

Spuren von Religion in der zeitgenös- sischen Kunst. LEBENSZEICHEN aus religions- wissenschaftlicher Perspektive

Natalie Fritz

Monika Glavac

Anna-Katharina Höpflinger

Marie-Therese Mäder

Daria Pezzoli-Olgia¹

Religion ist in unserer Gesellschaft unbestritten präsent. Nicht nur im Zusammenhang mit kirchlichen Institutionen, sondern auch in der Auseinandersetzung mit religiösen Traditionen – der Islam ist hier das Paradebeispiel – oder alternativen Orientierungsangeboten, die wichtig geworden sind. Diese Präsenz von Religion als aktuelles Thema der Gegenwart artikuliert sich in verschiedenen Diskursen. Fragen nach politischen und staatlichen Regulierungen, nach gesellschaftlichen Entwicklungen oder der Wahlfreiheit des Individuums sind nur einige der Debatten, mit denen wir uns heute in der Schweiz und in Europa auseinandersetzen. Religion wird in Zeitungen, im Fernsehen und im Radio thematisiert; auch in den Schulen beschäftigt man sich zunehmend damit. In Spitälern und weiteren öffentlichen Einrichtungen wird die Bedeutung religiöser Orientierungen und Werte in der Gesundheitsversorgung und der Erziehung reflektiert. Auch in der Kulturproduktion gewinnt Religion zunehmend an Bedeutung: Beispielsweise befassen sich vermehrt Dokumentationen und Spielfilme mit dieser Thematik; Kino oder Museen setzen sich mit kulturgeschichtlichen Aspekten von Religion in Geschichte und Gegenwart auseinander.

Die Tendenz, sich mit Religion auf verschiedenen Ebenen zu befassen, hängt mit neuen Konstellationen in der Gesellschaft zusammen. Durch die individuelle Wahlfreiheit, ein grosses Angebot an Orientierungsmöglichkeiten, die Zunahme an Migrationsbewegungen und allgemeiner Mobilität sowie den Bedeutungsverlust der vor Ort verankerten religiösen Institutionen äussert sich die Präsenz von Religion anders als noch vor einigen Jahrzehnten. Dabei fällt auf, dass man gerne von „Religion“ spricht und nicht mehr etwa von christlichen Konfessionen. Als Reaktion auf die zunehmende Erweiterung des religiösen Spektrums muss nun der Begriff „Religion“ als eine Konnotation für viele unterschiedliche Grössen dienen – beispielsweise als Grundlage für unterschiedliche „religiöse“ Funktionen in Narrationen, Traditionen, Praktiken, Organisationen und Gruppen. Religion wird im gesellschaftlichen Diskurs als eine Art Dachbegriff für die Vielfalt eingesetzt.

In diesem multiplen Panorama sticht die Präsenz von Symbolen und Verweisen auf der visuellen Ebene hervor. Die verschiedenen Diskurse um Religion, die hier nur skizzenhaft in Erinnerung gerufen werden konnten, bestehen nicht ausschliesslich aus wortreichen Debatten oder schriftlichen Erzeugnissen. Die Welt des Sichtbaren nimmt einen zentralen Platz ein und transportiert Wesentliches mit eigenen Mitteln und Konventionen. Die religiösen Symbole und visuellen Verweise der Religionen, die an vielen Orten und in vielen Medien auftauchen, können sowohl auf der Ebene einer aktuellen gesellschaftlichen Debatte als auch im Bereich individueller Meinungsbildung und Orientierung als wichtige Impulse angesehen werden.

Aus unserer Perspektive kann die Ausstellung LEBENSZEICHEN in diesen Zusammenhang eingebettet werden. Die Ausstellung setzt sich mit religiösen Symbolen in der zeitgenössischen Kunst auseinander, an der sich viele Stimmen – jene der Ausstellungsmachenden, der Künstler und Künstlerinnen und der Betrachtenden – beteiligen. Ziel dieses Essays ist es, die partikuläre Präsenz von Religion im Kunstmuseum aus religionswissenschaftlicher Perspektive zu beleuchten und zu hinterfragen. Insbesondere folgende Aspekte sind von Interesse:

Erstens die Frage nach der Valenz von Religion in dieser Ansammlung von zeitgenössischen Werken: Wie kann Religion hier am besten umrissen werden? Welche Dimensionen dieses vielfältigen Phänomens, das die menschliche Zivilisation seit den Anfängen prägt, sind im Kontext der Ausstellung und der präsentierten Kunstwerke relevant? Wie könnte man sich der „Religion der Werke“ annähern? Zweitens wird anhand ausgewählter Beispiele den religionsgeschichtlichen Verweisen in den Werken nachgegangen. Auf welches Moment in der langen Geschichte religiöser Symbole wird jeweils verwiesen? Wie erscheinen diese religionshistorischen Verweise einem kulturgeschichtlich geschulten Auge? Nach der Skizzierung möglicher Zugänge zu religionsgeschichtlichen Verweisen in den Exponaten stellt sich drittens die Frage nach neuen Bedeutungsfeldern, und wie diese durch den

jeweiligen Gebrauchszusammenhang der Werke als eigenständige und in sich konsistente Äusserungen mit geschichtlichem Wissen generiert werden.

Am Schluss fokussiert das Essay die Rolle der intertextuellen – genauer: intermedialen – Bezüge, womit die Ausstellung als Gesamtkonzept, das teilweise eine spezifische Werkrezeption intendiert, gemeint ist. Was passiert, wenn Werke, die formal und thematisch unterschiedlich mit religiösen Elementen arbeiten, zusammengeführt werden? Welche Interaktionen ergeben sich aus der Sicht der Rezipienten, die den Weg durch die Ausstellung auf sich nehmen? Aus religionswissenschaftlicher Perspektive ist diese letzte Frage von zentraler Bedeutung, denn durch ein solches Projekt meldet sich die öffentliche Institution Kunstmuseum als ein Ort zu Wort, in dem über Religion debattiert wird. Um es etwas provokativ als Frage vorweg zu nehmen: Werden die Themen, die bis anhin innerhalb religiöser Traditionen bearbeitet wurden, nun im Museum mit Strategien und Mitteln der Kunst zur Diskussion gestellt?

Religion und Kunst als interagierende Kommunikationssysteme

Versucht man als Religionswissenschaftlerin einen Überblick über die Vielfalt der ausgestellten Arbeiten zu gewinnen, kann man Folgendes festhalten: Es geht hier um subtile, doch unübersehbare Anspielungen, Verweise und Rückblicke, die an Symbole, Narrationen und Praktiken religiöser Traditionen anknüpfen oder sich mit den fluiden Grenzen zwischen Immanenz und Transzendenz sowie Diesseits und Jenseits auseinandersetzen. Dominant erscheinen – mindestens in einer ersten Bestandesaufnahme – Themen wie Schöpfung und Schöpfer, Ordnung und Chaos, Existenz und Vergänglichkeit. Diese Begriffe bezeichnen das Feld rund um die Frage nach dem Sinn des Lebens, seiner Entstehung und seiner unabdingbaren Endlichkeit. Damit nähert sich die Kunst thematisch den Kernbereichen religiöser Traditionen an und stellt gleichzeitig neuartige, provokative Fragen. Es drängt sich die Arbeitshypothese einer Parallelisierung von Kunst und Religion als unterschiedliche Formen von Kommunikations- und Repräsentationssystemen auf.

Aus theoretischer Perspektive kann Religion tatsächlich als ein Kommunikationssystem definiert werden, das Sinn stiftet und Orientierung anbietet. Diese Orientierung wird nicht zuletzt aus der Artikulation von Grenzreichen generiert, die narrativ dargestellt und präsentiert, mit bestimmten Handlungen und Praktiken verbunden und durch spezifische Werte und Normen reguliert werden.

