

KÜNSTLERHAUS VEREINIGUNG
K Ü N S T L E R H A U S

A man with a beard, wearing a white robe and a blue cloak, stands in a field of tall, green grass. He is holding a baby wrapped in a light-colored cloth. The background is a soft, overcast sky. The overall mood is serene and contemplative.

**DU SOLLST
DIR EIN BILD
MACHEN**

**VERLAG FÜR MODERNE KUNST
WIEN VIENNA 2025**

**DU SOLLST
DIR EIN BILD
MACHEN**

**ZEITGENÖSSISCHE KUNST
UND RELIGIÖSES ERLEBEN**

INHALT

TABLE OF CONTENTS

- 4 Tanja Prušnik
VORWORT FOREWORD
- 6 Günther Oberhollenzer
DU SOLLST DIR EIN BILD MACHEN!
YOU SHALL MAKE FOR YOURSELF AN IMAGE!
- 12 **(ZEITGENÖSSISCHE) KUNST UND RELIGIÖSES ERLEBEN**
(CONTEMPORARY) ART AND THE RELIGIOUS EXPERIENCE
- 20 **IKONE ICON**
- 60 **(SCHEIN-)HEILIGKEIT (FALSE) HOLYNESS**
- 72 **KREUZ CROSS**
- 94 Miriam King
DU SOLLST DIR EIN MEME MACHEN
THOU SHALT MAKE THYSELF A MEME
- 102 **AUFERSTEHUNG RESURRECTION**
- 114 **GÖTTLICHKEIT DIVINITY**
- 126 Gustav Schörghofer SJ
ACHTUNG, BILD! ATTENTION, IMAGE!
- 132 **MADONNA MADONNA**
- 160 **LETZTES ABENDMAHL LAST SUPPER**
- 172 Katharina Tiwald
LEUCHTENDE TIERE AUS PLASTIK UND FLEISCH
GLOWING ANIMALS MADE OF PLASTIC AND MEAT
- 184 **BIOGRAFIEN BIOGRAPHIES**
- 186 **IMPRESSUM IMPRINT**

VORWORT FOREWORD

Tanja Prušnik
Präsidentin der Künstlerhaus Vereinigung
President of the Künstlerhaus Vereinigung

Religiöse Motive haben Künstler*innen seit jeher inspiriert und zu intensiven Werken geführt. Die Beweggründe dafür sind vielfältig, nicht immer ist es tiefe Religiosität.

Einen tiefen Einblick in die unterschiedlichen Motivationen und Triebkräfte gibt uns diese hochkarätig besetzte internationale Schau. Möglicherweise kann sie auch als Seismograf gesellschaftlicher Veränderungen gesehen werden – etwa wenn Fragen nach Geschlechterrollen und -zuordnung in der uns bekannten Weltordnung aufgeworfen werden. Provokant und intensiv, versöhnend und tiefschürfend, wird sie uns durch einen spannenden Ausstellungsherbst im Künstlerhaus begleiten!

Es gibt Raum für Diskussionen und Interpretationen sowie die Möglichkeit, in neue Sichtweisen einzutauchen – voller Ernst und Humor und voller Erfahrungen, die unser Sein ausmachen – mit all seinen Wünschen und Sehnsüchten, dem Geheimnisvollen und Erwarteten. Auf vielen meiner Reisen in unterschiedlichste Gegenden, zuletzt auch nach Südafrika, konnte ich erleben, wie wichtig Religion und Spiritualität sowie deren Hinterfragung im Werk vieler Künstlerhaus aus allen Kulturkreisen sind.

Wir freuen uns auf die große Vielfalt an künstlerischen Positionen und Zugängen, die im Rahmen dieser Ausstellung im Künstlerhaus sichtbar und erlebbar gemacht werden. Tauchen Sie ein, genießen Sie und hinterfragen Sie ...

Religious themes have long inspired artists, leading to works of great intensity. The motivations for this are varied and not always rooted in deep religiosity.

This outstanding international exhibition offers a rich insight into these diverse impulses and driving forces. It can also be seen as a seismograph of social change – for instance, when questions are raised about established notions of gender roles and identities within the world as we know it. Provocative and intense, yet also conciliatory and deeply reflective, it will accompany us through an exciting autumn exhibition at the Künstlerhaus!

The exhibition offers space for discussion and interpretation, and invites visitors to immerse themselves in new perspectives – balancing seriousness with humour, and embracing all that shapes our being: our wishes and longings, the mysterious and the expected. In my travels to many quite different parts of the world, most recently to South Africa, I have seen how deeply religion, spirituality, and the questioning of both resonate in the work of artists from every cultural background.

We welcome the diversity of artistic positions and approaches presented in this exhibition and look forward to making them visible and experienceable here at the Künstlerhaus. Immerse yourself, enjoy – and question ...

DU SOLLST DIR EIN BILD MACHEN! YOU SHALL MAKE FOR YOURSELF AN IMAGE!

EINLEITUNG INTRODUCTION

Günther Oberhollenzer
Kurator Curator

I. Verletzung religiöser Gefühle oder Angriff auf die Freiheit der Kunst? Es hat den Anschein, als spiele das Verhältnis von Kunst und Religion in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit nur dann eine Rolle, wenn eine künstlerische Arbeit mit religionskritischem Inhalt in der medialen Rezeption als Provokation aufgefasst wird oder der Vorwurf der Blasphemie im Raum steht. Dadurch entsteht ein verzerrter und einseitiger Eindruck. Denn die Begegnungen von Kunst und Religion sind weit komplexer und vielfältiger. Sie verbindet eine lange und verwobene Geschichte und eine spannungsvolle Beziehung in der Gegenwart.

Die Ausstellung *Du sollst dir ein Bild machen* erzählt von der Imaginationskraft religiösen Erlebens und ihrer visuellen Entsprechung in der christlichen Bildtradition sowie von deren Interpretation durch Künstler*innen der Gegenwart. Sie geht der Frage nach, wie stark Formen und Zeichen der christlichen Bildwelt in unserer säkularen Gegenwart nachwirken und noch heute Teil eines kollektiven Bildverständnisses sind. Im Zentrum stehen Werke von Künstler*innen, die sich mit kritischem, aber auch mit liebevollem, humorvollem sowie feministischem Blick der christlichen Ikonografie annähern und so neue, gegenwärtige Sichtweisen auf über Jahrhunderte tradierte Motive ermöglichen. In Konzeption und Ausrichtung steht die Schau nicht für vordergründige Provokation oder lauten Protest, sondern für einen differenzierten Blick, für eine Suche nach Gemeinsamkeiten und das Bestreben, einen Dialog von zeitgenössischer Kunst und Religion zu fördern.

II. Wieso, so könnte eine kritische Nachfrage lauten, sind nur Werke mit Bezug auf die christliche Bildtradition zu sehen? Schließlich leben wir – auch in Österreich – in einer kulturell und religiös vielfältigen Gegenwart. Wieso also sind nicht auch der jüdische und der muslimische Glaube oder andere Religionen Thema der Schau? Ich habe mich bewusst dafür entschieden, mich „nur“ auf das Christentum zu beschränken. Das Christentum oder genauer der Katholizismus ist die Religion beziehungsweise Kirche, die ich kenne, die mich als Kind und Jugendlicher in Südtirol geprägt hat. Zudem ist die Beziehung von zeitgenössischer Kunst und christlicher Religion seit Jahren ein Schwerpunkt meiner kuratorischen Forschung. Überdies erscheint es auch nicht sinnvoll und zielführend, auf rund 600 m² Ausstellungsfläche eine Kunstaussstellung über die

I. Violation of religious sentiment or attack on artistic freedom? It seems that the relationship between art and religion only plays a role in public perception when a piece of art critical of religion is perceived by the media to be a provocation, or when the accusation of blasphemy is raised. This creates a distorted and one-sided impression. The intersections of art and religion are actually far more complex and diverse. They are connected by a long and interwoven history and have a tense relationship in our present day.

The exhibition *Du sollst dir ein Bild machen* (You Shall Make for Yourself an Image) tells of the imaginative power of the religious experience, its visual counterpart in the tradition of Christian imagery, and how these are interpreted by contemporary artists. It explores the question of how strongly the forms and symbols of Christian imagery continue to have an impact on our secular present and how they are still part of a collective understanding of imagery. The exhibition's focus is on works by artists who approach Christian iconography from critical, but also from loving, humorous, and feminist perspectives, thus enabling new, contemporary viewpoints of motifs that have been handed down across centuries. The concept and direction of the exhibition does not seek to create superficial provocation or loud protest, but instead takes a more differentiated approach, searching for commonalities and striving to promote dialogue between contemporary art and religion.

