren Räume der Elisabethkirche künstlerisch gestalten? [Video].

¹³ Blauth, Birthe (im Gespräch mit) Christoph Baumanns (2022). 4.6.22. [Video].

und ihr „Keimgedanke“ war, mit der Dominanz des Lichts im Kirchenraum selbst zu arbeiten. Sie wollte, dass Besucher_innen die Veränderung des Kirchenraumes wahrnehmen und dennoch der Raum in seiner Funktion selbst erhalten bliebe. So fanden in der Elisabethkirche trotz der temporären Installation und der radikalen Umgestaltung des Innenraums Gottesdienste, Führungen sowie Konzerte statt. So sollte die Installation auch dazu anregen, neue Formen des Gottesdienstes zu entwickeln und neue Erfahrungen zu machen – weg von dem festen Ritual, sich im Gottesdienst in eine Kirchenbank oder auf einen Stuhl zu setzen, hin zu der Erfahrung, dass man auch liegend die gleiche Ehrfurcht vor Gott haben könne wie sitzend oder kniend.

Die Leuchtschrift „*My Precious Pearl From Paradise*“ auf der Außenwand (Abb. 1 und 2) strahlt nach hinten weiß ab. Dies steht, so Blauth, für den Perlenglanz, „ein Strahlen von innen heraus“. Für die Künstlerin ist die Inschrift ein „Ankündigung oder Lockmittel“ des Paradieses. Sie soll Fragen aufwerfen, Neugierde wecken oder irritieren. Die Suche nach einer Antwort auf diese Fragen sieht die Künstlerin als Teil der Installation.¹⁴

Das sieben mal sieben Meter große, grüne Labyrinth auf dem Vorplatz lehnt sich an die mittelalterliche Tradition des Labyrinths an (Abb. 2 und 3). Im Gegensatz zu einem Irrgarten gibt es im Labyrinth nur *einen* Weg ins Zentrum und von diesem ausgehend führt dieser Weg auch wieder hinaus. Auch hier hat das Labyrinth die Funktion, „sich den Eingang in das Paradies zu verdienen“¹⁵. In Anlehnung an die ab dem 12. Jahrhundert entstandenen Labyrinth, die mit farbigen Steinen in den Boden eingelegt wurden¹⁶, erinnert dieser Teil der Installation an das Ritual, dass Gläubige, bevor sie zum Altar gingen, das Labyrinth abliefen – als Ersatz für eine Pilgerreise nach Jerusalem.¹⁷

Im bereits beschriebenen „Transitraum“, der aufgrund der sich darüber befindenden Orgelempore eine niedrigere Deckenhöhe aufweist, dominieren Dunkelheit und Anthrazitgrau. Schwere schwarze Schallschutzvorhänge verschließen die Sicht und stellen eine Schleuse dar, durch die das Publikum in den Innenraum gelangt. Die Künstlerin wollte damit das Diesseits, also die Welt außerhalb der Kirche, vom sogenannten „Hortus conclusus“, dem Paradiesgarten, abtrennen.

Die Installation von Birthe Blauth führt die Gäste durch den Vorhang hindurch direkt ins Paradies (Abb. 4 und 5). Der Boden ist weich, satt grün und öffnet die Grenzen des Raumes, indem er in die seitlichen Gartenhöfe übergeht. Bewusst hat sich die Künstlerin für einen künstlichen Rasen entschieden, um

¹⁴ Der eigentliche Titel der Installation lautet *Poem of Pearls*, der als „Arbeitstitel“ bereits sehr früh entstand und nicht mehr überarbeitet wurde. Vgl. ebd.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Beispielsweise in der Kathedrale von Chartres entstand im 13. Jahrhundert ein solches Bodenlabyrinth. Vgl. C'Chartres Tourisme – Office de Tourisme de Chartres Métropole (2022).

¹⁷ Vgl. Blauth (im Gespräch mit) Baumanns (2022).

die Dauerhaftigkeit des paradiesischen Harmoniezustandes zu symbolisieren, in dem kein Tod und keine Vergänglichkeit existiert.¹⁸ Die Künstlichkeit des Rasens mit seiner täuschenden Ähnlichkeit kommentiert dabei kritisch die Künstlichkeit der Paradiesvorstellung, die auch mit Täuschungen und Vertröstungen einhergeht.

Der Kirchenraum wurde von Altarbildern und Mobiliar¹⁹ zugunsten der Reduktion auf das Wesentliche freigeräumt. Blauth schafft so einen Raum für Kontemplation. Das Publikum kann „frei und ungehindert“ auf dem Rasen spazieren. Denn, so Blauth: „körperlicher Freiraum schafft gedanklichen Freiraum.“ Stille sei für sie nicht *nichts*. Als Hauptanliegen nennt sie, Stille in den Kirchenraum zu bringen, der sonst aufgrund der Lage an einer viel befahrenen Straße von störenden Geräuschen erfüllt sei. Hierfür wurden zahlreiche Schallschutzmaßnahmen ergriffen. Stille ist für Blauth eine Erfahrung und Form von Genuss, um zu sich zu finden und zur Ruhe zu kommen. Die Aufmerksamkeit der Besucher_innen soll so auf sich selbst oder auf die innere Stimme gerichtet werden. Die Hemmschwelle, diesen paradiesischen Garten der Stille zu erreichen, war bewusst niedrig gehalten. So war es ein Wunsch der Künstlerin, dass die Installation jeden begrüße und als „nicht exklusiv katholisch“ verstanden werde. Diese intendierte Offenheit begründet auch, dass die Künstlerin ihrer Arbeit keine „persönliche Symbolik“ geben wollte, um zu ermöglichen, dass die Installation bei „jedem Menschen anklingt“.²⁰

Mitten in der Weite des (Kirchen-)Raumes ist zentral die runde Feuerschale mit den weißen Perlen platziert. Durch die Erlaubnis, eine Perle zu entnehmen, werden die Besucher_innen von reinen Betrachtenden zu Teilhabenden der Installation.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Für die Zeit der Installation stellt Blauth 400 Klappstühle zur Verfügung. Diese können für Gottesdienste oder von Besucher_innen genutzt werden. Im Gegensatz zu einer festen Sitzordnung ist intendiert, dass Personen sich mit den Stühlen immer wieder einen neuen Platz suchen. Zum einen erinnert dies nach Blauth an das Gefühl der Wandschaft zur Zeit der Erbauung der Kirche und zum anderen soll es verdeutlichen, dass jede Ordnung veränderlich ist. Vgl. Kunst Raum Kirche (2021). Elisabethkirche Kassel. Kunst in der Elisabethkirche zur documenta-Zeit 2022. Fünf Künstler/innen, fünf Ideen, fünf Videos.

²⁰ Vgl. Blauth (im Gespräch mit) Baumanns (2022).



Abbildung 6: Birthe Blauth (2022). Poem of Pearls. Perlenschale. Kunst Raum Kirche, Kassel, Elisabethkirche. Foto: Judtih Roth-Smileski (2022).

Birthe Blauth wählte die Perle als Symbol für die menschliche Seele, da „keine Perle mit der anderen vollkommen identisch“ sei und jede individuell heranwachse.²¹ Zu Zeiten der Renaissance stellten sich die Menschen vor, dass die Muschel vom Licht der Gestirne „befruchtet“ werde und dadurch Perlen im Inneren der Muschel entstünden. Ferner empfangen „die Muschel ihre Frucht, die Perle, durch himmlische Kraft“. Diese Vorstellung wurde übertragen auf Maria, die als reines Gefäß vom himmlischen Licht „befruchtet“ die reine Perle Christus hervorbringe.²²

Auf kleinen Zetteln wird dazu aufgefordert, dass sich die Besucher_innen ihre eigene individuelle Perle heraussuchen und mit nach Hause nehmen. So bleibt etwas von der Installation über den Ausstellungszeitraum und Ort hinaus bestehen. Es sei nach Blauth ein schönes Bild, dass damit allmählich das „Poem of Pearls“ entstehe und sich in aller Welt verteile.