Eine solche Parallelisierung von Kunst und Religion beabsichtigt jedoch auf keinen Fall eine Identifikation der beiden Systeme. In der zeitgenössischen, ausdifferenzierten Gesellschaft haben Kunst und Religion auch deshalb ein anderes Verhältnis zueinander als in vergangenen Epochen und Kulturen, weil sie prinzipiell und in den meisten Fällen unabhängig voneinander bestehen. Trotzdem ist die Annahme einer Parallelisierung heuristisch spannend, weil sie es erlaubt, Aspekte methodisch akkurat zu vertiefen wie beispielsweise die mögliche Wirkung prominenter eingesetzter religiöser Elemente in Kunstwerken und die Art der Kommunikationsprozesse, in die sie eingebunden werden.

Die Charakterisierung der Religion als ein System, das durch unterschiedliche Medien und Repräsentationsformen Grenzbereiche erkundet, gestaltet, vermittelt und den Menschen auf eine existenzielle Weise einbindet, lässt erahnen, dass in einer solchen Ausstellung Interferenzen zwischen den Kunstwerken und den aus religiösen Traditionen entnommenen Elementen entstehen, die zu einer Verdichtung von Deutungen führen. Darüber hinaus nimmt das Konzept der Ausstellung – wie im Titel vermerkt – Bezug zu „altem Wissen“. Daraus ergibt sich eine zusätzliche Parallele zwischen Religion und Kunst, die nicht nur auf einer theoretisch-systematischen Folie sichtbar wird, sondern auch auf einer historischen Ebene gesucht werden kann. Es geht um die Bedeutung von Symbolen, die sowohl den Werken als auch religiösen Traditionen gemeinsam sind. Dabei werden die explizit religiösen Wurzeln der aufgenommenen Symbole in eine weit entfernte Vergangenheit projiziert, in eine Dimension, die fast vor-, oder gar a-historisch – im Sinne einer anthropologischen Konstante – erscheint. Wie alt sind diese Symbole, welche durch die Werke neu in Szene gesetzt werden?

Rezeption von „Altem Wissen“ aus religionshistorischer Perspektive

Angesichts der Vielfalt von Verweisen und der Unterschiede zwischen den religiösen Traditionen erscheint es hier schwierig, mit anthropologischen Konstanten zu operieren. Denn in der Ausstellung wird, mindestens aus der Perspektive einer religionswissenschaftlichen Rezeption, auf ein breites Repertoire religionsgeschichtlichen Wissens aus vielen Epochen und Kulturen verwiesen. Geht man den Symbolen, Narrativen und Handlungen nach, welche die Werke aufnehmen, ist man mit präzisen, historischen Kontexten konfrontiert, wie die folgenden Beobachtungen exemplarisch aufzeigen.

Ein Kopf voller sich ringelnder Schlangen und ein Blick, der alles Lebende zu Stein erstarren lässt. Dies sind zwei Elemente, die sich in einem Grossteil der antiken Erzählungen über die Gorgo Medusa finden lassen.² Der Sieg über das schreckliche Monster wird von griechisch-römischen Autoren üblicherweise dem Held Perseus zugesprochen. So ist in Ovids *Metamorphosen* 4, 782f. zu lesen, dass Perseus das Bild der Schreckensgestalt der Medusa in seinem Bronzeschild gespiegelt habe. Durch diese List konnte er dem versteinernden Blick der Medusa entgehen und ihr, als sie schlief, den Kopf mit den Schlangenhaaren abschlagen. Andere antike griechische Autoren erzählen von riesigen Flügeln, die dem Mischwesen einen raschen Flug durch die Wolken ermöglichen und dessen Schrecklichkeit noch verstärken.³ Apollodor weiss zu berichten, dass das Monster lange Schweinszähne habe und eiserne Arme besitze.⁴ Im Gegensatz zu ihren beiden Schwestern Steno (*die Starke*) und Euryale (*die Weitspringerin*) wird Medusa als sterblich beschrieben.⁵ Sie wohnt mit ihren Schwestern im äussersten Westen, jenseits der zivilisierten Welt, in einer Höhle.⁶ Trotz ihres nicht besonders vorteilhaften Aussehens wird Medusa ein sexuelles Verhältnis mit dem Meeresgott Poseidon nachgesagt.⁷ Nach Bekanntwerden ihrer Schwangerschaft wird aus Furcht vor dem Sprössling des Monsters der Held Perseus ausgeschickt, um dem Wesen mit dem Schlangenhaupt den Garaus zu machen. Daneben findet sich aber auch die Variante, dass die Göttin Athena, die Gegenspielerin des Poseidon, das Monster erlegt.⁸

Dieser kurze Überblick über wichtige literarische Varianten des Mythos zeigt, dass die Figur der Medusa in der griechisch-römischen Antike als mächtiges Mischwesen mit zwispältigem Charakter dargestellt wurde. Sie weist eine Verbindung zu Schlangen auf und besitzt einen Blick, der alles Lebende erstarren lässt. Man könnte sie als ein Un-Wesen bezeichnen, das zu einer Welt jenseits des Normalen gehört, worauf auch ihr Wohnort am Ende der Welt hinweist.

Zwei Werke können in Wechselwirkung mit diesem mythischen Stoff rezipiert werden: Die Videoperformance *Dragon Heads no. 4* von Marina Abramović und Peter Buggenhouts *Gorgo #8*. Abramovićs Video zeigt, wie die Künstlerin – bewegungslos auf einem Stuhl sitzend – von Schlangen, die der Wärme des Körpers folgen, bekröhen wird. Im Video vollzieht sich die Dynamik der Verbindung oder der Spannung zwischen Mensch und Schlange. Neben dem Referenzrahmen aus der griechisch-römischen Religion, von dem wir hier ausgegangen sind, verweist die visuelle Komposition von Frau und Schlange auf religionsgeschichtlich gut dokumentierte, spannungsgeladene Konstellationen.

Auch *Gorgo #8* kann man unter der Folie des Gorgonenmythos betrachten. Buggenhout setzt unterschiedliche Materialien wie Pferdehaar, Blut und Staub ein. Der Verweis auf Mythologisches läuft hier sowohl auf der narrativen als auch auf der materiellen Ebene. Die Verbindung unterschiedlicher Materialien, die von Lebewesen und der Erde stammen, knüpfen ebenfalls an die Schrecklichkeit und Monstrosität der Gorgo an. Ein vergleichbares Verfahren sorgte möglicherweise bereits in der Antike für einen entsetzten und gleichzeitig faszinierten Blick. Die Quintessenz eines antiken Monsters, eines *Mischwesens*, besteht nämlich in der Zusammenstellung von an sich nicht zusammengehörigen Teilen aus unterschiedlichen Körpern und Elementen. Mindestens diesen Zug haben die antiken Gorgo-Darstellungen und deren moderne Interpretation gemeinsam.

Aufschlussreich sind die Mittel, mit denen der Verweis auf den antiken Mythenkomplex konstruiert wird: Abramović realisiert den Bezug

zu historischen Narrationen vor allem über die visualisierte Verbindung von Frau und Schlange, Buggenhout dagegen über den Werktitel und die Materialität. Die Zuordnung zu antiken griechisch-römischen Narrationen ist nicht exklusiv, wirkt aber aus einer religionshistorisch informierten Rezeption als plausibel und weiterführend.