II. Why, a critical questioner might ask, do the pieces on display relate only to Christian traditions? After all, we live – in Austria as well – in a culturally and religiously diverse present-day. Why aren't the Jewish and Muslim faiths or other religions also featured in the exhibition? I consciously decided to limit myself “only” to Christianity. Christianity, or more precisely Catholicism, is the religion and church that I am familiar with, that shaped me as a child and teenager in South Tyrol. Furthermore, the relationship between contemporary art and Christianity has been a focus of my curatorial research for years. Moreover, it seems neither sensible nor expedient to design an art exhibition about all

DU SOLLST DIR EIN BILD MACHEN!

Weltreligionen zu konzipieren. (Zu) groß ist die Gefahr, dass dies in einer bemühten Schau endet, die möglichst viele Themen korrekt abdecken und zitieren möchte, aber letztendlich aufgrund räumlicher (und auch finanzieller) Ressourcen ohne inhaltlichen Tiefgang bleibt. Zusätzlich kann ich mich des Eindrucks nicht erwehren, dass es in der zeitgenössischen Kunstszene bisweilen eine Scheu oder gar Angst gibt, sich mit den eigenen Traditionen auseinanderzusetzen. Der Blick über den eigenen Tellerrand ist wichtig. Auch ist es begrüßenswert, dass Geschichten aus und von fremden Kulturen und Ländern vermehrt Sichtbarkeit erlangen. Dennoch sollten die eigenen Geschichten, die starke christliche Prägung der europäischen Kultur, nicht vergessen werden. Es gibt jedoch nur wenig museale Ausstellungen in der Gegenwartskunst, die sich mit so aufgeladenen Begriffen wie Religion, Tradition oder Heimat auseinandersetzen.

III. „Im Anfang war das Wort, / und das Wort war bei Gott, / und das Wort war Gott.“ (Joh 1,1) Dies ist die bekannte erste Zeile des Johannesevangeliums. In der christlichen Tradition spielt das Wort eine zentrale Rolle, Gott wird als unsichtbar verstanden und durch Worte erfahrbar, besonders natürlich in der Bibel. Bilder galten oft als problematisch oder waren sogar verboten. So lautet das vierte der zehn Gebote, die Moses nach biblischer Überlieferung von Gott am Berg Sinai empfing: „Du sollst dir kein Gottesbild machen und keine Darstellung von irgendetwas am Himmel droben, auf der Erde unten oder im Wasser unter der Erde.“ (Ex 20,4) Trotzdem entwickelten sich in wesentlichen christlichen Konfessionen – besonders in der katholischen und orthodoxen Kirche – starke Bildtraditionen, etwa mit Ikonen oder wundertätigen Bildern, die als Träger göttlicher Präsenz verehrt wurden. Die christliche Kunst reicht – stark verkürzt – von symbolischen Darstellungen in der Frühzeit über byzantinische Ikonen und romanische Heiligenbilder bis zu naturalistischen emotionalen Szenen in der Gotik, der Renaissance oder im Barock. Ziel war es stets, Glaubensinhalte sichtbar zu machen – zur Andacht, Belehrung oder religiösen Erfahrung –, wobei sich Stil und Ausdruck je nach Epoche stark wandelten.

In seinem viel rezipierten Buch *Das echte Bild* beschreibt Hans Belting das religiöse Erleben im Christentum als Spannungsfeld zwischen Wortkulturen, die auf das Hören und Lesen setzen, und Bildkulturen, in denen das Sehen zum Glaubenszugang wird, und erklärt, warum manche Bilder als heilig oder wundertätig gelten: Sie werden nicht nur als Darstellung, sondern als echte Gegenwart verstanden. Die Frage, ob es das wahre Bild gibt, ob ein Kunstwerk von einer tiefer liegenden Wahrheit künden kann, ist vermutlich so alt wie die Kunst selbst. Kultbilder können eine religiöse Wahrheit verkünden. Das „echte Bild“ erhält, so Belting, seine Wirkmacht nicht durch künstlerische Qualität, sondern durch Glauben, Kult und soziale Praxis.¹ Doch wie gehen wir heute mit diesen Bildern um?

IV. Im Studium der Kunstgeschichte war und ist die Auseinandersetzung mit der christlichen Ikonografie von zentraler Bedeutung. Die Lehre von den Bildinhalten in der christlichen Kunst untersucht, wie biblische Szenen, Heilige, religiöse Themen und Symbole dargestellt werden – zum Beispiel Maria mit dem Kind, das letzte Abendmahl oder Jesus am Kreuz –, sie hilft zu verstehen, wer oder was auf einem Bild zu sehen ist und welche Bedeutung diesen

religions of the world on a space of around 600 m². The danger is (too) great that the result will be a strained exhibition that strives to correctly cover and cite as many topics as possible, while ultimately not reaching anything anywhere near depth of content due to spatial (and financial) resources. In addition, I cannot help but have the impression that, in the contemporary art scene, there is sometimes a reluctance or even fear to engage with one's own traditions. It is important to think outside the box. It is also very welcome that stories from and about foreign cultures and countries are becoming increasingly visible. Nevertheless, our own histories, and the strong Christian influence on European culture, should not be forgotten. However, only few museum exhibitions of contemporary art address such highly charged concepts as religion, tradition, and homeland.

III. "In the beginning was the Word, / and the Word was with God, / and the Word was God." (John 1:1) The first line of the Gospel of John is well-known. The word plays a central role in Christian tradition; God is understood to be invisible and experienced through words, particularly those of the Bible, of course. Images were often considered problematic and even banned. The fourth of the Ten Commandments was, according to biblical tradition, given by God to Moses atop Mount Sinai: "You shall not make for yourself an image in the form of anything in heaven above or on the earth beneath or in the waters below." (Ex 20:4) Nevertheless, strong image traditions developed in major Christian denominations – particularly in the Catholic and Orthodox churches – that included icons and miraculous images venerated as bearers of divine presence. Summarized in great brevity, Christian art ranges from symbolic representations in the early period through Byzantine icons and Romanesque images of saints to naturalistic scenes of emotion in the Gothic, Renaissance, and Baroque periods. The aim was always to make religious content visible – for devotion, instruction, or religious experience – with the style and expression changing considerably depending on the era.

In his widely acclaimed book *Likeness and Presence*, Hans Belting describes the religious experience of Christianity as a field of tension between language cultures that relied on hearing and reading, and image cultures in which seeing became the access point for faith, and explains why some images are considered holy or miraculous: They are understood not only as representations, but as a true presence. The question of whether a true image exists, whether a work of art can reveal deeper truth, is probably as old as art itself. Cult images can proclaim religious truth. According to Belting, the "true image" derives its power not from artistic quality, but from faith, cult, and social practice.¹ But how do we address such images today?

IV. In the study of art history, the examination of Christian iconography was and remains of central importance. The study of pictorial content in Christian art examines how biblical scenes, saints, religious themes, and symbols are depicted – for example, Mary with Baby Jesus, the Last Supper, or Jesus on the Cross – helping to understand who or what is shown in an image and what meaning is ascribed to its motif. Colours, gestures, objects, and compositions play a key role in conveying certain theological statements.

DU SOLLST DIR EIN BILD MACHEN!

Inhalten zugeordnet wird. Dabei kommt Farben, Gesten, Gegenständen und Kompositionen eine tragende Funktion zu, um bestimmte theologische Aussagen zu transportieren. Die christliche Ikonografie ist tief in der westlichen Kultur verwurzelt. Sie wirkt auch stark in den religiösen und säkularen Bildwelten der Gegenwart und ist in unserer so bilderdominierten Zeit präsenter, als uns vielleicht bewusst ist – ob in der (Mode-)Fotografie oder im Film, im Theater oder auf Social Media. Dies gilt auch für die zeitgenössische Kunstproduktion. Aber wie begegnen Künstler*innen im Hier und Jetzt christlichen Bildthemen? Wie werden diese in ihre Bildkonzepte integriert, wie werden sie zitiert, transformiert und neu interpretiert? Welche Themen möchten sie damit aufwerfen, und wie stark sind diese religiös oder spirituell konnotiert?