Ergänzend dazu wurde ein Meeresduft entwickelt, der sehr dezent, kaum wahrnehmbar in den Raum eingebracht wird. Nicht nur die pragmatische Überlegung, den Kunstrasengeruch zu überdecken, stehe hier dahinter, sondern vor allem die Verbindung zum Meer als dem Ort, in dem die Perlen ihren Ursprung hätten. Denn Gerüche, so Blauth, wecken in Menschen Emotionen und rufen Erinnerungen hervor. Der optische und haptische Eindruck einer grünen und weichen Wiese sowie der akustische Eindruck der Ruhe und Stille wird ergänzt um den Geruch nach Meer, nach Weite im Raum.

²¹ Ebd.

²² Niggemeyer / Stork 1997, 24–25; 38–40.

Hinter der gesamten Installation steht die Idee des „Hortus conclusus“, des abgeschlossenen, geschützten Gartens, der im sakralen Kontext den Paradiesgarten symbolisiert. Für Blauth sei es aufgrund der vorgefundenen baulichen Voraussetzungen ein eher „kleiner Handgriff“ gewesen, diese Form des umschlossenen Gartens in ihrer Installation darzustellen. So ist auch die theologische Vorstellung von einem Paradiesgarten, wie jeder Garten, ein von Menschen kultivierte Größe bzw. ein Bereich, etwas Geschütztes.

Insgesamt war es Blauth wichtig, dass eine aktive Partizipation stattfindet, sich den Besucher_innen eine Vieldeutigkeit und Komplexität eröffnet und individuelle, neue Deutungsaspekte entdeckt werden konnten. Der Kirchenraum wird zu einem Raum der Offenheit und Leere, der Weite und Stille.²³

2.3 *Religionspädagogische Reflexion*

Birthe Blauths Installationen sind eingebettet in die westlich-europäische Kultur und, in einem weiten Sinn, in die christliche Tradition. Gleichzeitig ist zu betonen, dass die Künstlerin sich selbst nicht explizit christlich beheimatet.

Die Installation von Blauth spielt mit Elementen, Dingen und Ideen, die direkte Assoziationen zur biblischen Botschaft hervorrufen: das Motiv des Weges (Jer 6,16; Mt 7,13; Joh 14,6), das Ausziehen der Schuhe vor dem Betreten „heiligen Bodens“ (Ex 3,5), die Vorstellung des Paradiesgartens (Gen 2,8ff; Jes 58,11; Hld 4,15) und im Zentrum das Motiv der Perle (Mt 13,45–46; Mt 7,6; Offb 21,21).

Rauminstallationen dieser Art können nur schwer medial vermittelt werden. Möglicherweise können mittels Fotografien, Film oder auch einer Beschreibung einzelne Aspekte erschlossen werden. Das Erleben und Erfahren vor Ort mit allen Sinnen kann dadurch jedoch nicht ersetzt werden. Die Installation *Poem of Pearls* war nicht „für die Ewigkeit“ geplant, sondern für eine bestimmte Zeit, wie Beatrix Ahr bereits in diesem Band betont hat.²⁴ Durch die Beendigung der Installation ist auch die unmittelbare Erfahrung dieses Kunstwerk vorbei, was Teil der Kunst selbst ist. Birthe Blauth hat darauf hingewiesen, dass „das Paradies nur in unserer Vorstellung“ existiert, – und ihre Paradies-Installation hat einen Platz nur in der Erinnerung der Besucher_innen.²⁵

²³ Vgl. Blauth (im Gespräch mit) Baumanns (2022).

²⁴ Vgl. Bea Ahr in diesem Band.

²⁵ Vgl. hierzu auch Ahr in diesem Buch.

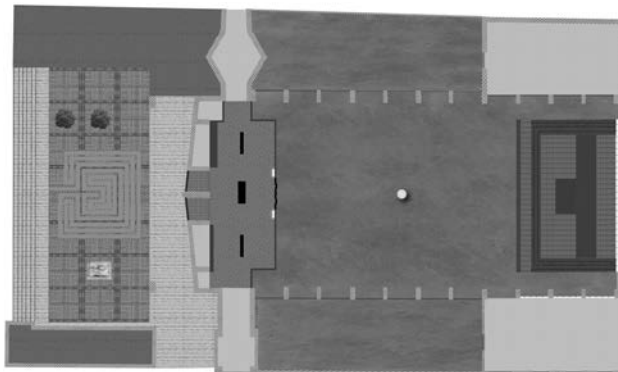


Abbildung 7: Birthe Blauth (2022). Poem of Pearls. Zeichnung: Birthe Blauth (2022).

Rückblickend ist bezüglich der ästhetischen Erschließung dieses Kunstwerks zu betonen, dass es im Grunde didaktisch aufgebaut ist: Das Kunstwerk weist den Besucher_innen einen bestimmten Weg und definiert Handlungsoptionen, bis sie den Kirchenraum betreten: (1) das Lesen des Titels beim Betrachten der Fassade der Kirche von außen – wobei die Beschriftung über die Ausstellung selbst hinausgeht; (2) die Begegnung mit dem Labyrinth vor der Kirche, als Angebot zu einer Selbstbegegnung und Besinnung; (3) der Übergangsraum, in dem die Schuhe ausgezogen werden und man sich auch innerlich auf das Betreten des Innenraums vorbereitet; (4) das Eintreten in den Innenraum, auf das ebenso frischen wie künstlichen Grün, das mögliche langsame Erkunden des Kirchenraums und die Suche nach einem Platz zum Verweilen und letztendlich (5) die Perlschale in der Mitte des Kirchenraums mit dem Angebot zuzugreifen, auszuwählen, sich beschenken zu lassen.

Zur Erschließung und zum Verständnis des Kunstwerks ist nicht viel Vorwissen notwendig. Die präsentierte Installation kann als Konzeptkunst verstanden werden, d.h. eine nähere Beschäftigung mit den vielfältigen Deutungsangeboten, die die Künstlerin im Gespräch oder im Katalog²⁶ ausführt, kann das Potenzial des Kunstwerkes weiten, es lässt sich allerdings auch ohne diese Informationen und Hinweise eigenständig erschließen. Auch die Fähigkeit, sich mit allen Sinnen auf das Kunstwerk einzulassen, ist für die Intensität der Erfahrung grundlegend. „Es geht um die geduldige Übung, ganz intensiv bei der Wahrnehmung zu verweilen, ohne ständig im Kopf Fragen zu beantworten oder in einen inneren argumentierenden Dialog zu treten.“²⁷

Im Kirchenraum angekommen, lädt das partizipative Kunstwerk dazu ein, den eigenen Weg zu gehen. Möglicherweise fasziniert die angestrahlte Perlschale im Zentrum der Kirche oder auch das Niederlassen an einem selbst gewählten Ort, um alles in Ruhe betrachten, aufnehmen und spüren zu können.

²⁶ Blauth, Poem of Pearls, Der Katalog 2022.

²⁷ Roth-Smileski 2023, 40.

Die Symbolik Paradies und Perle können weitere Gedanken anregen, etwa die Frage nach meiner „kostbaren Perle“, meinen Vorstellungen von einem Paradies und einem gelungenen guten Leben. Das Kunstwerk wird letztlich erst durch die Teilhabe der Kunstrezipient_innen vollendet, die eine Perle als Geschenk erhalten und so einen Teil der Installation nach Hause tragen.