Während die eben betrachteten Werke in einen Dialog mit antiken Mythologien gebracht werden, ist die Relation anderer Exponate zu einem „alten Wissen“ auf den ersten Blick rätselhaft. Ein gutes Beispiel dazu liefern die *Haar-Objekte* der Hamburger Künstlerin Mariella Mosler, deren Miniaturen sich in der Tradition der Haarkunst deuten lassen, einer alten Technik, die in Europa im 19. Jahrhundert im Kontext von Trauer- und Erinnerungsschmuck in Blüte stand. Die Trauernden liessen Haare der Verstorbenen anhand von unterschiedlichen Techniken in Schmuckstücke integrieren, wobei es wichtig war, dass das Haar vom noch lebenden Menschen und nicht vom bereits Verstorbenen stammte. Man findet geklöppelte Haarbänder und Ornamente, aber auch aus Haaren geklebte oder in feinsten Haarstickerei hergestellte Bilder. Die Haare stehen in diesen Schmuckstücken als *pars pro toto*, als symbolischer Stellvertreter für die nicht (mehr) anwesende Person. Dabei spielen die Konstruktion einer Erinnerungskultur sowie der persönliche Charakter der Schmuckgegenstände eine wichtige Rolle.⁹

Solche Haarkunstwerke aus der Vergangenheit haben mit Moslers *Haar-Objekten* das Material, die besondere Klöppeltechnik sowie die ornamentale Form gemeinsam. Auch die kleinen Haarartefakte der Künstlerin können als *pars pro toto* umrissen werden. Die Künstlerin fokussiert in ihrem Werk jedoch nicht mehr die Menschen, von denen die Haare stammen – sie bleiben ungenannt –, sondern die Verbindung des besonderen Materials mit Ornamentik aus dem Bereich der Natur oder unterschiedlicher Kulturen. In diesem Fall kann die Brücke zur Religionsgeschichte mittels Technik und Material geschlagen werden: Der hier exemplifizierte Bezug zu einer europäischen Tradition stellt nur eine der vielfältigen plausiblen Möglichkeiten dar.

Sucht man nach den religionshistorischen Hintergründen der Exponate aus der Perspektive der Rezeption, eröffnet sich, wie wir eben gesehen haben, der Blick auf unterschiedliche Traditionen, Epochen, Kulturen und Praktiken. Dennoch besteht ein Werk nicht aus der Summe seiner Teile oder aus der Addition von Elementen aus alten und vielfältigen Traditionen und Kulturen. Vielmehr arbeitet es mit Verweisen, Hinweisen, expliziten Adaptationen oder nur suggerierten Parallelen, Umkehrungen und Verfremdungen von Elementen, wie sie in der Kulturgeschichte vorliegen. Das Exponat als eine in sich stimmige Konzeption, das vielen Interpretationen offensteht, tritt damit in eine Wechselwirkung mit bereits Vorhandenem oder Wiederentdecktem und initiiert folglich eine Art Dialog zwischen adaptierten Symbolen und Betrachtenden.

Eine Vielfalt von Sprachen

In der Ausstellung fällt die Dichte religiöser Verweise auf. Diese wird durch die vielfältige Form der Adaptationen und der Zitate noch verstärkt. Um es metaphorisch auf den Punkt zu bringen: Die Kunstwerke verfügen nicht nur über ein religiöses Traditionen entnommenes Vokabular, sondern generieren eine Vielfalt von Sprachen. Die Rezipierenden werden somit zu polyglotten Besuchern stilisiert, die sich auf unterschiedliche Formen von Kommunikation einstellen müssen. Um diese Aspekte geht es nun im dritten Teil.

Wie wir bereits gesehen haben, arbeiten einige der Werke mit direkten Adaptationen, Zitaten oder Anspielungen auf religiöse Traditionen. Ein Vorgehen dieser Art liegt beispielsweise *Proposition de détour* von Su-Mei Tse zugrunde. Besonders an dieser Arbeit ist nicht nur der explizite Verweis, sondern die gleichzeitige Kombination unterschiedlicher religiöser und kultureller Traditionen: Das Labyrinth aus der Kathedrale von Chartres wird mit persischer Teppichkunst aus dem 16. Jahrhundert verbunden. Aus dieser Art des materiellen Austauschs entsteht etwas völlig Neues. Der explizite Bezug auf Vergangenes bildet einen Rahmen, in dem vielfältige Zugänge eingebettet werden können.

Die Form ist durch das Zitat des Labyrinths bestimmt. *Proposition de détour* übernimmt

die Vorlage aus Chartres in leicht reduzierter und stilisierter Form. Das Werk löst den Labyrinthweg aus dem örtlichen Kontext, dem Kirchenboden. Damit geht die ursprüngliche Orientierung verloren: Führt in der Kathedrale der gewundene Weg von Westen nach Osten, die Grossachse christlicher Heilskosmologie, kann Su-Mei Tses Teppich beliebig orientiert und begangen werden. Dennoch bleiben die räumliche Gestaltung und der Bezug zum Boden auch im zeitgenössischen Werk erhalten.¹⁰

Das Material und die textile Gestalt sind der orientalischen Tradition entnommen: Tiergestalten, Flora und Ornamentik stammen aus einem persischen Teppich aus dem 16. Jahrhundert; die Ausführung in Wolle kann ebenfalls als Hinweis auf diese Tradition gedeutet werden.¹¹ Allerdings distanzieren die Drucktechnik sowie der Ausschnitt der Ornamente, die das persische Zitat als fragmentarisch, als Suggestion erscheinen lassen, das Exponat deutlich von der Tradition.

Proposition de détour kann auf der Folie der Verbindung zweier unterschiedlicher Traditionen rezipiert werden. Damit wird es zu einer Form von Dialog zwischen Westen und Orient stilisiert. Je nach Betrachter oder Betrachterin, erscheint die eine oder andere Ausrichtung als offensichtlicher, wobei sowohl das französische Labyrinth aus dem 13. Jahrhundert als auch das Perser Zitat als kulturelles Allgemeinut in einem globalen Kontext gelten können. Die Verbindung ist jedoch nicht willkürlich, sondern gründet auf Raumkonzepten, die ihre Wurzel in den besagten Werken haben. Das Labyrinth ist untrennbar mit der von ihm verlangten Begehung verbunden. Wer die Kathedrale in Chartres betritt und sich auf das Labyrinth einlässt, muss dem vorgesehenen Schema folgen, das metaphorisch die Sündenwelt mit der Heilswelt verbindet. Das Labyrinth ist eine physische Darstellung eines heilsgeschichtlichen und moralischen Weltbildes, das im Gehen die Relevanz christlicher Offenbarung körperlich umsetzt. Die Gartenmotive aus der persischen Tradition lehnen sich an paradiesische Welten an und sind in diesem Sinne auch kosmologisch relevant. So wie der pflanzlich-organische Garten ist auch der textile Garten begehbar und körperlich erfahrbar. Beides,

Labyrinth und Gartenteppich, machen in der Reduktion ihres materiell bedingten Umfangs kosmologische Konzepte in dieser Welt sichtbar und berührbar.

Su-Mei Tse bedient sich in *Proposition de détour* der Artefakte aus dem christlichen Mittelalter und der islamischen Tradition und generiert damit eigene, neuartige Verweise. Die Vorlagen werden ihren räumlichen und kulturellen Kontexten entnommen und in einen neuen Raum – ins Museum – versetzt. Das als orientalischer Teppich erscheinende Labyrinth wird laut Titel als Vorschlag für einen Umweg vorgestellt. Ein Umweg aus dem geplanten Ausstellungsrundgang? Ein Umweg aus den eigenen Gedanken? Ein Umweg aus gewohnten alltäglichen, existenziellen oder gedanklichen Bahnen? Das Werk beantwortet keine dieser Fragen. Es liegt still an seinem Platz und lässt seine religionsgeschichtlich bedeutsame Wirkung entfalten.