Die Ausstellung verhandelt diese Fragen in sieben Kapiteln: IKONE, (SCHEIN-)HEILIGKEIT, KREUZ, AUFERSTEHUNG, GÖTTLICHKEIT, MADONNA und LETZTES ABENDMAHL. Die Kunstwerke kreisen somit um zentrale biblische Szenen und Figuren des christlichen Glaubens, aber auch um Gesten und Haltungen, Symbole und Farben aus der christlichen Ikonografie. Zu sehen sind Malereien, Fotografien und Videoarbeiten, Installationen, Skulpturen und Projektionen von 42 österreichischen und ausländischen Künstler*innen. Ihre Hintergründe und Motivationen, sich mit religiösen Motiven auseinanderzusetzen, spiegeln sich in den vielfältigen und außergewöhnlichen visuellen Umsetzungen der Frage, wie man sich ein Bild machen kann. Diese reichen oft weit über die christliche Tradition hinaus und verhandeln grundlegende spirituelle und gesellschaftliche Themen. Und auch, wie sich das „echte Bild“ im Laufe der Zeit wandeln kann.

Christian iconography is deeply rooted in Western culture. It also has a strong impact on contemporary religious and secular imagery and is more present in our image-dominated times than we may realize – whether in (fashion) photography, in film, theatre, and even on social media. This also applies to the production of contemporary art. But how do artists approach Christian pictorial themes in the here and now? How are these themes integrated into their concepts, how are they quoted, transformed, and reinterpreted? What topics are they trying to raise, and how strongly do these have religious and spiritual connotations?

The exhibition addresses these questions in seven chapters: ICON, (FALSE) HOLYNESS, CROSS, RESURRECTION, DIVINITY, MADONNA, and LAST SUPPER. The artworks revolve around central biblical scenes and figures and the Christian faith, as well as gestures and positions, symbols and colours drawn from Christian iconography. On display are paintings, photographs, and videos, installations, sculptures, and projections by 42 Austrian and foreign artists. Their backgrounds and motivations for engaging with religious motifs are reflected in the diverse and extraordinary visual interpretations of the question of how one can create an image. These often extend far beyond the Christian tradition to address fundamental spiritual and social issues. And also of how the “true image” can change over time.

1 Cf. Hans Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*, Munich: C. H. Beck 2006.

(ZEITGENÖSSISCHE) KUNST UND RELIGIÖSES ERLEBEN (CONTEMPORARY) ART AND THE RELIGIOUS EXPERIENCE

Günther Oberhollenzer

I. KUNST UND CHRISTLICHE KIRCHE – DIE EMANZIPIERTE DIENERIN

Kunst und (katholische) Kirche waren über lange Zeit eng miteinander verbunden, wenn auch mit klar verteilten Rollen: Bis ins hohe Mittelalter hatte die Kunst, ähnlich der Philosophie, die Stellung einer *ancilla theologiae*, einer Magd der Theologie – als christliche Kunst, der eine dienende didaktische Aufgabe zufiel. Malereien, Zeichnungen und Skulpturen wurden nicht als Kunstwerke im heutigen Sinne wahrgenommen, sondern in erster Linie in ihrer Funktion als kunstvolle (Kult-)Objekte zur Bebilderung und Verehrung religiöser Inhalte. Sie waren zwar Ausdruck künstlerischer Kreativität, aber im Rahmen eines Auftrags, bei dem gewisse spirituelle Aussagen vorgegeben waren. Die Kunst stand in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den kirchlichen wie auch den monarchischen Machthaber*innen und den Adeligen (später auch dem Bürgertum) – eine Abhängigkeit, der Künstler*innen immer wieder zu entfliehen strebten. Mit der Aufklärung begannen sie endgültig ihren Emanzipationsprozess. Heute ist die Kunst frei, die Künstler*innen entscheiden selbstständig, was sie zeigen und ausdrücken wollen.¹

Die Autonomie der Kunst birgt ein reichhaltiges Spektrum an Möglichkeiten ohne verpflichtende Aufgaben. Häufig erwarten sich Kirche und Gläubige aber noch immer eine dienende Rolle der Kunst; sie soll schön und erbauend sein, dem Publikum spirituelle Inhalte und das Göttliche vermitteln. „Die Schwierigkeit für die Kirche besteht darin, eine neue angemessene Form des Umgangs mit dem Phänomen Kunst zu finden, die dem Selbstverständnis der Gegenwartskunst entspricht“, so der evangelische Theologe Horst Schwebel.²

II. VERBINDENDEN UND TRENNENDEN

Künstlerische Kreativität und religiöses Empfinden gehören zu den Wesenszügen des Menschen und seiner Kultur. Kunst und Religion verbindet aber auch das Irrationale, Geheimnisvolle. Glauben kann man – vereinfacht formuliert – nicht mit dem Verstand. Die Kirche spricht denn auch vom „Geheimnis des Glaubens“ (wobei in theologisch-philosophischer Hinsicht durchaus eine Beziehung zwischen Glauben und Verstand besteht). Künstler*innen verlassen sich oft auf ihr unmittelbares Gefühl. Ein gutes Kunstwerk birgt häufig eine Rätselhaftigkeit in sich, die nicht entschlüsselt werden kann und uns gerade deshalb fasziniert. Religion wie Kunst beschäftigen sich mit den grundlegenden Fragen des Menschen: der Frage nach dem Sinn, der Welt, dem Sein. Die Religion versucht, Antworten zu geben, die sich im Fall der katholischen Kirche an ihren Dogmen orientieren. Anders in der Kunst: Hier werden die Fragen zwar gestellt, es geht aber mehr

I. ART AND THE CHRISTIAN CHURCH – THE EMANCIPATED SERVANT

Art and the (Catholic) church were long closely linked, albeit with clearly defined roles: Until the High Middle Ages, art, like philosophy, had the position of *ancilla theologiae*, a handmaiden to theology – Christian art with a servile didactic function. Paintings, drawings, and sculptures were not perceived as works of art in the modern sense, but primarily through their function as artistic (cult) objects for the illustration and veneration of religious content. While indeed an expression of artistic creativity, they were also created within the framework of a commission specifying certain spiritual statements. Art was dependent on the ecclesiastical and monarchical rulers and the nobility (later also the bourgeoisie) – a dependency that artists repeatedly strove to escape. With the Enlightenment, they were finally able to begin the emancipation process. Today, art is free: artists decide independently what they want to show and express.¹

The autonomy of art offers a rich spectrum of possibilities not bound to a task. However, the church and the faithful often still expect art to play a servile role; it is expected to be beautiful and edifying, to convey spiritual content and divinity to the audience. “The difficulty for the church is in finding a new, fitting way of interacting with the phenomenon of art that corresponds to the self-image of contemporary art,” says Protestant theologian Horst Schwebel.²

II. CONNECTION AND DIVISION

Artistic creativity and religious sentiment are two essential characteristics of human beings and their culture. Art and religion, however, are also connected by the irrational and mysterious. To put it simply, one does not use reason to have faith. The Church also speaks of the “mystery of faith” (although from a theological and philosophical point of view there certainly is a relationship between faith and reason). Artists often rely on their immediate feelings. A good work of art often contains an enigma that is impossible to decipher, which is precisely why it fascinates us so. Both religion and art address the fundamental questions of humanity: questions of meaning, the world, and of our existence. Religion tries to provide answers which, in the case of the Catholic Church, are founded in its dogmas. Art, however, is different: The questions are asked, but the emphasis is more about thought process than about providing a definitive answer. Works of art are the creative results of a personal, subjective process and a creative act. They reflect profoundly on social developments and contemporary phenomena, and are often

(ZEITGENÖSSISCHE) KUNST UND RELIGIÖSES ERLEBEN

darum, über sie nachzudenken, als letztgültig darauf zu antworten. Kunstwerke sind das kreative Ergebnis eines individuellen, subjektiven Prozesses und schöpferischen Aktes. Sie sind eine tiefgreifende Reflexion über gesellschaftliche Entwicklungen oder zeitgeis-tige Phänomene, oft aber auch Ausdruck einer spontanen existenziellen Emotion.