Die Intention der Künstlerin spricht menschliche Grundsehnsüchte an und ist damit zugänglich für *alle* Menschen, ganz gleich, welche Weltanschauung sie vertreten und in welcher Glaubensvorstellung sie sich beheimatet fühlen.

Hierin liegt eine besondere Chance für den Religionsunterricht, der durch den sog. „Traditionsabbruch“ besonders herausgefordert ist. Durch die Auseinandersetzung mit Kunst und die Hinwendung zu ästhetischen Lernprozessen begeben sich die Schüler_innen mit ihren je eigenen, sehr unterschiedlichen Einstellungen gemeinsam auf ein zunächst für alle in ähnlicher Weise neues und fremdes Gebiet. Die Auseinandersetzung mit Phänomenen zeitgenössischer Kunst scheint dabei besonders gut geeignet zu sein, da hier ganz unterschiedliche subjektive Erfahrungen erlebt und kommuniziert werden können. Lerngruppen können „in der Kunsterfahrung zugleich eine fundamentale Erfahrung von Differenz [machen]: Wir sehen dasselbe und doch nicht das Gleiche.“²⁸ Gleichzeitig greifen viele Phänomene zeitgenössischer Kunst existenzielle menschliche Grundfragen auf und reagieren darauf mit konkreten Gestaltungsformen, die ästhetisch zugänglich sind. Die Kompetenzen, die die Schüler_innen auf diesem Weg erwerben, können eine wichtige Basis für die Kommunikation über existenzielle und auch religiöse Fragen bilden.

Friedhelm Mennekes sieht hier ein gemeinsames Anliegen von Kunst und Religion: Beide seien die „wichtigsten Kräfte, die sich um eine entsprechende Ausweitung des Erfahrungsbegriffs“ bemühten, indem sie „Ahnungen, Empfindungen und andere nicht-empirische Erkenntnisformen“ aufnehmen würden.²⁹ Religion zeige die Verwiesenheit des Menschen auf Transzendenz hin auf, „sei dies ein allgemeiner Grund [...] oder ein persönlicher Gott.“ Die Kunst bringe geistliche Tatbestände in eine sichtbare Form: „Sie bindet das Staunen und führt das Ahnen zur Tat. Kunst und Religion können sich in gemeinsamem Wirken bei ihrer Sache halten.“³⁰

Aus der zeitlichen Distanz betrachtet kann aus religionspädagogischer Perspektive zugestimmt werden: Die Rauminstallation von Birthe Blauth ist „still, obwohl sie einen durchaus radikalen Eingriff in den sakralen Kirchenraum darstellt. Doch die Besucher_innen, die das Kirchenschiff nur ohne Schuhe betreten dürfen, fühlen sich von der Arbeit förmlich umarmt.“³¹

²⁸ Burrichter / Gärtner 2014, 23.

²⁹ Mennekes 1995, 52. Friedhelm Mennekes SJ ist Gründer und langjähriger Leiter der Kunststation für zeitgenössische Kunst St. Peter in Köln.

³⁰ Ebd., 53; 78.

³¹ Vogel 2022.

Die Moderatorin Susanne Kolter resümiert bei einem Gespräch mit Bischof Genn über die Ausstellung: „Die Kirche braucht die Kunst und vielleicht braucht auch die Kunst die Kirche...“.³²

3. *Eternity* (Birthe Blauth). Eine temporäre Kunstinstallation einer Eispyramide in der Bremer Stadtkirche (2024)

3.1 *Ort des Kunstwerks*

Die evangelische Stadtkirche *Unserer Lieben Frauen* befindet sich im Zentrum von Bremen neben dem Rathaus. Die Grundform der heutigen Kirche entstand in der frühen Gotik im Jahr 1229. Der Raum wurde als Zentralbau angelegt. Der Hauptraum besteht aus neun im Quadrat angeordneten Jochen, einer quadratischen Halle. Das mittlere, von vier kräftigen Bündelpfeilern umgebene Joch ist das Kraftzentrum des Raums. Hier ist auch das Kunstwerk, die Eispyramide, befestigt.

Der Raumeindruck wird heute stark durch die farbigen Glasfenster und das unverputzte Ziegelmauerwerk geprägt. Die Fenster wurden 1965 bis 1979 von Alfred Manessier entworfen. Die Freilegung des Ziegelmauerwerks wurde Anfang der 1960er Jahre durch den Architekten Dieter Oesterlen zur Verbesserung der Akustik vorgenommen.³³

„In der Gotik ging es um die Überwindung der Materie, um Transzendenz des Materiellen ins Geistige.“³⁴ Die Elemente der Kirche, auch die Fenster streben nach oben. Zudem hatte das Licht und die Farben, die durch die bunt bemalten Kirchenfenster dringen, eine besondere Bedeutung in mittelalterlichen Kirchenräumen:

„Für das Kunsterleben im Mittelalter ist die Farbe von herausgehobener Bedeutung, denn die Farbe wird nur sichtbar durch das Licht, und das kommt unmittelbar von Gott. Hierin sind die leuchtenden Farbfenster den bunten Gemälden überlegen, denn sie können den Raum mit Farblicht füllen und damit einen höheren Realitäts- und Wirkungsgrad des Lichtes im Hinblick auf die Schönheit bewirken als die Bilder.“³⁵

In dieser ältesten Innenstadtkirche Bremens hängt seit dem Valentinstag 2024 die Installation *Eternity* von Birthe Blauth. Sie ist bewusst auf den Beginn der

³² Ladermann 2022.

³³ Blauth: Infobroschüre zum Projekt „Eternity“ 2024.

³⁴ Ebd.

³⁵ Binding 2003, 42.

Fastenzeit terminiert und soll bis Ende dieser dauern. Die Kirche ist rund um die Uhr offen, so dass die Installation auch nachts besucht werden kann. Für die Künstlerin sind ihre Installationen immer auf den Raum bezogen, nicht zufällig, sondern vielfältig durchdacht und basieren auf eigenen Raumerfahrungen – hier auf der Erfahrung des heiligen Raums einer gotischen Kirche.

3.2 *Beschreibung der Installation Eternity*

Eine 330 Kilogramm schwere Eispyramide hängt in der Mitte unter dem Gewölbe der gotischen Kirche knapp über den Fenstern in einem Spezialnetz (Abb. 6), das aus hochfesten synthetischen Fasern besteht und die Wärme nicht leitet. Sie wird von weißem Licht angeleuchtet. Die Spitze der Pyramide zeigt nach unten, die Pyramide steht auf dem Kopf (siehe Abb. 5). Sie besteht aus einem klaren Bergkristall, der von spezialisierten Eisdesignern aus Ismaning bei München hergestellt wurde. Bergkristall³⁶ ist ein reiner Quarzstein ohne Farbeinschlüsse. Die Seitenlängen betragen jeweils zu Beginn des Schmelzprozesses einen Meter, allerdings ab dem ersten Tag der Ausstellung wird die Eispyramide kleiner, bis die Pyramide sich ganz auflöst. Wassertropfen fallen in eine große metallene Schale³⁷, die unter der Eispyramide steht und das gesamte Wasser der Pyramide auffangen kann.

Es ist zu Beginn der Ausstellung nicht klar, wie lange der Schmelzprozess dauern wird.³⁸ Bedeutsam für das Verständnis und das Kunstwerk ist: Das Eis verschwindet nicht, sondern verwandelt sich vom festen in den flüssigen Aggregatzustand – es wird zu Wasser. Die Eispyramide wechselt beim Abschmelzen beständig ihre Form und auch Farbe, weil sie von modernen LED-Scheinwerfern angeleuchtet wird. Auch die Kirchenfenster von der *Unserer Lieben Frauen*-Kirche brechen und spiegeln sich in ihren Farben im Wasser, das sich in der Schale ansammelt (Abb. 7). Hinzu kommt der Klang der fallenden Wassertropfen, die aufgrund der hervorragenden Akustik in der Kirche weithin zu hören sind. „Das Eis wird weniger, der Klang mehr. Am Ende ist alles noch da, nur dann als Wasser in der Schale,“³⁹ so kommentiert es die Künstlerin. Die Info-Broschüre erklärt: „Wir hören das Verschwinden mit jedem Tropfenklang und mit der Zunahme der Geschwindigkeit der Tropfenklänge. Eine einstimmige Soundarbeit entsteht.“⁴⁰

³⁶ In der Antike glaubte man, dass Bergkristalle aus permanent verfestigtem Eis bestehen.