Einige der in *LEBENSZEICHEN* vertretenen Werke nehmen religiöse Symbole direkt und bewusst auf, wie die Betrachtung von *Proposition de détour* verdeutlicht. Andere Arbeiten stellen, wie bereits erwähnt, den Bezug zu religiösen Traditionen anders her. Die Videoprojektion *Creation/Dissipation* von Sanford Biggers erkundet die Grenze zwischen Fixiertem und Dynamischem im Rahmen einer Performance. Ausgehend von geometrischen Kreisen, die mit farbigem Sand auf den Boden gezeichnet wurden, lösen fünf tanzende Gestalten mit ihren Bewegungen die Umrisse der geometrischen Formen auf, die sich schliesslich in kleine, unförmige Sandhaufen verwandeln. Musik und Bewegung der Körper lösen sich allmählich von den festgelegten und symmetrischen Kombinationen und lassen spontanere Dynamiken wirken. Die Kreativität der Bewegung ist umgekehrt proportional zur Erkennbarkeit der Mandalaartigen Sandkreise. Mögliche Verweise auf theologische Konzepte und religiöse Praktiken sind hier nur angedeutet, werden vielleicht gerade durch den Kontext dieser Ausstellung besonders hervorgehoben. Erstens wirkt die Position der fixen Kamera, welche die Tanzperformance aus der Vogelperspektive aufzeigt, als dem Geschehen gegenüber transzendent. Wie ein unsichtbarer, himmlischer Gott zeigt sie den Tanz aus einer

für Menschen ungewohnten Perspektive.

Zweitens verweist das Video auf Mandalas als visuelle und materielle Formen von Meditation im buddhistischen Kontext.¹² Diese Kunstform im Wechselspiel mit dem Titel *Creation/Dissipation* schliesst von Neuem assoziativ an Themen wie Schöpfung und Vergänglichkeit, Vernichtung und Entstehung an. Das Video nimmt diese existenziellen, in vielen religiösen Traditionen vorkommenden Themen zwar auf, die Verweise bleiben jedoch subtil. Der Bogen zielt nicht auf die Transformation von *Creation* zu *Dissipation* sondern auf die gegenseitige Bedingtheit beider dynamischer Prozesse.

Die ausgestellten Kunstwerke stellen den Bezug zu religiösen Symbolen auf unterschiedliche Weise her. Sei es durch direkte Zitate bekannter Elemente und Traditionen, sei es durch lediglich angedeutete Verweise, sei es durch einen dialektischen Bezug zwischen Werk und Titel: Die Beziehung zu religiösem Kulturgut ist vielfältig, variabel, aber in keinem Fall abwesend. Der enge Austausch zwischen Kunst und Religion stellt hier die Selbständigkeit und die Originalität der Werke nie in den Schatten: Die Kunstschaaffenden gehen souverän damit um, altes Wissen wird neu kontextualisiert, verändert, provokativ verfremdet, eigenwillig gedeutet.

Nicht zuletzt durch die unterschiedlichen Techniken und die mediale Umsetzung entsteht eine starke Spannung zwischen traditionellen Elementen und der Vielfalt zeitgenössischen Ausdrucks: Visuelle, plastische und performative Mittel verdichten sich in der Auseinandersetzung mit religiösen Kulturrelevanten. Sowohl die expliziten Rückgriffe als auch die suggerierten Parallelen wirken provokativ, fordern die Ausstellungsbesucher heraus und involvieren sie in einen aktiven Interpretationsprozess. Die Anlehnung an religiöse Traditionen verbindet die Werkbetrachtung mit einer (kritischen) Frage nach der Bedeutung religiöser Elemente in der Kultur. In der Tat, warum werden in den Exponaten diese „alten Lebenszeichen“ bearbeitet? Wozu inszenieren die Kunstschaaffenden in ihren Werken religiöse Symbolik?

In diesem Zusammenhang wird die zu Beginn des Essays eingeführte Annäherung an

Religion wieder aufgenommen und im Lichte der betrachteten Beispiele konkretisiert. Die Arbeitshypothese umriss Religion als ein Medium, das sich auf bestimmte Funktionen und Themen spezialisiert hat. Religion lädt menschliche Lebensbereiche mit bestimmten Bedeutungen auf, situiert sie innerhalb von kosmologischen Gesamtkonzepten, regelt sie durch bestimmte Praktiken und moralische Wertvorstellungen. Religion produziert Deutungen des Raums und der Zeit. Sie ist ein Repräsentationssystem, das Zugehörigkeiten und Abgrenzungen markiert. Religiöse Kommunikation ist besonders an Grenzen und Übergängen interessiert: Sie macht Grenzbe- reiche sichtbar, erfahrbar und plausibel, auch wenn sie jenseits der menschlichen Erfahrung liegen.¹³ Dieser Zugang zu Religion als Kom- munikationssystem erlaubt es, religiöse Symbole auch jenseits institutionalisierter, traditioneller Orte aufzuspüren, wie es zum Beispiel in dieser Ausstellung der Fall ist.¹⁴

Wenn ein Kunstwerk religiöse Symbole bear- beitet, dann wird es Teil des daran gekoppelten Kommunikationsprozesses. Die Bedeutungen, die durch die Tradition mit den Symbolen ver- bunden sind, werden dadurch mit denjenigen überlagert, die aus dem neuen Kontext gene- riert werden. Es entsteht somit eine dichte Wechselwirkung zwischen den alten Rezep- tionsformen der Symbole, wie sie aus dem Tradierungsprozess bekannt sind, und der subjektiven Wahrnehmung der Kunstschaffen- den, die diese Symbole auf eigene Weise und mit eigenen Mitteln inszenieren.

Religion im Museum

In der Rezeption der ausgestellten Werke werden vielfältige Bedeutungen generiert und verdichtet. Je nachdem, was die Betrachter an Wissen und Erfahrungen im Umgang mit religi- ösen Traditionen mitbringen, können sie aus dem riesigen Fundus der Religions- und Kultur- geschichte schöpfen und sich vor diesem Hin- tergrund mit den Exponaten auseinandersetzen. Man kann aber auch vom Werk selbst als einem einheitlichen Konzept ausgehen, das alte Ele- mente neu interpretiert und sich anschliessend der Frage nach deren religiösen, kulturellen und existenziellen Relevanz stellt. Unabhängig vom Dialog, der sich zwischen Exponat und Betrachter entfaltet, wird das Thema Religion

durch die Werkkonstellation hervorgehoben, die sich in der Ausstellung als umfassender Rahmen ergibt. Alle ausgestellten Kunstwerke blenden unterschiedliche Elemente religiösen Ursprungs ein, betten sich in Spannungen wie jene zwischen Immanenz und Transzendenz, Leben und Tod, Diesseits und Jenseits, Schöp- fung und Auflösung. Die Betrachterinnen und Betrachter erhalten durch das fein gesponnene Netz der religiösen Elemente einen zwar kom- plexen, jedoch kohärenten Eindruck der Werke. Diese sind gegenüber individuellen Assozia- tionen offen und verweisen auf die Spannung zwischen der kontrollierbaren Lebenswelt und dem unkontrollierbaren Jenseits. Der Begriff „Lebenszeichen“ pendelt seinerseits zwischen Lebendigkeit und Vergänglichkeit und ist selbst eine weitere Interpretationsfolie, die der Vielfalt möglicher Zugänge und Interpreta- tionen der Werke eine gemeinsame, einheit- liche Basis verleiht.