Kirche und Kunst erschaffen eine eigene Realität. Zur unmittelbar wahrgenommenen Welt kommt eine zweite Realität hinzu, die sich im Bereich des Imaginären bewegt. Zudem betritt der gläubige Mensch eine spirituelle Welt mit Geschichten, Bräuchen und Riten, mit Gesetzen und Dogmen. Künstler*innen imaginieren sich eine eigene Welt mit selbst erwähltem Regelwerk und Gesetz, wobei das Kunstwerk nicht in seinem materiellen Zustand verharret, sondern über sich hinaus auf etwas Geistiges, jenseits der sinnlichen Erfahrung Liegendes verweist. Diese „Realitätsverdoppelung“ (ein Begriff aus der Systemtheorie³) bezweckt in beiden Fällen, die Welt aus einer anderen Perspektive zu betrachten – allerdings unter unterschiedlichen Vorzeichen. Die Religion macht das Unvertraute vertraut, möchte Sicherheit im Bereich des Transzendenten schaffen, Sinn gewährleisten und Halt geben. Dafür braucht es eine Dogmatik, die feste Anhaltspunkte für die Ordnung des Überirdischen setzt. Die Wirkung der Kunst besteht hingegen darin, das Vertraute unvertraut zu machen, es alternativen Möglichkeiten auszusetzen, mit ihnen zu experimentieren und somit zu irritieren, zu verunsichern. Versuche, Gott und die Welt zu deuten oder sich auch der Religion zuzuwenden, sind nicht ausgeschlossen. Sie bleiben aber eine Möglichkeit unter vielen.⁴

III. KUNST, TRANSZENDENZ UND GLAUBE

In Werken vieler zeitgenössischer Künstler*innen sind Spuren des Transzendenten zu entdecken, Momente des Religiösen oder auch Anklänge an das Göttliche. Der österreichische Kunsthistoriker Wieland Schmied kuratierte 1980 eine vielbeachtete Ausstellung: *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*⁵ bot eine Übersicht über den Verlauf der klassischen Moderne auf der Suche nach dem Transzendenten. Schmieds These: „Es gibt nicht nur eine moderne religiöse Kunst, sondern die moderne Kunst ist ihren wesentlichen Antrieben und entscheidenden Intentionen nach religiös oder spirituell geprägt. Nicht unbedingt christlich, schon gar nicht kirchlich, aber doch religiös, das Wort in einem sehr weiten Begriff genommen.“ Zehn Jahre später zeigte er unter dem Titel *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit* in erster Linie zeitgenössische Kunstwerke, bei denen im Vordergrund stand, dass „das konkret Erscheinende über sich selbst hinausweist auf etwas anderes, auf ein Transzendentes“⁶.

Diesem Thema war 2008/2009 auch eine umfassende Ausstellung im Haus der Kunst in München gewidmet, die unter dem Titel *Spuren des Geistigen. Traces du Sacré* Werke von 120 Künstler*innen des 19. bis 21. Jahrhunderts vereinte, „die das kontinuierliche künstlerische Interesse am Geistigen, an der menschlichen Erkenntnis- und Empfindungsstruktur bezeugen“⁷. Die metaphysische Funktion der Kunst habe, so eine These der Schau, auch in einer agnostischen Welt noch lange nicht ausgedient.

also an expression of spontaneous existential emotion.

Church and art create their own realities. A second reality is added alongside the immediately perceived world, one that moves in the realm of the imaginary. The faithful also enter into a spiritual world of stories, customs, and rites, with laws and dogmas. Artists imagine their own world, shaped by self-chosen rules and laws, whereby the work of art does not remain in a material state, instead going beyond itself to become something spiritual, something that lies beyond mere sensory experience. This “doubling of reality” (a term from systems theory³) aims, in both cases, to look at the world from a different perspective – but under different auspices. Religion makes the unfamiliar familiar, seeks to create security in the realm of the transcendent, provide meaning and ensure support. This requires a dogma that provides firm guidelines of order for the supernatural. The effect of art, on the other hand, is to make the familiar unfamiliar, to expose it to alternative possibilities, to experiment, and thus to irritate and unsettle. Attempts to interpret God and the world or to turn to religion are not excluded. But they remain one option among many.⁴

III. ART, TRANSCENDENCE, AND FAITH

Traces of transcendence, moments of religion, and even echoes of the divine can be discovered in the work of many contemporary artists. Austrian art historian Wieland Schmied curated a highly acclaimed exhibition in 1980: *Symbols of Faith – The Spirit of the Avantgarde. Religious Tendencies in Twentieth-Century Art*⁵ offered an overview of the path taken by classical Modernism in its search for transcendence. Schmied’s theory: “There is not just one modern religious art, but rather, the essential motivations and decisive intentions of modern art are marked by the religious or spiritual. Not necessarily Christian, certainly not ecclesiastical, but religious nonetheless, in the very broad sense of the word.” Ten years later, under the title *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit* [The Present Eternity: Traces of Transcendence in the Art of Our Times], he primarily showed contemporary works of art that had a focus on the fact that “what seems to be concrete points beyond itself to something else, to something transcendent.”⁶

In 2008/2009, a comprehensive exhibition at the Haus der Kunst in Munich was dedicated to this topic, titled *Spuren des Geistigen. Traces du Sacré* [Traces of the Sacred]. Works by 120 artists from the nineteenth to the twenty-first century were shown, “that testify to the continuous artistic interest in the spiritual, in the structure of human cognition and emotion.”⁷ One of the exhibition’s premises was that the metaphysical function of art is far from obsolete, even in an agnostic world.

Another example is Monsignor Otto Mauer, who embraced contemporary art through the lens of his religious sensibilities. His conception of the spiritual and transcendent in art was shaped in the 1950s by the informal painting influenced by France and America (by Marc Rothko and Barnett Newman, among others); he saw metaphysical references

(ZEITGENÖSSISCHE) KUNST UND RELIGIÖSES ERLEBEN

Ein weiteres Beispiel ist Monsignore Otto Mauer, der über sein religiöses Empfinden die Gegenwartskunst annehmen konnte. Seine Vorstellung vom Geistigen und Transzendenten in der Kunst wurde in den 1950er-Jahren durch die von Frankreich und Amerika (unter anderem Marc Rothko, Barnett Newman) beeinflusste informelle Malerei geprägt; er sah in abstrakten Kürzeln und Zeichen metaphysische Bezüge. „Ich möchte die These aufstellen, daß alle modernen Tendenzen, überhaupt alle Kunsttendenzen, die es jemals gegeben hat, mit dem Christlichen vereinbar sind“, so Mauer. „Die Liebe, das größte Gebot, ist doch kreativ [...]. Das Christentum muß etwas Kreatives sein. Die Christen können doch nicht einfach immer nur nein sagen zu dem, was die Welt erdenkt oder erfindet.“⁴⁸

„Die Kirche wird nicht verhindern können, dass sich Künstler in einer pluralistischen Gesellschaftsordnung die Freiheit nehmen, christliche Themen aufzugreifen, neu zu interpretieren und in einen aktuellen Zusammenhang zu stellen“, betont Karlheinz Essl. Wenn er als religiöser Mensch Kunstwerke betrachte, habe er das Gefühl, dass vielen auch etwas Spirituelles und Göttliches innewohne.⁹ Der österreichische Kunstsammler und Museumsgründer ist bekennender Protestant und baute zusammen mit seiner Frau Agnes eine umfassende Sammlung zeitgenössischer österreichischer und internationaler Kunst auf. 1999 eröffnete er in Klosterneuburg bei Wien sein eigenes Privatmuseum, das er bis 2016 mit zahlreichen Ausstellungen bespielte. Das Essl Museum zeigte immer wieder auch kontroverse Arbeiten, wie etwa im Jahr 2000 die Fotoserie *I.N.R.I., 1997 – Kreuzigung* von Bettina Rheims und Serge Bramly, unter anderem mit einer halbnackten Frau am Kreuz in werbeästhetischer Inszenierung (auch in *Du sollst dir ein Bild machen* zu sehen), 2007 *The Stations of the Cross* von Damien Hirst und David Bailey, eine provokante Neuinterpretation des Kreuzwegs Christi mit der Bebilderung (kirchlicher) Tabus wie Erotik und Sexualität, oder auch eine Retrospektive von Hermann Nitsch (2003). Seine Existenz gründe auf zwei Fundamenten, so Essl, dem Glauben an den Schöpfergott und der Kunst.