³⁷ Es ist eine im Handel üblich erhältliche Feuerschale von 120 cm Durchmesser.

³⁸ Die Eispyramide ist letztendlich in fast genau sieben Tagen geschmolzen, das Kunstwerk war damit sieben Tage zu betrachten.

³⁹ Evangelischer Pressedienst (epd.) 2024.

⁴⁰ Blauth, Infobroschüre zum Projekt „Eternity“ 2024.



Abbildung 8: Birthe Blauth (2024). Eternity. Bremen, Stadtkirche Unserer Lieben Frauen. Foto: Birthe Blauth (2024).



Abbildung 9: Birthe Blauth (2024). Eternity. Bremen, Stadtkirche Unserer Lieben Frauen. Foto: Birthe Blauth (2024).



Abbildung 10: Birthe Blauth (2024). Eternity. Bremen, Stadtkirche Unserer Lieben Frauen. Foto: Birthe Blauth (2024).

Die Besucher_innen können sich auf Bänken niederlassen, die quadratisch angeordnet die Wasserschale umgeben und die Verwandlung der Eispyramide in Wassertropfen beim Herabfallen beobachten, der Akustik des tropfenden Wassers lauschen und das Lichtspiel in der Wasserschale bewundern. Der Pro-

zess hat sein eigenes Tempo und ist nicht aufzuhalten. Die Betrachtenden/Meditierenden (und auch die Künstlerin) können nichts tun, nur passiv zusehen und geschehen lassen, wann die Form der Eispypyramide verschwindet und der Wandlungsprozess zu einem Ende gekommen ist. Es handelt sich um temporäre Kunst, die den Prozess der Vergänglichkeit beim Betrachten unmittelbar erfahrbar macht.

3.3 *Annäherungen und religionspädagogische Reflexion*

Birthe Blauths hier vorgestellten Arbeiten korrespondieren mit der Raumarchitektur, dem Sakralraum, in dem sie ausstellt bzw. etwas hineinstellt und die Gegenstände bewusst zum Sakralraum positioniert und so wirken lässt. So auch hier: Die Pyramide hängt im Zentrum, dem Kraftort der gotischen Kirche. Sie korrespondiert mit den nach oben zeigenden Spitzbögen der, die einer abgerundeten Pyramide gleichen. In der Broschüre zur Ausstellung wird dies gedeutet: „Zusammen ergeben sie die Form einer Sanduhr. Diese ist ein Symbol für die Vergänglichkeit alles Irdischen.“⁴¹

Die Installation von Birthe Blauth greift erneut vielfältige christliche, aber auch antike und historische Symbole und Motive auf. In der Broschüre wird erläutert, dass die Pyramide ein Symbol für den Aufstieg war, den Aufstieg zum Sitz der Himmelherrscher. Die Pyramiden der Pharaonen sollten der Seele des Pharaos den Aufstieg zum Zentrum des Himmels ermöglichen. Im Kunstwerk dient die umgekehrte Pyramide dem Abstieg des geschmolzenen Wassers zur Erde, analog ist auch das Licht nach unten zur Materie gerichtet, „um sie zu transformieren und ins Geistige zu verwandeln.“ Hier wird also bewusst eine Gegenbewegung zu den traditionellen Motiven der Pyramide sowie der gotischen Fenster inszeniert.

Der schmelzende Eisbrocken lässt breiten Raum für weitere Assoziationen, die oft mit Vergänglichkeit verbunden sind, etwa mit dem Verrinnen der (eigenen) Lebenszeit. Eine Besucherin kommentiert ihre Erfahrung: „Ein Gleichnis auf das Leben, das (hoffentlich) auch nicht spurlos verschwindet, sondern nur den Aggregatzustand wechselt.“⁴² Auch Verknüpfungen mit der Klimaveränderung, der zunehmende Wärme und des Schmelzens der Pole bieten sich an. In der Info-Broschüre steht zum Schmelzprozess: „Hier kommen sicher auch Assoziationen an den Klimawandel. Erst merkt man lange nichts, dann wird es immer deutlicher sichtbar und geht immer schneller.“⁴³ Ist ihr Werk als Mahnmal mit Bezug auf die Klimapolitik zu verstehen? Die Künstlerin betont:

⁴¹ Ebd.

⁴² Kommentar im Gästebuch der Kunst-Installation „Eternity“ (Ewigkeit) der Münchner Aktionskünstlerin Birthe Blauth, 16.2.2024.

⁴³ Blauth, Infobroschüre zum Projekt „Eternity“ 2024.

„Eternity sei nicht Symbol für irgendetwas, kein Appell, und keine Mahnung.“⁴⁴ Der Kontext des Ortes, die Kirche, lässt auch an die sinkenden Kirchenmitglieder und die „schmelzende“ Relevanz kirchlicher Institutionen und Traditionen denken. Pastor Kreuz kommentiert dies: „Wenn feste Strukturen schmelzen und weiches Wasser daraus wird, kann ich darin nichts Negatives sehen.“⁴⁵

Die besondere Fragilität der so beabsichtigten Installation wird spürbar, sie ist endlich und löst sich auf. Beim Betrachten der Kunstinstallation wird die Unverfügbarkeit spürbar, wir hören und sehen es, es schmilzt, und wir wissen nicht, wie lange die Pyramide schmilzt, bis wann das gesamte Eis flüssig geworden ist. Der Schmelzprozess ist unausweichlich. „Vergänglichkeit ist für mich, dass Bestehendes entschwindet, und daraus wieder Neues entsteht,“ so deutet es Blauth im Gespräch.⁴⁶

Blauths Kunst greift vielfach christliche Motive und Symbole auf. Die Künstlerin präsentiert ihre Installation im Zentrum einer christlichen Kirche. Datiert ist die Installation in der Fastenzeit. Die Schale, in dem die Wassertropfen sich sammeln, erinnert an ein Taufbecken. Die hier entstehenden und ausgelösten Erlebnisse und Gedanken können als Kommentare zum Christentum verstanden und gedeutet werden.

Aber auch mystische Symbole und Verweise sind in der Installation zu finden. Etwa die Pyramide mit Verweis ihrer Bedeutung bei den Pharaonen, der Bergkristall, dem heilende und magische Kräfte zugeschrieben werden. Das kostbare Mineral – es galt als zehnmal wertvoller als Gold – spielte im Mittelalter eine wichtige Rolle im Kontext des christlichen Glaubens – es wurde als Manifestation des Göttlichen gedeutet.

Die Künstlerin bietet den Betrachtenden durch ihre Werke eine Vielzahl an (religiösen) Deutungen an, die sich alle auf Prozesse der Vergänglichkeit und des Wandels beziehen und damit Grundfragen der menschlichen Existenz wachrufen, dabei aber auch eingefahrene christliche Bedeutungen irritieren und in Frage stellen.

⁴⁴ Buschmann, Ulf, Eispyramide, in: Bremer Kirche. Installation schmilzt schneller als gedacht, Zugriff am 19.02.2024 <https://www.evangelisch.de/inhalte/227068/16-02-2024/eispyramide-bremer-kirche-installation-schmilzt-schneller-als-gedacht>.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Buschmann 2024.