Im vorliegenden Essay haben wir uns einzelnen Werken aus der Perspektive einer religions- wissenschaftlich interessierten Rezeption angenähert. Diese Linie weiterführend, drängt sich die Frage auf, wie die Ausstellung aus dieser Sicht als Ganzes wahrgenommen werden kann. Welche Art von Religion reprä- sentiert die Auswahl und Konstellation der Werke? Wie schliesst damit das Museum als Kulturinstitution an zeitgenössische Diskurse um die Bedeutung von Religion an? Viele der aufgenommenen Symbole können mit be- stimmten, historisch fassbaren Quellen in Ver- bindung gebracht werden, lassen sich jedoch nicht darauf reduzieren. Die inszenierten reli- giösen Symbole und Narrationen sind selbst in Tradierungsprozesse eingebettet, in denen beständig Elemente aufgenommen, verändert und weitergegeben werden. In einigen Fällen kann der Ursprung bestimmter Elemente in fernen Zeiten – etwa wie im Falle des Labyrinths oder von geometrischen Ornamenten – errahnt werden. Bei anderen Beispielen lässt sich die Frage nach dem Ursprung nicht mehr beant- worten. Sie ist auch nicht zentral, da Symbole ihre Bedeutung in den jeweiligen Kontexten entfalten, in denen sie verwendet werden.

Das Kunstmuseum geht der Präsenz religiöser Symbolik in zeitgenössischer Kunst nach und wird damit selbst zum Glied in der Verbreitung

und Weitergabe dieser Symbolik, obwohl es sich nicht im Rahmen einer klar umrissenen religiösen Tradition oder einer kirchlichen Institution bewegt. Dennoch beteiligt es sich dadurch aktiv an den Diskursen, die mit visu- ellen Medien die Rolle und Bedeutung der Religion in der heutigen Zeit und Gesellschaft thematisieren.

Inwiefern dies mit religiösen Vorstellungen, Narrationen oder Praktiken verbunden wird, liegt jenseits der Tragweite der Ausstellungs- macher. An dieser Stelle treten die polyglotten Ausstellungsbesucher wieder in den Mittel- punkt; im Akt des Betrachtens entscheiden sie als autonome Akteure über die Relevanz und die Bedeutung des Kunstwerkes.¹⁵ Die Aus- stellung stellt eine Art neu zusammengesetztes Vokabular zur Verfügung, das mit visuellen Mitteln und Kodes die Grenzen der Zugehörig- keiten auflockert und damit eine neue Aus- drucksart von und über Religion realisiert.

1 Die Autorinnen sind Mitglieder der Forschungsgruppe „Medien und Religion“, die am Religionswissenschaftli- chen Seminar der Universität Zürich und dem interuniver- sitären „Zentrum für Religion, Wirtschaft und Politik“ verankert ist. Dieser Essay ist in enger Zusammenarbeit der Autorinnen entstanden.

2 Z. B. Pindar, *Pythische Oden* 10,47; Aischylos, Prometheus 800; Apollodor 2,7,3 spricht dagegen von eisernen Locken statt von Schlangenhaaren.

3 Z. B. Aischylos, *Prometheus* 798.

4 Apollodor 2,4,2.

5 Siehe Hesiod, *Theogonie* 276ff.

6 Apollodor 2,4,2.

7 Hesiod, *Theogonie* 278f. Nach Ovid, *Metamor- phosen* 4,798, wird Medusa von Poseidon vergewaltigt.

8 Apollodor, 2,4,3; Hygin, *Astronomica* 2.

9 Gisela Zick, *Gedenke mein. Freundschafts- und Memorialschmuck 1770–1870*, Dortmund: Harenberg, 1980, S. 161.

10 Für eine religionshistorische Analyse und eine Kon- textualisierung des Labyrinths von Chartres im Rahmen der europäischen Religionsgeschichte siehe: Hermann Kern, *Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds*, München: Prestel, 1999 (4. Auflage), bes. S. 207–241.

11 <http://www.artcat.com/exhibits/2955> (Mai 2010).

12 Siehe z. B. Martin Brauen, *Mandala. Sacred Circle in Tibetan Buddhism*, Stuttgart: Arnoldsche, 2009.

13 Siehe Fritz Stolz, *Weltbilder der Religionen. Kultur- Natur, Diesseits–Jenseits, Kontrollierbares–Unkontrollier- bares*, Zürich: PANO, 2001 und ders., *Grundzüge der Reli- gionswissenschaft*, Göttingen: V&R, 2001 (1988), S. 33.

14 Siehe David Morgan, „Introduction. Religion, Media, Culture: the shape of the field“, in: ders. (Hrsg.), *Key Words in Religion, Media and Culture*, New York/London: Routledge, 2008, S. 1–19; Daria Pezzoli-Olgiali, „Eine illustrierte Annäherung an das Verhältnis von Medien und Religion“, in: Bärbel Beinhauer Köhler/dies./Joachim Valentin (Hrsg.), *Religiöse Blicke – Blicke auf das Religiöse. Visibilität und Religion*, Zürich: TVZ, 2010, S. 245–266.

15 Siehe John H. Falk, *Identity and the Museum Visitor Experience*, Walnut Creek, California: Left Coast Press, 2009, S. 34–37.

Traces of Religion in Contemporary Art. SIGNS OF LIFE from the Perspective of the Study of Religion

Natalie Fritz

Monika Glavac

Anna-Katharina Höpflinger

Marie-Therese Mäder

Daria Pezzoli-Olgiaiti¹

Religion has an undoubted presence in our society. Its significance is not only related to churches and other institutions, but also to the ongoing negotiations with religious traditions, Islam being the prime example, as well as to the alternative orientations and choices that have increasingly gained importance. The presence of religion in the contemporary society is articulated in different discourses and places. Questions concerning political and national regulations, social developments, or the individual's freedom of choice are only some of the debates held in Switzerland and Europe today. Religion is discussed in newspapers, on television and radio, while even schools have been giving it more attention. In hospitals and other public institutions there is an ongoing reflection on the significance of religious orientation and values within health care and education. Religion is even gaining traction within the realm of cultural productions. This is apparent in the growing awareness for this topic in documentaries and movies, while cinemas and museums explore the cultural-historical aspects of religion in past and present.

The tendency to engage with religion on different levels has to do with new social constellations. With the freedom of the individual, the wide array of available life choices, increased migration and general mobility, as well as the loss in significance that locally based religious institutions have experienced, religion expresses its presence differently than it did a few decades ago. This is most apparent in that we today use "religion" as a blanket term. For instance, we no longer speak of Christian denominations. In reaction to the expanded religious spectrum, the term "religion" must now serve to connote many different phenomena. For instance, it provides the base for different "religious" functions in narratives, traditions, practices, organizations, and groups. In communal discourses, the term religion is used as a general category that expresses diversity.

In this varied panorama, the visual presence of symbols and allusions is remarkable. The many religious debates, only to be touched on here, do not consist exclusively of loquacious arguments or written documents. The visual world

inhabits a central position and by its own means and conventions conveys essential information. The increased inclusion of religious symbols and visual allusions to religion, as found in many places and media, can be seen as the source of important impulses both for an ongoing cultural debate as well as for shaping individual opinion and orientation.

From our point of view, the exhibition SIGNS OF LIFE can be placed in this context. The exhibition considers the use of religious symbols in contemporary art, and it brings together many different voices, those of the curators, the artists, as well as the viewers. This essay aims to illuminate and query the particular presence of religion in the museum of art from the perspective of the study of religion. The following aspects are of central interest:

Firstly, there is the question of significance religion has in this accumulation of contemporary art. How can religion best be described here? What aspects of this manifold phenomenon, which has shaped human civilization from its earliest days, are relevant to this exhibition and the included works? How can the "religion of the works" be approached?