IV. KUNST ALS ERSATZRELIGION

Wolfgang Ullrich steht der Sehnsucht nach einer Kunst, „die sich möglichst weit den Eigenschaften und Fähigkeiten einer Religion annähert, um Sinn zu stiften, Heil zu bringen, Transzendenz zu ermöglichen“, skeptisch gegenüber. Diese „Kunstreligion“ werde nicht geschätzt, „weil sie Bekanntes transzendiert, sondern weil sie pure Transzendenz ist“, kritisiert der Kunsthistoriker. „Statt die Betrachter zu einem höheren Sinn – zum Göttlichen – emporzufahren, ist sie selbst das Göttliche und als solches Gegenstand der Verehrung.“ Diese Kritik kann auch gegenüber Museen und Galerien vorgebracht werden, die heute oft als auratische Kunsttempel und Orte der Verehrung inszeniert werden. Die Besucher*innen sind Ullrich zufolge insofern Gläubige, als sie „von der sinnstiftenden Kraft der Kunst überzeugt sind“. Der Glaube an die Kunst zeige sich besonders anschaulich auch am Kunstmarkt. Wer viel Geld für Kunst ausbebe, liefere nicht nur ein Zeichen seines Erfolgs, sondern verrate zugleich seine Erwartung, dass sich das Werk „als etwas irgendwie Höheres erweisen werde; dass es irgendwann zu läutern, zu rühren, zu trösten, Transzendentes zu eröffnen und Sinn zu stiften vermöge“. Die Kunst in der Rolle als Ersatzreligion könne dabei in Konkurrenz zu den etablierten Religionsgemeinschaften treten.¹⁰

in abstract abbreviations and symbols. “I would like to put forward the thesis that all modern tendencies, indeed all artistic tendencies that have ever existed, are compatible with Christianity,” said Mauer. “Love, the supreme commandment, is creative [...]. Christianity must be creative. Christians cannot simply always say no to whatever the world thinks up or invents.”⁸

“The Church cannot prevent the artists of a pluralistic society from having the freedom to pick up Christian themes, reinterpret them, and put them in a contemporary context,” emphasizes Karlheinz Essl. As a person of faith, when he looks at works of art, he has the feeling that many of them contain something spiritual and divine.⁹ The Austrian art collector and museum founder is an avowed Protestant who has, together with his wife Agnes, built a comprehensive collection of contemporary Austrian and international art. In 1999, he opened his own private museum in Klosterneuburg near Vienna, where he hosted numerous exhibitions until 2016. The Essl Museum has repeatedly shown controversial works such as the photo series *I.N.R.I.* (2000) by Bettina Rheims and Serge Bramly, showing, among other things, a half-naked woman on a cross in an advertising-aesthetic setting (also shown in *Du sollst dir ein Bild machen*), *The Stations of the Cross* by Damien Hirst and David Bailey (2007), a provocative reinterpretation of Christ's Way of the Cross illustrated with (ecclesiastical) taboos such as eroticism and sexuality, or a retrospective of Hermann Nitsch (2003). According to Essl, his existence is based on two foundations: faith in God as the Creator and art.

IV. ART AS A SUBSTITUTE RELIGION

Wolfgang Ullrich is sceptical of longing for art that “comes as close as possible to the characteristics and abilities of a religion in order to create meaning, bring salvation, and enable transcendence.” This “art religion” is not valued “because it transcends what is known, but because it is pure transcendence,” criticizes the art historian. “Instead of elevating the viewer to higher meaning – to the divine – it is itself the divine, and as such an object of veneration.” This criticism can also be levelled at museums and galleries, which today are often staged as auratic temples of art and places of veneration. According to Ullrich, the visitors are believers in the sense that they are “convinced of the meaningful power of art”. This faith in art is particularly evident on the art market. Those who spend a great deal of money on art are not only signalling their success, but also revealing their expectation that the work “will prove to be something that is somehow loftier; that it will at some point be able to purify, to move, to comfort, to reveal the transcendent, and to create meaning.” Art, in this role of substitute religion, could compete with established religious communities.¹⁰

In Peter Sloterdijk's thinking, art is not merely an aesthetic pleasure, but spiritual practice in secular form. The philosopher has developed the thesis that in modern times, the function of religion has been partly assumed by art. Art does not replace faith – but it often fulfils the same function for people: an articulation of longing for something higher and an opening of pathways to self-transformation. In the field of art, modern

Auch im Denken von Peter Sloterdijk ist Kunst kein bloß ästhetisches Vergnügen, sondern eine spirituelle Praxis in säkularer Gestalt. Der Philosoph entwickelt die These, dass die Funktion der Religion in der Moderne teilweise von der Kunst übernommen werde. Kunst ersetze nicht den Glauben – aber sie erfülle oft dieselbe Funktion für den Menschen: die Sehnsucht nach Höherem zu artikulieren und Wege der Selbstveränderung zu eröffnen. Im Kunstbereich vollziehe sich für den modernen Menschen eine Entwicklung vom „Glauben“ zum „Staunen“, im Spirituellen vom „Beten“ zum „Bewundern“. Für Sloterdijk sind Religion und Kunst somit keine Gegensätze, sondern zwei Ausdrucksformen desselben menschlichen Grundbedürfnisses nach Selbstüberwindung und Transzendenz.¹¹

- 1 Natürlich sind Künstler*innen auch heute immer wieder Zwängen und Abhängigkeiten ausgesetzt – so etwa in wirtschaftlicher Hinsicht gegenüber Sammler*innen oder auch Galerien oder Museen. Zudem fungiert die Kirche nach wie vor als Auftraggeberin, etwa im Rahmen von Neubauten und Renovierungen.
- 2 „Medien, Magd und Magic Moments: Horst Schwebel im Gespräch mit Evamaria Bohle über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Kirche“, in: *Zeitzeichen, Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft* 3 (2002), H. 6, S. 39–42, hier S. 40.
- 3 Niklas Luhmann, *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, S. 58ff.
- 4 Vgl. Elena Esposito, „Die Realität des Imaginären in Kunst und Religion“, in: Markus Kleinert (Hg.), *Kunst und Religion. Ein kontroverses Verhältnis*, Mainz: Chorus Verlag für Kunst und Wissenschaft 2010, S. 11–30, hier S. 18–27.
- 5 Wieland Schmied (Hg.), *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Schloss Charlottenburg, Berlin, veranstaltet vom 86. Deutschen Katholikentag, Stuttgart: Electa/Klett-Cotta 1980.
- 6 Wieland Schmied, „GegenwartEwigkeit. Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung“, in: Ders. (Hg.), *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, Ausst.-Kat. Martin-Gropius Bau, Berlin, anlässlich des 90. Deutschen Katholikentags, Stuttgart: Hatje Cantz 1990, S. 11–16, hier S. 11.
- 7 So im Ankündigungstext zur Ausstellung. Diese wurde unter dem Titel *Traces du Sacré* 2008 vom Centre Pompidou, Paris, realisiert und in adaptierter Version in München gezeigt. Zwei der jüngsten Ausstellungsbeispiele zum Thema Kunst und Religion sind *The Problem of God* im K21 Ständehaus in Düsseldorf und *reloated: Zum Erbe christlicher Bildwelten heute* im KULTUM in Graz, beide 2015; sie untersuchten das Erbe der christlichen Bildsprache in unserer Gegenwart.
- 8 Otto Mauer, „Christentum muß doch etwas Kreatives sein“, in: Wieland Schmied (Hg.), *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, S. 12.
- 9 Karlheinz Essl, „An der Schnittstelle zwischen christlicher Religion und zeitgenössischer Kunst“, in: Pia Janke (Hg.), *Rituale. Macht. Blasphemie. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945*, Wien: Praesens 2010, S. 236–238, hier S. 238.
- 10 Wolfgang Ullrich, *An Kunst glauben*, Berlin: Wagenbach 2011, S. 7–27, S. 58–63.
- 11 Peter Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern*, Berlin: Suhrkamp 2009, hier das Kapitel „Die Exerzitien der Moderne“, S. 491–714.

man is undergoing the evolution from “faith” to “wonderment”; in the spiritual sphere, it is from “prayer” to “admiration”. For Sloterdijk, religion and art are therefore not opposites, but two expressions of the same basic human need for self-overcoming and transcendence.¹¹