4. Atis Resistans in der Kirche St. Kunigundis auf der Documenta 15

4.1 *Beschreibung von Raum und Kunstwerken*

Mit St. Kunigundis im Kasseler Stadtteil Bettenhausen ist zum ersten Mal seit Bestehen der Weltkunstaussstellung 1955 ein Kirchenraum zum offiziellen Ausstellungsort der Documenta geworden. Die katholische Kirche St. Kunigundis, erbaut 1927, ist aufgrund von baulichen Mängeln heute nicht mehr für Gottesdienste verfügbar, wurde jedoch als Kirchenraum nicht profaniert. Zur documenta fifteen wurde sie, genehmigt durch das Bistum Fulda, von der Peripherie ins Zentrum gerückt: Die haitianische Künstler_innengruppe Atis Rezistans hat sie zu einem lebendigen und viel besuchten Raum im Rahmen der Hauptausstellung werden lassen. Besonders intensiv wirkt diese Installation in einem Sakralraum auch im Vergleich zur bereits besprochenen kirchlichen Begleitausstellung in St. Elisabeth, in der Birthe Blauth mit dem *Poem of Pearls* eine anregende und spirituelle Rauminterpretation, eine regelrechte Oase der Ruhe vorgestellt hat. Ganz anders war St. Kunigundis im Osten der Stadt zu erleben.⁴⁷ Atis Rezistans entwickelten im Kirchenraum ein zum Erleben und Nachdenken anregendes, doch aus spiritueller Perspektive eher „dystopisches Voodoo-Ambiente“⁴⁸, das durchaus auch viele kritische Reaktionen provozierte. Doch das Bistum Fulda und die documenta-Leitung hielten der beiderseitigen Dialogbereitschaft entschiedene Treue: Sie ermöglichten mit ihrer Intervention die Eröffnung eines herausfordernden religiös-künstlerisch-spirituellen Kommunikationsraums, der in einem Sakralraum seinesgleichen sucht.

Das Kollektiv Atis Rezistans mit 18 Künstler_innen entwickelte die Installation keineswegs mit den blasphemischen Gedanken, die ihm von einigen Kritiker_innen vorgeworfen wurden, sondern „fühlte sich geehrt, dass die Katholische Kirche zugestimmt hat, diese Ausstellung in diesem Raum zuzulassen, da es so viele spirituelle Parallelen zwischen den Arbeiten und dem Raum gibt“⁴⁹. Gemeinsam mit den 21 von ihnen eingeladenen internationalen Künstler_innen entstand entsprechend dem lumbung-Prinzip der Documenta fifteen eine Ausstellung in der Ausstellung, die eng – ähnlich wie bei Blauth – auf die sakrale Realität der St. Kunigundis-Kirche Bezug genommen hat. Aus dieser Konstellation heraus ergibt sich für die Betrachtenden ein durchweg spannungsreiches Bild: Vor Jahrhunderten haben europäische Christ_innen ihre Religion missionarisch in Haiti verbreitet, und nun kehren umgekehrt Ele-

⁴⁷ Vgl. zum Folgenden die Recherchen bei Zdrzalek 2022.

⁴⁸ Schippers 2022.

⁴⁹ Documenta fifteen 2022.

mente der Candomblé-Religion und der durch das Kollektiv aktiv eingebrachte Gedanke der Voodoo-Praktiken zurück in eine römisch-katholische Kirche mitten in Europa.



Abbildung 11: Die Installation in der Raumwirkung. Im Vordergrund rechts die Skulpturen von André Eugène, am oberen Bildrand die Deckenskulptur „Floating Ghetto“. documenta fifteen: Atis Rezistans |Ghetto Biennale, Installationsansicht, St. Kunigundis, Kassel, 2022, Foto: Frank Sperling (2022).



Abbildung 12: Notre Dame de Sept Douleurs (2015), Jean Claude Saintilus. Foto: Viera Pirker (2022).

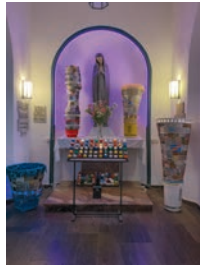


Abbildung 13: Famasi Mobil Kongolè (2019–2022) on site mit dem Madonnen-Altar, Lafleur & Bogaert. Foto: Viera Pirker (2022).



Abbildung 14: Das figurliche Mosaik in der Apsis ist verklebt u. wird in den Gesten der Macht u. der Blicke auf diese Weise abgegrenzt. Foto: Viera Pirker (2022).

Die durchweg überraschende Installation vereinigt verschiedene Zugangswege. Die „Künstler_innen des Widerstands“, in Haiti seit Ende der 1990er aktiv, zeigen Mixed-Media-Skulpturen, Performances, found objects, also gefundene Materialien, die auch menschliche Überreste integrieren, und „Wiederherstel-

lungen“ (Assemblagen) genannt werden.⁵⁰ In der Sakristei wurden dokumentarische Filme gezeigt, die den Hintergrund zum haitianischen Voodoo erschließen und auch die Künstler_innen in „ihrem“ Viertel Grand Rue zeigen. Ohne tiefere Kenntnis des Voodoo wirken beispielsweise die abgeklebten Mosaik von Heiligen und in der Apsis der Kirche verstörend, denn sie waren keineswegs aus Gründen der Sicherheit in Folie gehüllt (Abb. 9). Vielmehr wurden die Augen der Heiligen verklebt, ihre Macht auf diese Weise gebrochen, und die Mittelfigur des Jesus, der in der kreolischen Tradition in den „Spirit of Ghede“, den verborgen wirkenden Geist der Toten, hineingenommen wird, hat in seiner absoluten Potenz eine besondere Behandlung erfahren.

Im vorliegenden Zusammenhang kann nur ein kleiner Ausschnitt der Werke von 39 beteiligten Künstler_innen beschrieben werden. Bereits im Vorraum zur Kirche begegnen sich Heiliges und Profanes an verschiedenen, installativ anmutenden Altären der in Los Angeles praktizierenden Magier „L“. Durchgeführt wird diese Begegnung insbesondere in der Pillen-Kapelle von Michel Lafleur & Tom Bogaert, die dem Andachtsraum der Madonna haitianische Apotheken – „Famasi Mobil Kongolè“ (2019–2022) beigesellt haben und damit den Blick wenig subtil, doch sehr klug auf die Frage nach Heil, Heilung, Hoffnung und Möglichkeit lenken (Abb. 10).

Hervorzuheben ist die Deckenskulptur „The Floating Ghetto“ (Studio Verve Architects Vivian Chan, Martina Vanin, 2022), eine raumgreifende Struktur, in der sich die Geometrie des Viertels hinter der Grand Rue in Port-au-Prince spiegelt. Hier hängt eine invertierte Stadt an der Decke der Kirche (Abb. 8) – an dem Ort, der in barocker Malerei der Himmelsarchitektur vorbehalten wäre. Die Installation greift den Gedanken der Spiegelpräsenz des Voodoo auf. Was, wenn die Stadt im Himmel diese konkrete Stadt ist, in der wir jeweils leben – mitunter in schwierigsten, unwürdigsten, radikalen Bedingungen? Der Innenraum der Kirche wird dominiert durch mehrere menschenähnliche Skulpturen von André Eugène und Jean Claude Saintilus. Die sechs Soldaten und zwei Madonnen sowie eine Kinderskulptur in der Mitte spiegeln die abgeklebten 6 Heiligen und Jesus Christus von der Altarwand der Kirche wider. Der Synkretismus der beiden Religionen wird hier besonders sichtbar. Die Künstler haben für diese Werke Metall, Reifen, Stoff und recycelte Objekte genutzt. Die Madonna „Notre Dame de Sept Douleurs“ (2015) von Jean Claude Saintilus hält eine Bibel und hat eine Uhr an ihrer Brust gelehnt (Abb. 11). In der Gestaltung der Skulpturen verarbeiten die Künstler die grausame Vergangenheit ihrer Vorfahren, die über Jahrhunderte unter Versklavung, Ausbeutung und Unterdrückung gelitten haben. Sie erzählen von Tod und Krieg und dem immer noch andauernden Elend in Haiti. Sie integrieren in die Skulpturen menschliche Überreste, beispielsweise Schädelknochen, als Symbol für das Vergängliche, für den Tod, aus dem heraus jedoch weiterhin machtvolle Präsenzen in die Gegen-