Secondly, the religious-historical allusions will be traced for selected works. Which specific moment in a religious symbol's long history is being highlighted? How do these religious-historical allusion appear to an eye educated by the history of civilization?

Following a brief outline of these possible approaches to religious-historical allusions in the exhibited works, the question then turns to how the work's specific context of use generates new semantic fields made up of historically aware, independent, and internally consistent utterances.

Finally, the essay focuses on the intertextual, or more precisely, the intermedial relations. This considers the exhibition's unifying concept and the specific reception of the works, which is, to an extent, intended. What happens when works are brought together that employ religious elements in formally and thematically

distinct ways? What interactions emerge from the point of view of the recipient walking through the exhibition? From the perspective of the study of religion, this final question bears particular importance. Because with this exhibition project, the museum of art, as a public institution, emerges as a site of religious debate. To somewhat provocatively anticipate this as a question: are the subjects that have hitherto been discussed within the religious tradition now being debated in the art museum and with the strategies and means of art?

Religion and Art as Interacting Systems of Communication

If, as scholars of the history of religion, we attempt to survey the different exhibited works we can note the following: what is at stake are subtle, yet visible allusions, references, and retrospects that relate to the symbols, narratives, and practices of religious traditions, or that engage the fluid borders between immanence and transcendence, as well as those between the here-and-now and the hereafter. The dominant themes, at least at first view, concern creation and creator, order and chaos, existence and transience. These terms circumscribe the field centered on the question of life, its origin, and its inalienable finitude. With this, art thematically approaches the core of religious traditions, while simultaneously raising unprecedented and provocative questions. What suggests itself is a working hypothesis that draws parallels between art and religion, each considered as distinct systems of communication and representation.

From a theoretical standpoint, religion can indeed be defined as a system of communication, one that establishes meaning and provides orientation. This orientation is generated not least in the articulation of liminal zones. These are depicted and presented in narratives based on distinct activities and practices and regulated according to specific values and norms. This alignment of art and religion in no way intends an identity between the two systems. In comparison to past epochs and cultures, the relationship between art and religion in our contemporary, differentiated society has shifted, not least because in principle each generally exists independent of the other. Nevertheless, there is a heuristic

interest in assuming an alignment as it allows us to broaden our understanding of these aspects with methodical accuracy. This is the case when we consider the possible effects of the religious elements prominently included in the works of art and of the processes of communication in which they are embedded.

Religion is here characterized as a system that examines, shapes, and conveys liminal zones and that existentially envelops the human being using different media and forms of representation. In an exhibition such as the one being discussed, this characterization anticipates the interference between the works of art and the religious elements, as well as the subsequent augmented interpretation this enables. Furthermore, as the title indicates, the exhibition concept refers to "ancient knowledge." This allows an additional parallel to be drawn between art and religion, apparent not only within a theoretical-systematical horizon, but which exists within a historical plane. Here, the focus is on the meaning of those symbols that are present both in the works of art and the tradition of religion. To this end, the explicitly religious roots of the cited symbols are projected into the distant past, into a dimension that is nearly akin to a pre-history, or even an a-history in the sense of a human universal. How old are these symbols that the works of art cast in a new light?

Reception of "Ancient Knowledge" in the Perspective of the Study of Religion

Considering the manifold references and the differences between the religious traditions it would seem difficult to operate with an anthropological universal in this instance. The exhibition, at least from the perspective of the study of religion, refers to an extensive repertory of religious historical knowledge that draws on various epochs and cultures. Once we trace the symbols, narratives, and plots that the artworks refer to, we encounter precise, historical contexts, as the following observations exemplify.

A head full of winding snakes and a glance that turns all living creatures to stone. Most ancient accounts of the Gorgon Medusa agree on these two elements. Greco-Roman authors generally

ascribe the victory over this horrific monster to the hero Perseus.² In his *Metamorphosis* IV, 782f., Ovid tells how Perseus used his bronze shield to reflect the monstrous Medusa. This ruse enabled him to avoid Medusa's petrifying glance and to sever her snake-ringed head as she lay sleeping. Other Greek authors tell of enormous wings that enabled the hybrid creature to swoop rapidly through the clouds, thereby increasing the terror induced.³ Apollodorus relates that the monster had the long tusks of a pig and bronze arms.⁴ Unlike her two sisters Sthenno ("The Mighty") and Euryale ("The Wide-Roaming"), Medusa is described as mortal.⁵ She lives with her sisters in a cave far to the west, beyond the civilized world.⁶ Despite her unflattering appearance, she is reputed to have had a sexual affair with Poseidon, the god of the sea.⁷ When news of her pregnancy becomes known, the hero Perseus is sent to kill the snake-haired creature for fear of the monster's progeny. Then there is a variant that has Goddess Athena, Poseidon's antagonist, slay the beast.⁸

This brief survey of the myth's most important literary variations shows that in Greco-Roman antiquity the figure of the Medusa appeared as a powerful hybrid creature with a conflicting character. She has a connection to snakes and possesses a glance that petrifies any living creature. She could be described as an un-creature that belongs to a world outside the normal, as her place of domicile at the end of the world would indicate.

Two works can be discussed for their interaction with this mythos: the video performance *Dragon Heads* no. 4 by Marina Abramović and Peter Buggenhout's *Gorgo* #8. Abramović's video shows the artist seated motionless on a chair while snakes, attracted by her warmth, glided over her body. The video realizes the dynamic relationship or tension that exists between human being and snake. Apart from the Greco-Roman religious frame of reference that we took as our starting point, the visual composition of snake and woman refers to other tension filled constellations, which are well documented in religious history.

The Gorgon myth also serves as the horizon in which *Gorgo* #8 can be discussed. Buggenhout

uses different media, such as horse hair, blood, and dust. The allusion to mythological dimensions here occurs both on a narrative and on a material level. The combination of different material, from living creatures and from the ground, links to the Gorgon's awfulness and monstrosity. It is likely that a similar procedure was used in antiquity to produce a terrifying and fascinating glance. Because the quintessence of an ancient monster, of a hybrid creature, derives from the combination of unrelated elements, that are taken from different bodies and elements. The ancient figurations of Gorgon share at least this trait with their modern counterparts.

The manner in which the system of antique mythologies is alluded to is itself instructive: Abramović mainly refers to the historical narrative in the visual combination of snake and woman, while Buggenhout establishes this connection by way of the work's title and its materiality. While this reference to the Greco-Roman narrative is not exclusive, to a religious-historical reception it is plausible and informative.

While these works establish a dialogue with antique mythologies, the relationship other exhibits assert to "ancient knowledge" is, at first glance, more puzzling. The Hair Objects by Hamburg artist Mariella Mosler exemplify this nicely. Her miniatures can be situated in the tradition of hair artwork, a technique that peaked in nineteenth century Europe and was popular for jewelry of memory and mourning. Mourners had hair from the deceased integrated into jewelry using different techniques. What was most important was that the hair be taken from the person while still alive. These hair works come in the form of braided hair bands and ornaments, or as pictures that delicately embroider or glue hair. The jewelry incorporates hair as a *pars pro toto*, as the symbolic representation of the (now) absent person. The creation of a memorial culture as well as the personalized character of the ornamental object play an important role.⁹

Mosler's Hair Objects share the specific braiding technique and the ornamental form with this historical hair art. The artist's small

hair objects can also be described as a *pars pro toto*. However, she focuses not on the person to whom the hair belongs, and who remains anonymous, but on the relationship this special material has to natural ornaments and to ornamentation from different cultures. Here, both the technique and the material used establish the link to religious history. The exemplified relationship to a European tradition represents only one of the many plausible possibilities.