- 1 Of course, artists today are still subject to constraints and dependencies: for example, economically and in relation to collectors, galleries, and museums. In addition, the church continues to act as a client, in the context of new buildings and renovations, for instance.
- 2 “Medien, Magd und Magic Moments: Horst Schwebel im Gespräch mit Evamaria Bohle über das Verhältnis von zeitgenössischer Kunst und Kirche”, in: *Zeitzeichen, Evangelische Kommentare zu Religion und Gesellschaft* 3 (2002), Iss. 6, p. 39–42, here p. 40.
- 3 Niklas Luhmann, *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000, p. 58ff.
- 4 Cf. Elena Esposito, “Die Realität des Imaginären in Kunst und Religion”, in: Markus Kleinert (ed.), *Kunst und Religion. Ein kontroverses Verhältnis*, Mainz: Chorus Verlag für Kunst und Wissenschaft 2010 pp. 11–30, here pp. 18–27.
- 5 Wieland Schmied (ed.), *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde. Religiöse Tendenzen in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, exhibition catalogue Schloss Charlottenburg, Berlin, hosted by the 86th German Day of Catholics, Stuttgart: Electa/Klett-Cotta 1980.
- 6 Wieland Schmied, “GegenwartEwigkeit. Gedanken zu Konzept, Sinn und Problematik dieser Ausstellung,” in: *ibid.* (ed.), *Gegenwart Ewigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit*, exhibition catalogue Martin-Gropius Bau, Berlin, for the 90th German Day of Catholics, Stuttgart: Hatje Cantz 1990, pp. 11–16, here p. 11.
- 7 As per the exhibition announcement, published under the title *Traces du Sacré* in 2008 by the Centre Pompidou in Paris with an adapted version shown in Munich. Two of the most recent examples of exhibitions on the subject of art and religion are *The Problem of God* in the K21 Ständehaus in Dusseldorf and *reliqte, reloaded: On the Legacy of Christian Imagery Today* at the KULTUM in Graz, both in 2015, and examining the legacy of Christian imagery in our present-day.
- 8 Otto Mauer, “Christentum muß doch etwas Kreatives sein”, in: Wieland Schmied (ed.), *Zeichen des Glaubens – Geist der Avantgarde*, p. 12.
- 9 Karlheinz Essl, “An der Schnittstelle zwischen christlicher Religion und zeitgenössischer Kunst”, in: Pia Janke (ed.), *Rituale. Macht. Blasphemie. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945*, Vienna: Praesens 2010, pp. 236–238, here p. 238.
- 10 Wolfgang Ullrich, *An Kunst glauben*, Berlin: Wagenbach 2011, pp. 7–27, pp. 58–63.
- 11 Peter Sloterdijk, *Du musst dein Leben ändern*, Berlin: Suhrkamp 2009, here the chapter “Die Exerzitien der Moderne”, pp. 491–714.

IKONE ICON

„Sie ist eine Ikone!“ oder „Das sind ikonische Bilder!“ – solche Zuschreibungen begegnen uns in der Populärkultur häufig. Sie bescheinigen ein herausragendes Können oder eine besondere künstlerische Qualität und verweisen zudem auf die damit einhergehende Inszenierung, etwa bestimmte Posen oder Gesten. So stellen sich Schauspieler*innen oder Musiker*innen auf Fotos oder in Videos gerne wie Heilige dar und zitieren damit bewusst (oder auch intuitiv) christliche Motive. Die Bezeichnung „Ikone“ hat ihren Ursprung im griechischen Wort *eikón*, das „Bild“ oder „Abbild“ bedeutet. In der Kunstgeschichte bezeichnet Ikone ein heiliges Bild – davon leitet sich auch die heutige übertragene Bedeutung ab, also die Bezeichnung einer Person oder Sache als Verkörperung bestimmter Werte und Vorstellungen, eines bestimmten Lebensgefühls. „Ikonisch“ bedeutet, dass etwas oder jemand als besonders symbolträchtig, stilprägend oder unverwechselbar angesehen wird. Diese Objekte und Personen genießen oft uneingeschränkte Bewunderung, sie werden zu Leitfiguren mit Kultstatus.

Die Kunstwerke im Einführungskapitel erfüllen auf unterschiedliche Art und Weise diese Anforderung. Ein Flügel und eine Leiter, ein Faltenwurf und ein Farbton, die Mutter Gottes und Jesus: Uns begegnet eine Vielzahl religions- und kunstgeschichtlicher Symbole, Zitate und Personen, die als ikonisch gelten, wobei manche Motive – wie etwa das Kreuz oder die Pietà – später noch eingehender untersucht werden.

Lena Lapschina
Renate Bertlmann
Manfred Erjautz
Markus Wilfling
Billi Thanner
Sylvie Riant
Aron Demetz
Drago Persic
Teodora Axente
Sissa Micheli
Sumi Anjuman
Johannes Rass
Lois Hechenblaikner
Philipp Haslbauer, Marco Schmid, Aljosa Smolic

“She’s an icon!” or “Such iconic images!” – these are phrases we often hear in popular culture. They praise exceptional skill or distinctive artistic style, while also evoking a certain kind of staging: a pose, a gesture, a visual composition. Actors and musicians, for example, sometimes depict themselves as saints in photographs or videos, consciously – or perhaps intuitively – drawing on Christian imagery. The word *icon* comes from the Greek *eikón*, meaning “image” or “likeness”. In art history, it refers specifically to a sacred image, a usage that later evolved into today’s figurative sense: a person or object seen as the embodiment of particular values, ideals, or a way of life. Something “iconic” is symbolic, style-defining, and instantly recognizable. Such people or objects often inspire unreserved admiration, achieving a kind of cult status.

The works in the introductory section of the exhibition fulfil those criteria in very different ways. A wing and a ladder, the fold of a drape, the shade of a colour, the Mother of God and Jesus: here, we encounter a multitude of symbols, quotations, and figures from religious and art history that are considered iconic. Many of these – such as the cross or the Pietà – will be explored in greater depth later in the exhibition.

Am Eingang der Ausstellung steht die Installation *Curators' Water* (2014) von **Lena Lapschina**. Weißglasflaschen sind auf einem Tisch aufgereiht, nummerierte Etiketten informieren über den Inhalt, verbunden mit dem Hinweis: „Effects may vary with personality.“ In allen Religionen kommt dem Element Wasser aufgrund seiner reinigenden und lebensspendenden Kraft eine symbolische Bedeutung zu. In der christlichen Tradition wird der Täufling durch das Übergießen mit geweihtem Wasser in die kirchliche Gemeinschaft aufgenommen. Weihwasser befindet sich auch in den Becken am Eingang nahezu jeder katholischen Kirche. Die Gläubigen bekreuzigen sich damit und erinnern sich so an ihre eigene Taufe. Lapschinas augenzwinkernder Kommentar ersetzt den geweihten Priester durch den*die Kurator*in. Dem christlichen Versprechen des ewigen Lebens entspricht im Kunstkontext wohl der Einzug in den kunsthistorischen Kanon – allerdings in limitierter Auflage.

Renate Bertlmanns Verhältnis zu Religion und Kirche ist geprägt von humorvoller Kritik, der Ablehnung institutionalisierter Religion sowie der Auseinandersetzung mit deren repressivem Einfluss auf Frauen. Ihre Werke können als künstlerische Widerrede gegen religiös begründete gesellschaftliche Normen gelesen werden. Ihr *Zärtlicher Christus* (2019) – ein klassisch geformtes Kruzifix, vollständig mit Latexnoppen bedeckt – ist ein radikales Werk feministischer Religionskritik. Bertlmann verwandelt eines der mächtigsten Symbole der westlichen Kultur in ein erotisch konnotiertes, zärtliches Objekt – und stellt damit tiefgreifend Konventionen in Bezug auf Glauben, Körper, Geschlecht und Sexualität infrage. Es ist sowohl eine Provokation als auch ein poetischer Vorschlag für eine neue, lebensbejahende Symbolik.