⁵⁰ Vgl. Pirker 2022.

wart hineinragen können. Die übergroßen männlichen Genitalien in den Werken von André Eugène sind ein Zeichen für die Fruchtbarkeit und das Leben (Abb. 8). Eine weitere Botschaft der Künstler_innen ist, aus Abfall und Schrott etwas Wertvolles, ja Kunst erschaffen zu können. Das kann auch in einer Wegwerfgesellschaft zum Nachdenken anregen, wie wir konsumieren und welche Folgen das für unsere Erde hat. Rituell verstanden, sind auch Gegenstände und besonders Überreste von Lebendigem ‚beseelt‘ und mit Macht besetzt, sie fallen nicht durch Zuschreibungen aus dem Kreislauf der Energie heraus.

4.2 Kontext der Kunstwerke

Das Kollektiv Atis Rezistans ist in Port-au-Prince, der Hauptstadt von Haiti, im Viertel Grand Rue tätig. Haiti gilt als das ärmste Land der westlichen Hemisphäre und hat sich von seiner Geschichte und politischen Position, insbesondere aber auch von den schweren Folgen der Erdbeben in 2010 und 2021 sowie der Heftigkeit von Wirbelstürmen und Überschwemmungen noch nicht erholt. Im Jahr 2021 war knapp die Hälfte der Bevölkerung unterernährt.⁵¹

Um die in der St. Kunigundis-Kirche ausgestellten Arbeiten und Interventionen von Atis Rezistans zu verstehen, bedarf es eines kurzen Exkurses in die Religionsgeschichte Haitis. Als durch Columbus 1492 für Europa „eroberte“ Insel wurde das Land zunächst als spanische, später französische Kolonie über Jahrhunderte ausgebeutet. Während die indigene haitianische Bevölkerung weitgehend ausgerottet wurde, bestand schon bald der größte Teil der Bevölkerung aus afrikanischen Sklaven und deren Nachkommen, die afrikanische Kultriten praktizierten. Mit den Dominikanern und Jesuiten wurden die Inselbewohner_innen aufs Christentum hin missioniert. Schon im Jahr 1722 stellte der Dominikanerpater Jean-Baptiste Labat einen Synkretismus der beiden Praktiken fest. Die afrikanischen Kulte spielten eine wichtige Rolle bei den frühen Befreiungskriegen, auch die bedeutendsten Führer der Revolution praktizierten die mit der entstehenden kreolischen Kultur verbundenen religiösen Riten.⁵² Nach der Unabhängigkeit Haitis, die sich der Karibikstaat bereits 1804 erkämpfte, verließen die christlichen Geistlichen die Insel, doch die christlichen Vorstellungen und Gebräuche blieben bestehen. 1860 wurde der Katholizismus die offizielle Staatsreligion. Die Voodoo-Religion wurde ohne Erfolg zeitweise unterdrückt. Erst nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil öffnete sich die römisch-katholische Kirche für den Dialog mit diesen Praktiken und erkannte die Bedeutung der Inkulturation, während allmählich aus den USA her Fuß fassende evangelikale Gruppierungen Voodoo vollständig ablehnen.⁵³

⁵¹ Vgl. Welthungerhilfe.

⁵² Vgl. Pollak-Eltz 1995, 43.

⁵³ Vgl. Universes in Universe 2010.

Im Jahr 2003 wurde die Voodoo-Religion offiziell als Religion anerkannt und auf die gleiche Ebene mit dem Christentum gestellt.

Ende der 1990er Jahre wurde Atis Rezistans (Künstler_innen des Widerstands) von André Eugène und befreundeten Künstler_innen gegründet.

„Es ist eine dynamische, der Mehrheitsschicht entstammenden Künstler_innen-gruppe, die in der innerstädtischen Nachbarschaft um die Grand Rue in Port-au-Prince unter oft harten und schwierigen Bedingungen arbeitet. Sie sind eine sich ständig verändernde zusammengesetzte Gemeinschaft, aus reifen und erfahrenen Künstler_innen, die hauptsächlich Bildhauer_innen sind und einer Reihe jüngerer aufstrebender Künstler_innen, die mit Bildhauerei und Malerei arbeiten, aber auch in den Bereichen Fotografie, Video, Musik, Slam Poetry, Schreiben und Performance tätig sind.“⁵⁴

Ihre Werke sind aufgrund der chronischen Mangelwirtschaft des Landes von Improvisation gezeichnet, denn ihre Werke bestehen aus Metallschrott, geschnitztem Holz und menschlichen Überresten. Es ist eine Atmosphäre des Schrottplatz-Make-do's, eine Transformation von Trümmern zu Kunst.⁵⁵ In ihren Werken verarbeiten die Künstler_innen die haitianische Geschichte, ihren Alltag und die Mischung aus Katholizismus und Voodoo, die tief mit ihrer Kultur verbunden sind.⁵⁶

2009 organisierte André Eugène mit Leah Gordon die 1. Ghetto Biennale im Viertel Grand Rue. Eugène sieht dies so: „Woanders gehört die Kunst der Bourgeoisie, [...]. Wir sind Ghettokünstler. Wir sind die Atis Rezistans.“⁵⁷ Die seither alle zwei Jahre stattfindende Ghetto-Biennale hat einen „chaotischen, amorphem, entinstitutionalen Raum“⁵⁸ für Künstler_innen aus unterschiedlichen sozioökonomischen Schichten geschaffen.

4.3 *Annäherungen und religionspädagogische Reflexion*

Die Ghetto Biennale in St. Kunigundis distanziert sich von den Traditionen west-europäischer religiöser Kultur und stellt ihre Perspektiven selbstbewusst und gleichwertig in die durch christliche Traditionen geprägten Merkmale des Kirchenraums, ohne diese indes anzugreifen: Es entsteht ein exakt austariertes Nebeneinander, das auf den ersten Blick schockierend oder auch blasphemisch wirken kann, das jedoch in einem Subtext der wechselseitigen Anerkennung dechiffriert werden kann. Wer auf der Ebene des ersten Blicks bleibt, wird die Werke in sich, den Gesamtzusammenhang jedoch kaum wahrnehmen. Die postkolonialen Lineaturen der gezeigten Arbeiten, ihrer Entstehungsprozesse

⁵⁴ Documenta fifteen 2022.

⁵⁵ Atis Rezistans 2022.

⁵⁶ Documenta fifteen 2022.

⁵⁷ Lichterbeck 2011.