As we have just seen, questioning the exhibit's religious historical background from the point of view of its reception, draws attention to different traditions, epochs, cultures, and practices. Nevertheless, an artwork is not the sum of its parts, nor does it consist in the addition of elements from ancient and diverse traditions and cultures. Rather, it employs allusions, references, explicit adaptations or merely suggested alignments, inversions, as well as the alienation of elements found in cultural history. This results in a work of art as an inherently coherent conception open to manifold interpretations that interact with what is already existent or has been rediscovered. It thereby initiates a kind of dialogue between adapted symbols and viewers.

A Diversity of Languages

The exhibition is conspicuous for its myriad of religious allusions, further emphasized by the variety of adaptations and quotations. To metaphorically sum up: the works of art do not possess a vocabulary taken from religious traditions. Rather, they generate a diversity of languages. The visitors are stylized as polyglot recipients, ready to adapt to different forms of communication. The third section discusses these aspects.

As we have already seen, some of the works incorporate religious traditions using adaptations, quotations, or allusions. Su-Mei Tse's *Proposition de détour* is an example of such an operation. It combines Chartres Cathedral's labyrinth with the tradition of sixteenth century Persian carpet weaving. The work is singular for combining, rather than merely alluding to, different religious and cultural traditions. Something entirely new emerges from this

material exchange. The explicit reference to a past determines a framework that may contain numerous approaches.

The form is defined by the quoted labyrinth. *Proposition de détour* adopts the Chartres original, slightly reduced and stylized. The artwork removes the labyrinth from its specific context, the church floor, which results in the loss of its original orientation. Where in the Cathedral, the labyrinth's path leads from west to east and along the main axis of the Christian cosmology of salvation, Su-Mei Tse's carpet can be oriented and walked across arbitrarily. But the spatial design as well as its reference to the floor persist in the contemporary work irrespectively.¹⁰

Both the carpet's material and the textile design have their origins in oriental tradition. The animal figures, flora, and ornamentation are derived from a sixteenth century Persian carpet. Its execution in wool can also be read as alluding to this tradition.¹¹ However, the printing technique and the excerpted ornamentation, which gives the Persian quotation a fragmentary, suggestive quality, plainly serve to distance the work from tradition.

Against the backdrop of a relationship between these two different traditions, *Proposition de détour* can be interpreted as a form of dialogue between West and East. The alignment with either one or the other is more apparent, depending on the viewer. However, in a global context both the sixteenth century French labyrinth and the Persian quote are common knowledge. This relationship is not arbitrary, but based on spatial conceptions that are rooted in the mentioned works. The labyrinth is inseparable from the movement it demands. Visitors who enter Chartres Cathedral and engage with the labyrinth must follow the given schema that metaphorically correlates the world of sinners and salvation. The labyrinth physically represents the redemptive and moral worldview. The walk tracing this labyrinth embodies the relevance of Christian revelation. The garden motifs from the Persian tradition allude to paradisaical worlds and have, as such, cosmologically relevance. Much like its vegetal counterpart, the textile garden can be bodily traversed and

experienced. In their material sublimation, both the labyrinth and the garden carpet make these cosmological concepts visible and tangible in this world.

For Proposition de détour, Su-Mei Tse uses artifacts from medieval Christianity and Islamic tradition to create personal and unique allusions. The original works have been removed from their initial spatial and cultural context and are relocated to a new space in a museum. As its title suggests, the oriental carpet depicting the labyrinth suggests a detour. A detour from the intended visit of the exhibition? A detour from our own thoughts? A detour from our habitual quotidian, existential, or intellectual paths? The work answers none of these questions. It rests quietly in its place and allows the significance of its religious historical effect to unfold.

As our discussion of Proposition de détour shows, some of the works included in *SIGNS OF LIFE* directly and consciously draw on religious symbols, while other works seek different connections to religious traditions. Sanford Biggers' video projection *Creation/Dissipation* explores the boundary between the static and the dynamic in the context of a performance. The movements of the five dancers slowly disperse the sand that was used to outline the differently colored geometric circles, and transforms it into small shapeless piles. The music and the movements of the bodies gradually move away from a determined and symmetric combination to allow a more spontaneous dynamic to come into play. The creativity of the dance relates inversely to the perceptibility of the mandala-like sand circles. Possible allusions to theological concepts and religious practices are only intimated, and perhaps only exist within the context of this exhibition. On the one hand, the fixed camera, which is trained on the dance performance from a bird's eye view, inhabits a position that transcends this activity. Like an invisible, celestial god, it conveys the dance from a perspective to which the human viewer is unaccustomed. On the other hand, the video alludes to mandalas that serve as visual and material forms of meditation in Buddhism.¹² Together with the title *Creation/Dissipation*, this artwork renews associations with such

themes as creation and transience, destruction and creation. The video highlights these existential themes, which are present in many religious traditions, but the allusions remain subtle. The aim is not to present the transformation of Creation to Dissipation, but to contend the codependence of those dynamic processes.

The exhibited works of art relate to religious symbols in different ways: by directly quoting familiar elements and traditions, by merely hinted references, or by a dialectical relationship between work and title. The associations to religious cultural possessions are manifold and variable, but never absent. This close connection between art and religion never occludes the work's autonomy and originality. The artists are supremely confident as they re-contextualize, emend, provocatively alienate, and interpret ancient knowledge in their individual ways.

The intense relationship between traditional elements and the multiplicity of contemporary expression is due not least to the different techniques and the materials employed. The engagement with religious cultural elements augments the visual, sculptural, and performative media. Both the explicit references and the suggestive parallels appear provocative, they challenge the exhibition visitor, and initiate an active interpretative process. By relying on religious traditions, the analysis of the works is related to the (critical) questioning of the significance of religious elements in culture. Indeed, why do the works of art adapt these "ancient signs of life"? To what end do artists incorporate religious symbolism in their works?

In this context, we return to the approach to religion we introduced at the essay's outset and formalize it in light of the discussed examples. Our working hypothesis characterized religion as a medium that specializes in particular functions and themes. Religion infuses areas of human life with specific meaning, situates it within an overall cosmological plan, and regulates it through the use of specific practices and concepts of value. Religion shapes our understanding of space and of time. It is a system of representation

that defines affiliations and demarcations. Borders and thresholds are of special interest to religious communication. It makes zones of transition visible, experienceable, and plausible, even when they lie beyond human comprehension.¹³ This approach to religion as a system of communication enables us to trace religious symbols outside of institutionalized, traditional places, as this exhibition exemplifies.¹⁴

When a work of art uses religious symbols it participates in the associated process of communication. The meaning that symbols generate within this new context overlays the meaning attributed to symbols by traditions. An intense interplay develops between the symbol's old forms of reception, governed by tradition, and the subjective perception of the artists that use these symbols in their individual manner and with their respective means.

Religion in the Museum

The reception of the exhibited works generates and condenses various interpretations. Depending on their knowledge and experience of religious traditions, the visitors can draw on an immense fund of religious and cultural history and discuss the works against this background. The individual work may also be considered as a unified concept that reinterprets ancient elements and then considers their religious, cultural, and existential relevance. Separate from the dialog that unfolds between the work and viewer, the constellation of works in the exhibition defines an encompassing framework, in which the subject of religion is raised. All the exhibited works of art introduce elements from diverse religious backgrounds, and locate themselves on the fault line between immanence and transcendence, life and death, the here-and-now and the hereafter, creation and dissolution. The delicately spun network of religious elements provides the viewer with a coherent yet complex impression of the works. These are open to individual associations and allude to the tension between the verifiable world of the living and the hereafter beyond our control. The concept of "Signs of Life" oscillates between liveliness and transience and thereby serves itself as an interpretative

foil that provides a shared common ground on which to approach and interpret the works in many different ways.