Spielzeug als Material für ein Kunstwerk und Kultobjekt – ist das erlaubt? Ein Kreuz aus Legosteinen, das der Künstler **Manfred Erjautz** für die Wiener Jesuitenkirche angefertigt hat, sorgte nach seiner Aufstellung 2004 für einigen Diskussionsstoff. 2008 wurde das umstrittene Werk zerstört und teilweise entwendet. „Für ein Kind hat Lego eine hohe Wertigkeit,“ bemerkt der Künstler, dem ein ernsthafter und respektvoller Umgang mit religiösen Fragen wichtig ist. Zudem sei Lego ein fragiles Material, man könne damit geschaffene Dinge zerstören, aber auch wieder aufbauen. Und genau diese Fragilität wolle er beim Kreuz betonen. Die in der Ausstellung gezeigte Version – ein Kreuz mit Apollokapsel und Landestation – werfe weitere Fragen auf: „Wo ist Gott? Im Weltall?“⁴¹

Mit *O. T. (Gott würfelt nicht)* (2008) zitiert **Markus Wilfling** den Agnostiker Albert Einstein, der zwar nicht an einen persönlichen Gott glaubte, aber auch den Zufall nicht als Letztprinzip akzeptieren wollte. Die minimalistische Skulptur besteht aus 44 weißen Spielwürfeln, die in jeweils zwei Reihen längs und quer zusammengesetzt wurden, ohne auf die Aufeinanderfolge der Augenzahlen zu achten. Die Kreuzform kann als das Göttliche interpretiert werden, der strenge Aufbau der Würfel als Sinnbild für Ruhe und Ordnung. In ihrer willkürlichen Reihung können sie aber auch für das Geheimnis des Glaubens und die Unergründbarkeit unserer Welt stehen.

At the entrance, visitors are greeted by **Lena Lapschina's** *Curators' Water* (2014). On a table, clear glass bottles stand neatly in rows. Each is numbered, its contents noted on the label, alongside a playful disclaimer: "Effects may vary with personality." Across religions, water is a universal symbol of purification and life. In Christianity, baptism marks the initiate's entry into the church, traditionally through the pouring of holy water. In Catholic churches, small basins of holy water are placed at the entrance so that worshippers may cross themselves in remembrance of their baptism. Lapschina's work humorously replaces the priest with the curator, suggesting that in the art world, the Christian promise of eternal life finds its counterpart in admission to the art-historical canon – though here, it comes in a limited edition.

Renate Bertlmann approaches religion and the church with playful critique, a rejection of institutional authority, and a pointed examination of its repressive effects on women. Her works serve as artistic rebuttals to religiously rooted social norms. *Zärtlicher Christus* (Tender Christ, 2019) – a classic crucifix entirely covered with latex nubs – she transforms one of Western culture's most potent symbols into a tactile, erotically charged object. This radical feminist critique of religion profoundly questions conventions, creating both a provocation and a poetic proposition: a reimagining of belief, body, gender, and sexuality through tender, life-affirming symbolism.

Can a toy become both artwork and devotional object? **Manfred Erjautz's** Lego cross, created for Vienna's Jesuit Church in 2004, provoked lively debate. Four years later, it was destroyed and partially stolen. "Lego has great value for children," the artist observes, adding that religious themes deserve to be approached with seriousness and respect. Yet Lego is also fragile: what is built can be taken apart – but also rebuilt. This fragility is central to his choice of material for the cross. The version shown here – a cross incorporating an *Apollo* capsule and landing module – prompts further reflection: "Where is God? Is God in outer space?"¹

With *O. T. (Gott würfelt nicht)* (God Doesn't Play Dice, 2008), **Markus Wilfling** invokes Albert Einstein's remark rejecting the idea of a personal god while also refusing to accept pure chance as the ultimate principle. The minimalist sculpture consists of 44 white dice arranged in two intersecting double rows, their upward faces determined by chance. The cross shape evokes the divine; the strict geometry of the cubes suggests peace and order. Yet the randomness of their arrangement alludes to the mysteries of faith and the unknowability of the world.

2021 realisierte **Billi Thanner** ihre *Himmelsleiter* für den Stephansdom in Wien. Die Neonleiter begann bei der Taufkapelle, durchstieß das Gewölbe und führte dann außen bis zur Spitze des Südturms. Die Lichtarbeit erregte viel positives Aufsehen und machte die Künstlerin weit über die Grenzen des Landes bekannt. Inspiriert ist Thanners Werk von der alttestamentlichen Erzählung vom Traum des schlafenden Jakobs auf der Flucht: „Siehe, eine Treppe stand auf der Erde, ihre Spitze reichte bis zum Himmel. Und siehe: Auf ihr stiegen Engel Gottes auf und nieder.“ (Genesis 28,12) Gott verheißt ihm Rettung, Zukunft, Hoffnung und Segen für sich und seine Familie. Und so wurde die Leiter ein Symbol für die Verbindung von Himmel und Erde, des Göttlichen und Menschlichen, aber auch ein Sinnbild für Hoffnung und Frieden.

Durch einen persönlichen, intimen Blick auf Mythen und Märchen lässt **Sylvie Riant** fragile und rätselhafte Kunstwerke entstehen. In ihrem liebsten Werkstoff, dem Wachs, formt die Künstlerin das Relief eines Flügels. Mit Neonlicht von hinten beleuchtet, erscheint er wie ein melancholisches Fundstück und lässt an den unglücklichen Ikarus aus der griechischen Mythologie ebenso wie an Engel aus der christlichen Ikonografie denken. In dem Video *Clays swell and shrink or EMETH METH EMETH* (2025) nimmt Riant auf Schöpfungsmythen Bezug, wonach der Mensch (der Mann) aus Lehm erschaffen wurde (so zum Beispiel in der mesopotamischen Überlieferung, der jüdisch-christlichen Tradition und im Islam). Bei Riant ist der Mensch weiblich. Selbstbewusst zelebriert sie die schöpferische Kraft der Frauen. In *plus étrange que* (2024) sucht Riant, von der biblischen Schrift inspiriert, nach fantasiereichen Bildern der Schöpfung.

Aron Demetz kommt aus dem Südtiroler Grödnertal, in dem eine christlich geprägte Holzschnitzerei große Tradition hat. Demetz emanzipiert sich von dieser oft einengenden Konvention und findet zu einer sehr zeitgenössischen Bildsprache, ohne deshalb die menschliche Figur oder die Themen Körperlichkeit und Seele aufzugeben. Mit großer Könnerschaft macht der Bildhauer in seinen Holzskulpturen die menschliche Existenz in ihrer Begrenzung und Zerbrechlichkeit spürbar. Den Werken scheint stets eine spirituelle Komponente innewohnen: Sei es bei der einander zugewandten weiblichen und männlichen Figur (Adam und Eva), bei der verkohlten Figur in weißer Rüstung (im Themenbereich „Kreuz“) oder allgemein aufgrund der schöpferischen Kraft, eine Menschenfigur zu erschaffen (Pygmalion-Mythos²).

Drago Persic lässt sich in seinen Bildern immer wieder von Motiven der alten Meister inspirieren. Seinen Werken geht eine intensive Auseinandersetzung mit Farbe und Pigmenten voraus. Bei der altmeisterlich gemalten Werkserie *Bergotte*³ (2024/2025) erinnern Faltenwurf, Geste und Kolorit unweigerlich an Bilder der christlichen Ikonografie. In vielen Bildern trägt Christus ein rotes Untergewand (Symbol für sein Menschsein und sein Leiden) und ein blaues Übergewand (Symbol für seine Göttlichkeit). Das (Ultramarin-)Blau lässt aber auch an die Mutter Gottes denken (siehe Text zu Sumi Anjuman).

Billi Thanner created her installation *Himmelsleiter* (Ladder to Heaven) for St. Stephen's Cathedral in Vienna in 2021. The neon ladder began at the baptistery, pierced the vault, and continued outside to the summit of the south tower. This vivid work of light art attracted widespread positive attention and brought the artist recognition far beyond Austria's borders. Thanner's work draws inspiration from the Old Testament story of Jacob's dream while fleeing, where "a stairway was set upon the earth, and its top reached to heaven. And behold, the angels of God were ascending and descending" (Genesis 28:12). God promises Jacob salvation, a future, hope, and blessings for himself and his descendants. Thus the ladder, or stairway, becomes a symbol connecting heaven and earth, the divine and the human, as well as one of hope and peace.

Sylvie Riant produces fragile and enigmatic artworks by exploring myths and fairy tales through a personal, intimate lens. She fashions a wing relief from her favourite medium – wax – that, when backlit with neon, resembles a melancholic found object, evoking both the ill-fated Icarus of Greek mythology and angelic figures of Christian iconography. In the video *Clays swell and shrink or EMETH METH EMETH* (2025), Riant references creation myths in which a human man is formed from clay (as in Mesopotamian, Judeo-Christian, and Islamic traditions), but here the created being is female, confidently celebrating the creative power of women. In *plus étrange que* (2024), inspired by biblical scripture, Riant seeks imaginative visual interpretations of creation.