⁵⁸ Ghetto Biennale 2022.

und ihrer sich im Raum entwickelnden Dynamiken erfordern vielschichtige Reflexionsfähigkeit und -bereitschaft. Ein solchermaßen tieferegehender Entschlüsselungsprozess ist äußerst voraussetzungsreich, denn er erfordert viele Kenntnisse divergierender und sehr vielschichtiger religiöser und kultureller Traditionen, sowie die Bereitschaft, sich auf eine ästhetisch herausfordernde Präsentation einzulassen und eine Haltung der Aufmerksamkeit, die nur durch eine geschulte sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit erreicht werden kann. Hier bewahrheitet sich die Feststellung von Annegret Reese-Schnitker und Alexander Schimmel: „Die Kunstrezeption – auch zeitgenössischer Werke – ist ein hermeneutischer Prozess, in dem man sich nicht leicht und schnell sozusagen nebenbei einarbeiten kann.“⁵⁹

Atis Rezistans entwickeln in der Ausstellung eine klare Choreographie, ohne auch nur im Ansatz ein didaktisches Entgegenkommen zu versuchen. Die Besucher_innen finden wenig bis gar keine Informationen zu den einzelnen Kunstwerken. Die Kunstwerke stehen in direkter Korrespondenz zueinander und zu dem sie umgebenden Raum, und verlangen einen kleinschrittigen Entdeckungs- und Erschließungsprozess. Zwar führt die Welt der zeitgenössischen Kunst in der Regel einen weitgehend säkularen Diskurs, doch im Falle der Werke von Atis Rezistans an diesem spezifischen Ort muss ihre spirituell bzw. sogar spiritistisch aufgeladene Dynamik als Interpretament herangezogen werden. Die Künstler_innen greifen „Themen und Erfahrungen der religiösen Welt auf – angesichts einer theologischen und kirchlichen Landschaft, die mit massiven Bedeutungsverlusten und fehlenden Anschlüssen in die Gegenwartsgesellschaft kämpft, ist dies ein Angebot, das es wahrzunehmen lohnt.“⁶⁰ Anhand der Werke in diesem Raum lassen sich globale, historische, religionsgeschichtliche und spirituelle Verknüpfungen und Abgrenzungen erschließen.

5. Perspektiven und Ausblick

Wenn Künstler_innen in sakralen Räumen mit ihren Werken intervenieren, ist von hoher Bedeutung, dass sich Kunst und Kirche nicht gegenseitig verzwecken, sondern einander auf Augenhöhe begegnen und dabei auch das Widerständige zulassen.

Künstlerische Installationen in „heiligen“ Räumen können transzendente Inhalte in eine sichtbare, ästhetisch wahrnehmbare Form bringen. In den hier beschriebenen Installationen zeigt sich exemplarisch die Spannweite künstlerischer Selbstverständnisse und kirchlicher Einräumungen. Christliche Sakralräume für zeitgenössische Kunst zu öffnen, bietet für alle ein großes Poten-

⁵⁹ Reese-Schnitker / Schimmel 2014.

⁶⁰ Pirker 2017, 134.

zial und eröffnet sehr unterschiedliche Lesarten und Zugangswege: eine Einzelkünstlerin wie Birthe Blauth mit einem Gesamt-Werk erzeugt notwendigerweise einen anderen Raumcharakter als eine kollektiv entwickelte Gruppenausstellung wie die der Künstler_innen des Kollektivs Atis Rezistans.

Eine gastfreundliche, wohlthuende Atmosphäre in St. Elisabeth, die auf die Verinnerlichung und spirituelle Versenkung der einzelnen Besucher_innen setzt, führt erstaunlich ungebrochen eine alte abendländische Tradition des Umgangs mit dem Sakralraum fort. Dies geht einher mit ebenso erstaunlicher Unterwerfung der Besucher_innen, die sich in einer bestimmten Weise (ausgezogene Schuhe) in diesem Raum bewegen dürfen und können: Es geht um Stille, Einkehr, meditative Momente des Individuums, das sich in eine Kette der Tradition einreihet durch das Mitnehmen eines Objektes (eine weiße Zuchtperle), das wiederum die Einzelnen mit allen anderen Teilnehmenden symbolisch verbindet. Die Künstlerin arbeitet „für“ die Besucher_innen, indem sie einerseits die Erwartungen eines Sakralraums an die Menschen, die ihn betreten, fortführt (Stille, Meditation, Besinnung), andererseits aber auch deutlich bricht (keine Stühle, auf grünem Kunstrasen liegend) und die Künstlichkeit und Scheinheiligkeit der (christlichen) Paradiesvorstellung den Besucher_innen wie einen Spiegel vorhält. Wollten wir die Gesamtinstallation religionspädagogisch einordnen, so wäre Birthe Blauth' *Poem of perls* ein umfassender, sich selbst ästhetisch erschließender, symboldidaktischer Vertiefungsweg. In ähnlicher Weise kann ihre aktuelle Kunstinstallation *Eterntiy* einsortiert werden. Darin liegen sicher zentrale Potenziale für religionspädagogische Erschließungsformen.

Im Gegensatz dazu wird die haitianische Intervention in St. Kunigundis als verstörend und beeindruckend, im besten Falle als ein Lern- und Reflexionsraum wahrgenommen, der in seiner Zusammenstellung und Multiperspektivität eine äußerst voraussetzungsvolle Raumerfahrung ermöglicht und darin sehr herausfordernd ist. Die Ausstellung, die nur scheinbar auf die ersten, oberflächlichen Blicke eklektisch wirkt, ist von dem Künstler_innenkollektiv interventionell sehr exakt austariert. Leider fehlen entsprechende Hinweise und Hilfestellungen für die eigene Erschließung. Wollten wir Atis Rezistans religionspädagogisch einordnen, so eröffnet das Künstler_innenkollektiv im Grunde einen Zugang zur Erschließung von Religion und Religiosität, von Macht und Präsenz, von Heiligkeit und Abgrenzung in einem Kontext der historischen, interkulturellen und interreligiösen Reflexion im Horizont des postkolonialen Diskurses.

Tatsächlich gestaltet sich in diesen Sakralraum-Interventionen ein sinnvoller religionspädagogisch intendierter Lernraum als höchst anspruchsvoll, doch es lohnt sich – wie auch die studentischen Erarbeitungen von Joanna Zdrzalek in der Reflexion gemeinsamer Documenta-Besuche und von Judith Roth-Smileski im Rahmen ihrer Examensarbeit gezeigt haben. Lern- und Begegnungsprozesse mit den Installationen benötigen das Einlassen auf ein in-

tensives subjektives Erleben, den gegenseitigen Austausch der unterschiedlichen Erlebensqualitäten und notwendige auch kognitive Erkundungen und Reflexionen. Es bedarf der Bereitschaft, aber auch gewisser Anstrengungen, die Konzepte der Künstler_innen und die Eigenheit ihrer Kunstwerke zu erhellen. Die Kunst als eigenständige ästhetische Sprache braucht im Sakralraum eine genaue Wahrnehmung, mitunter auch Kontext, entfaltet aber zugleich unmittelbare Wirkung und fordert zur Positionierung heraus.

Diese Kunst kann auch fremd bleiben, sodass Lernende in religiösen Bildungsprozessen keinen Zugang dazu finden. Dennoch lohnt sich der Versuch, denn neben einer Erweiterung des Horizonts im kognitiven Bereich wird auch die ästhetische Wahrnehmung und Kommunikationsfähigkeit geschult. Anne Bamford drückt es so aus: „The arts are important because they are intrinsic components of human culture, heritage and creativity and are ways of knowing, representing, presenting, interpreting and symbolising human experience.“⁶¹