In the current essay we have discussed individual works from the scholarly perspective of religious studies. Continuing this line of thought, we can ask to what extent this viewpoint serves to discuss the entire exhibition. What kind of religion does this selection and constellation of works represent? How does the museum as an institution relate to the contemporary discussion of the significance of religion? Many of the incorporated symbols relate to certain, historically tangible, origins but cannot be reduced to these. The orchestrated religious symbols and narratives are themselves embedded in the processes of tradition, which continuously incorporates, alters, and imparts elements. In some cases, such as the labyrinth or the geometric ornament, the distant past from which the individual elements emerge, cannot be guessed at. In other cases, the question concerning their origin can no longer be answered. Nor is this pertinent considering how symbols unfold their significance in the respective context of their usage.

The museum of art, by pursuing the presence of religious symbols in contemporary art, becomes itself a link in the distribution and transmission of these symbols. And this despite not being integrated within the framework of a clearly circumscribed religious tradition or without belonging to a religious institution. It nevertheless actively engages the discussion and thematizes the role and the importance of religion in our contemporary moment and society through visual media.

To what extent this is connected to religious imagination, narratives, or practices lies beyond the purview of the exhibition's organizers. This is where the polyglot museum visitor again takes center stage. It is for the autonomous viewer, in his or her act of viewing, to decide on the artwork's relevance and significance.¹⁵ The exhibition places a kind of reassembled vocabulary at the viewer's disposal and breaks down the borders between different affiliations through the use of visual media and codes, to establish a way of expressing and thinking about religion.

1 The authors are members of the research group "Media and Religion," which belongs to the Seminar for the Study of Religion at the University of Zurich and the interuniversity "Center for Religion, Economy, and Politics." The authors collaborated closely on this essay.

2 See for example Pindar, Pythian Odes, 10, A7, or Aeschylus, Prometheus Bound. Apollodor 2, 7, 3, speaks of iron locks instead of the snake hairs.

3 See for example Aeschylus, Prometheus Bound.

4 Apollodor 2, IV, 2.

5 See Hesiod, Theogony, 11.276.

6 Apollodor 2, IV, 2.

7 Hesiod, Theogony, 278. According to Ovid, Metamorphosis, IV, 798, Poseidon rapes Medusa.

8 Apollodor 2, IV, 3; Hyginus, Astronomica 2.

9 Gisela Zick, Gedenke mein. Freundschafts- und Memorialschmuck 1770–1870, Dortmund: Harenberg, 1980, p. 161.

10 A religious historical analysis and contextualization of the Chartres labyrinth within the framework of European history of religion can be found in: Hermann Kern, Labyrinth. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds, München: Prestel, 1999 (4th ed.), pp. 207–241.

11 <http://www.artcat.com/exhibits/2955> (May 2010).

12 See for example Martin Brauen, Mandala. Sacred Circle in Tibetan Buddhism, Stuttgart: Arnoldsche, 2009.

13 See Fritz Stolz, Weltbilder der Religionen. Kultur–Natur, Diesseits–Jenseits, Kontrollierbares–Unkontrollierbares, Zürich: PANO, 2001 and id., Grundzüge der Religionswissenschaft, Göttingen: V&R, 2001 (1988), p. 33.

14 See David Morgan, „Introduction. Religion, Media, Culture: The Shape of the Field," in: id. (ed.), Key Words in Religion, Media and Culture, New York/London: Routledge, 2008, pp. 1–19; Daria Pezzoli-Olglati, „Eine illustrierte Annäherung an das Verhältnis von Medien und Religion," in: Bärbel Beinhauer Köhler/Daria Pezzoli-Olglati/Joachim Valentin (eds.), Religiöse Blicke–Blicke auf das Religiöse. Visualität und Religion, Zürich: TVZ, 2010, pp. 245–266.

15 See John H. Falk, Identity and the Museum Visitor Experience, Walnut Creek, California: Left Coast Press 2009, pp. 34–37.

LEBENSZEICHEN

Altes Wissen in der zeitgenössischen Kunst

SIGNS OF LIFE

Ancient Knowledge in Contemporary Art

herausgegeben von / edited by
Peter Fischer & Brigitt Bürgi

KUNSTMUSEUM LUZERN MUSEUM OF ART LUCERNE



KEHRER

Inhaltsverzeichnis

Peter Fischer Zeichen für das Leben. Über das Potenzial der Kunst im 21. Jahrhundert	7
Das Kunstwerk als Kontinuum	12
Nancy Spero	
„Wir alle sind männlich-weiblich.“	22
Louise Bourgeois	
Bilder voller Kraft und Magie	26
Ana Mendieta	
Über die Bedeutungen der Kehrseiten	32
Kiki Smith	
Wider jegliche Korrektheit	40
Nathalie Djurberg	
Meisterinnen der Konzentration und Energie	46
Marina Abramović	
Die unmittelbare Wirkungskraft der Kunst	52
Peter Bughenhou	
Zyklonische Zärtlichkeit	56
Sigalit Landau	
Kollision von Kodes? Fusion von Kodes?	66
Adel Abdessemed	
Ein Ort der Verbundenheit	70
Philip Taaffe	
Zeichen der Zeit	84
Mariella Mosler	
„Mutter, erzähle die Geschichte deiner kleinen Tochter, und wie sie in dein Kleid gewoben wurde.“	88
Amar Kanwar	
Kulturelles Sampling	102
Bharti Kher	
Der längstmögliche Weg zum Ziel	108
Su-Mei Tse	
Ein Leben im Paradies. Zwischen Vision und Utopie	114
Tea Mäkipää	
Tanz und Transzendenz	124
Sanford Biggers	
Natalie Fritz, Monika Glavac, Anna-Katharina Höpflinger, Marie-Therese Mäder, Daria Pezzoli-Olgiati Spuren von Religion in der zeitgenössischen Kunst. LEBENSZEICHEN aus religionswissen- schaftlicher Perspektive	131

Table of Content

Peter Fischer Signs for Life. On the Potential of Art in the Twenty-first Century	9
The Artwork as Continuum	14
Nancy Spero	
“We are all male-female.”	24
Louise Bourgeois	
Images Full of Power and Magic	30
Ana Mendieta	
On the Significance of the Reverse	36
Kiki Smith	
Contrary to All Correctness	44
Nathalie Djurberg	
Masters of Concentration and Energy	48
Marina Abramović	
The Immediate Efficacy of Art	54
Peter Bughenhou	
Cyclonic Tenderness	60
Sigalit Landau	
Collision of Codes? Fusion of Codes?	68
Adel Abdessemed	
A Place to Connect	78
Philip Taaffe	
Signs of Time	86
Mariella Mosler	
“Mother will you tell the story of your little girl and how she was woven into the textures of your dress.”	94
Amar Kanwar	
Cultural Sampling	104
Bharti Kher	
The Longest Possible Path to the Destination	112
Su-Mei Tse	
A Life in Paradise. Between Vision and Utopia	116
Tea Mäkipää	
Dance and Transcendence	126
Sanford Biggers	
Natalie Fritz, Monika Glavac, Anna-Katharina Höpflinger, Marie-Therese Mäder, Daria Pezzoli-Olgiati Traces of Religion in Contemporary Art. SIGNS OF LIFE from the Perspective of the Study of Religion	137