Literatur

- Atis Resistans (2022): Detailkatalog, Zugriff am 07.03.2024 <https://ghettobiennale.org/files/SINGLEARGBCATALOGUE.pdf>
- Atis Rezistans: About, Zugriff am 13.03.2024 <http://www.atis-rezistans.com/about.php>
- Bamford, Anne (2008): The Wow Factor: The impact of arts in education, Zugriff am 18.03.2024 https://www.kulturskoleradet.no/_extension/media/3531/orig/attachment-2008_Skappende_laring_Bamford_MiS.pdf
- Binding, Günther (2003): Die Bedeutung von Licht und Farbe im mittelalterlichen Kirchenraum, in: Jürgen Pursche (Hg.): Historische Architekturoberflächen. Kalk - Putz - Farbe, Historical Architectural Surfaces. Lime - Plaster - Colour, 42–51.
- Blauth, Birthe (2022): Poem of Pearls, Der Katalog.
- Blauth, Birthe. (im Gespräch mit) C. Baumanns (2022). Christoph Baumanns talks with Birthe Blauth, June 4, 2022, St. Elisabeth Kassel. POEM OF PEARLS Gespräch mit Birthe Blauth Elisabethkirche Kassel 4.6.22. [Video], Zugriff am 11.10.2022 <https://bblauth.de/poem-of-pearls.html>
- Blauth, Birthe, Infobroschüre zum Projekt „Eternity“, Zugriff am 19.02.2024 [hghttps://www.un-painted.net/artstore/kuenstler/birthe-blauth-kuenstlerin/neu-birthe-blauth-edition-zum-projekt-eternity/?v=3a52f3c22ed6](https://www.un-painted.net/artstore/kuenstler/birthe-blauth-kuenstlerin/neu-birthe-blauth-edition-zum-projekt-eternity/?v=3a52f3c22ed6)
- Burrichter, Rita / Gärtner, Claudia (2014): „Steffi sagt, sie sieht was ganz anderes!“ Bild-erfahrung als Herausforderung erleben, in: Dies. (Hg.): Mit Bildern lernen. Eine Bild-didaktik für den Religionsunterricht, München, 22–25.
- Buschmann, Ulf (2024): Eispypamide, in: Bremer Kirche. Installation schmilzt schneller als gedacht, Zugriff am 19.02.2024 <https://www.evangelisch.de/inhalte/227068/16-02-2024/eispypamide-bremer-kirche-installation-schmilzt-schneller-als-gedacht>

⁶¹ Bamford 2008.

- C'Chartres Tourisme – Office de Tourisme de Chartres Métropole (2022): Vielerlei Gründe für einen Besuch der Kathedrale von Chartres. Das Labyrinth, Zugriff am 02.11.2022 <https://www.chartres-tourisme.com/de/die-kathedrale/vielerlei-gruende-fuer-einen-besuch-der-kathedrale-von-chartres>
- Documenta fifteen (2022): Atis Rezistans | Ghetto Biennale, Zugriff am 13.03.2024 <https://documenta-fifteen.de/en/lumbung-members-artists/atis-rezistans-ghetto-biennale/>
- Evangelischer Pressedienst (epd.) (2024): Künstlerin hängt Eispyramide in gotische Kirche, in: Evangelische Zeitung, Zugriff am 19.02.2024 <https://www.evangelische-zeitung.de/-kuenstlerin-haengt-eispyramide-in-gotische-kirche>
- Gärtner, Claudia (2011): Ästhetisches Lernen. Eine Religionsdidaktik zur Christologie in der gymnasialen Oberstufe, Freiburg.
- Ghetto Biennale, Atis Rezistans | Ghetto Biennale, Zugriff am 13.03.2024 <https://ghetto-biennale.org/>
- Kunst Raum Kirche (2021): Elisabethkirche Kassel. Kunst in der Elisabethkirche zur documenta-Zeit 2022. Fünf Künstler/innen, fünf Ideen, fünf Videos. Wer wird 2022 die inneren und äußeren Räume der Elisabethkirche künstlerisch gestalten? Zugriff am 20.10.2022 <https://www.kunstraumkirche.de/kunstraumkirche/2012-07-02/fuenfkuenstlerinnen.php>
- Ladermann, Ann-Christin (2022): documenta und Kirche: Künstlertreffen mit Bischof Genn, Zugriff am 19.02.2024 https://www.bistummuenster.de/startseite_aktuelles/newsuebersicht/news_detail/documenta_und_kirche_kuenstlertreffen_mit_bischof_genn
- Lehmann, Karl (2015): Die Welt im Spiegel der Kunst als Herausforderung für Kirche und Theologie. Vortrag zur Begegnung von Kunst und Kirche im Kontext des 50-jährigen Jubiläums des Zweiten Vatikanischen Konzils anlässlich der Eröffnung der Ausstellung des Kunstprojektes am 14.06.2015 in Lorsch (Hessen), Zugriff am 13.03.2024 <https://bistummainz.de/organisation-/ehemalige-mainzer-bischoefe/kardinal-lehmann/texte-predigten/a-blog/Die-Welt-im-Spiegel-der-Kunst-als-Herausforderung-fuer-Kirche-und-Theologie-00001/>
- Lichterbeck, Philipp (2011): Haiti: Die Atis Rezistans, Zugriff am 07.03.2024 <http://www.philipp-lichterbeck.com/reportage/neues-leben-aus-alten-knochen> 24.06.2011
- Menekes, Friedrich (1995): Künstlerisches Sehen und Spiritualität. Zürich Düsseldorf.
- Meyer-Blanck, Michael (2018): Zeigen und Verstehen. Skizzen zu Glauben und Lernen, Leipzig.
- Niggemeyer, Margarete / Stork, Hans-Walter (1997): Perlen schimmern auf den Toren. Eine Auslegung des Perlensymbols in christlichen und außerchristlichen Traditionen, Paderborn.
- Pirker, Viera (08.08.2022): Documenta fifteen. Ein kritischer harvest, in: Feinschwarz, Zugriff am 07.03.2024 <https://www.feinschwarz.net/documenta-fifteen-ein-kritischer-harvest/>
- Pirker, Viera (2017): Gegenwarts-KünstlerInnen reagieren auf Religion: Eine Horizonterweiterung für religiöse Bildung, in: Österreichisches Religionspädagogisches Forum 25, Bd. 1, 126–138.
- Pollak-Eltz, Angelina (1995): Trommel und Trance. Die afroamerikanischen Religionen, Freiburg.
- Reese-Schnitker, Annegret / Schimmel, Alexander (2008): Zeitgenössische Kunst als Gegenstand im Religionsunterricht, in: Religionspädagogische Beiträge, 61, 33–54.
- Reese-Schnitker, Annegret / Schimmel, Alexander (2010): Mit zeitgenössischer Kunst lernen, in: Katechetische Blätter 135.5, 365–370.
- Roth-Smileski, Judith (2022): Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst als Lernanlass für den Religionsunterricht (konkretisiert und reflektiert an zwei Beispielen im

- Zusammenhang mit der Documenta 15), Unveröffentlichte Examensarbeit in Religionspädagogik an der Universität Kassel.
- Schippers, Birgit (28.06.2022): Diese Zahnpasta kommt nicht mehr in die Tube, in: Domradio, Zugriff am 07.03.2024 <https://www.domradio.de/artikel/umstrittene-documenta-ausstellung-der-kunigundiskirche>
- Schlimbach, Guido (2009): Für einen lange währenden Augenblick. Die Kunst-Station Sankt Peter Köln im Spannungsfeld von Religion und Kunst. Studien zu Kirche und Kunst, Band 7, Regensburg.
- Universes in Universes (2010): Die Geschichte Haitis und des Vodou, in: universes, Zugriff am 07.03.2024 <https://universes.art/de/specials/2010/vodou/history/>
- Vogel, Evelyn (2022): Parallel zur Documenta. Nachhaltigkeit im Paradies, in: Süddeutsche Zeitung, Zugriff am 19.02.2024 <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/birthe-blauth-poem-of-pe-arls-elisabethkirche-kassel-documenta-1.5659248>
- Welthungerhilfe (o.J.): Haiti, in: Welthungerhilfe, Zugriff am 07.03.2024 <https://www.welthungerhilfe.de/informieren/laender/haiti/>
- Zdrzalek, Joanna (2022): Begegnung mit zeitgenössischer Kunst im Religionsunterricht. Unveröffentlichte Hausarbeit im Rahmen des Seminars „Lernen im lumbung?“, Goethe-Universität