Aron Demetz from Val Gardena in South Tyrol – a region renowned for its Christian wood-carving tradition – transcends its often limiting conventions, employing a contemporary visual language while retaining the human figure and exploring themes of corporeality and soul. Through masterful sculpture, he renders human fragility and the constraints of our condition palpable in wood. His works – whether male and female figures facing each other in an Adam and Eve composition, a charred figure clad in white armour (in the exhibition section on the Cross), or evocations of the Pygmalion myth² and having the creative power to create a human figure – always seem imbued with spiritual resonance.

Drago Persic's paintings frequently draw on motifs from the old masters. His work is preceded by a profound engagement with colour and pigment. In the series *Bergotte*³ (2024/2025), painted in the style of old masters, the drapery, gesture, and colour palette inevitably echo Christian iconography. Several paintings depict Christ dressed in a red undergarment, symbolising his humanity and suffering, and a blue robe, signifying divinity. The ultramarine shade of blue also evokes the Mother of God (see text on Sumi Anjuman).

Descent (2014) von **Teodora Axente** zeigt eine junge, in sich gekehrte Frau, deren Gesicht und Körper von einem durchsichtigen Schleier bedeckt sind. Für die Malerin erfährt die madonnenähnliche Gestalt durch die schimmernd transparente Folie göttlichen Schutz. Axente verwendet bei ihren Modellen immer wieder „billige“ Materialien – etwa Plastikfolie –, um diesen dann in altmeisterlicher Wiedergabe eine haptische Stofflichkeit mit hohem illusionistischem Reiz zu verleihen. Wenig überraschend, nennt sie alte Meister wie Jan van Eyck oder Diego Velázquez als ihre Vorbilder sowie das orthodoxe kirchliche Zeremoniell als wichtige Inspirationsquelle.

Wir sehen eine junge Frau, vor deren Gesicht sich ein in die Luft geworfenes rotes Tuch wie eine Skulptur entfaltet. *The Folds of the Soul – The Female Jesus* (2024) nennt **Sissa Micheli** ihre Arbeit. Die vor Gesicht und Körper inszenierten Textilien in den Fotografien der Künstlerin spielen mit dem Gegensatz von Verschleierung und Enthüllung, von Schutz und Schutzlosigkeit. Micheli lässt sich von der ins Unendliche gehenden Falte inspirieren, wie sie der französische Philosoph Gilles Deleuze als zentrales Element einer barocken Metaphysik beschreibt: Als „Faltungen der Materie“ und „Falten der Seele“, die voneinander abgegrenzt und doch miteinander verwoben sind.⁴

Ein Mensch steht in einer Wiese, trägt über seinem weißen Kleid einen schweren blauen Umhang und hält ein Baby im Arm. Die männlich gelesene Person erinnert an die Jungfrau Maria. In der christlichen Kunst wird die Mutter Jesu oft in einem blauen Gewand dargestellt. Es symbolisiert himmlische Reinheit und Göttlichkeit, aber auch Treue und königliche Würde. *I am the Mother too* (2019) ist Teil der Serie *Somewhere Else Than Here* von **Sumi Anjuman**. Die Künstlerin thematisiert darin die Probleme und Ängste, aber auch die Träume und Wünsche der LGBTQI+-Community in Bangladesch, die stark unterdrückt und gesellschaftlich isoliert ist.

Für seine fotografische Serie *These Viennese Saints* (2021/2025) ließ sich **Johannes Rass** von bekannten christlichen Bildmotiven und ihrer Inszenierung inspirieren, darunter Heiligendarstellungen, die Mutter Gottes mit dem toten Christus (Pietà), Adam und Eva. Rass interessiert sich für die Posen und Gesten sowie die vielfach aufgeladenen Symbole wie den Apfel oder die Schlange und findet neue, visuell packende Bilder, die Geschlechterrollen und -stereotype verhandeln. Sowohl in der fotografischen Arbeit als auch in einer Installation (im Themenbereich „Kreuz“) sind *Furry Drops* (2021/2025) zu sehen. Sie nehmen Bezug auf das „Marienwunder“ der Blut weinenden Madonnenfiguren, aber auch auf den Apfel als die verbotene Frucht im Paradies: Adam und Eva aßen den Apfel vom Baum der Erkenntnis und brachten so die Sünde in die Welt. Diese Erbsünde, die allen Menschen von Geburt an anhaftet, bewirkt die Trennung des Menschen von Gott. Durch den Kreuzestod Jesu wurde nach christlichem Glauben diese Schuld gesühnt und der Weg zu Gott wieder eröffnet.

Descent (2014) by **Teodora Axente** portrays an introverted young woman whose face and body are covered by a transparent veil. The figure, Madonna-like, seems to receive divine protection through the shimmering layer. Axente often uses humble materials – such as plastic film – to infuse her models with tangible texture and an illusionistic richness reminiscent of old masters. She cites artists like Jan van Eyck and Diego Velázquez as influences, and draws inspiration from Orthodox church ceremonies.

In **Sissa Micheli's** *The Folds of the Soul – The Female Jesus* (2024), a young woman stands with a red cloth tossed into the air, unfurling before her face like a sculpture. The textiles draping across face and body in the photographs navigate the tension between concealment and revelation, protection and vulnerability. Micheli draws inspiration from the eternal fold, as in Gilles Deleuze's notion of the fold – a central motif in baroque metaphysics encompassing both “folds of matter” and “folds of the soul” that are distinct yet interwoven.⁴

In **Sumi Anjuman's** *I am the Mother too* (2019), part of the *Somewhere Else Than Here* series, a figure – perceived as male – stands in a meadow, draped in a heavy blue cloak over a white dress while holding a baby. The allusion to the Virgin Mary is clear: in Christian art, Mary's blue robe denotes heavenly purity, divinity, loyalty, and regal dignity. Anjuman addresses the fears and struggles of Bangladesh's severely oppressed and socially isolated LGBTQI+ community, alongside its dreams and aspirations.

In his photo series *These Viennese Saints* (2021/2025), **Johannes Rass** draws on familiar Christian motifs – saints, Pietà (the Mother of God with the dead body of Jesus), Adam and Eve – reimagining them through charged poses, gestures, and symbols such as the apple and the snake to craft visually compelling images that interrogate gender roles and stereotypes. *Furry Drops* (2021/2025) is presented as a photographic work and an installation (in the section on the “Cross”). Both refer to “Mary's miracle” of blood-weeping Madonna figures, and to the apple, the forbidden fruit of paradise: Adam and Eve ate the apple from the tree of knowledge, thus bringing sin into the world. This original sin, inherent in all human beings at birth, causes humanity to be separated from God. In Christian belief, Jesus's death on the cross was to atone for this guilt and reopen the way to God.

Lois Hechenblaikner kombiniert geschickt historische Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus Tirol (meist von Armin Kniely, einem freischaffenden Agraringenieur, der zwischen 1936 und 1970 im Auftrag der Landwirtschaftskammer tätig war) mit eigenen Farbfotografien, um den Wandel der Region von bäuerlicher Tradition zum Massentourismus sichtbar zu machen. Durch die formale Ähnlichkeit der Bildpaare entstehen starke Kontraste und überraschende Parallelen, die zum Nachdenken über die Kontinuität und Veränderung der Kulturlandschaft anregen. Die Bildpaare haben dabei oft eine religiöse Konnotation und eröffnen spannende Deutungsräume zwischen Nostalgie, Kritik und Fortschritt(sglaube).

- 1 Gespräch des Autors mit Manfred Erjautz in seinem Atelier, 16. Dezember 2024.
- 2 Pygmalion ist ursprünglich eine Figur aus der griechischen Mythologie: Ein Bildhauer namens Pygmalion erschafft eine Statue, die so schön ist, dass er sich in sie verliebt. Die Göttin Aphrodite erweckt die Statue schließlich zum Leben, und Pygmalion heiratet sie.
- 3 In Prousts *Die Gefangene* besucht der kranke Protagonist Bergotte eine Vermeer-Ausstellung, weil er von einem farbigen Detail eines dort ausgestellten Gemäldes gelesen hat, das ihm bisher entgangen war. Als er vor dem Bild steht und dieses Detail erblickt, ist er so freudig erregt, dass er stirbt.
- 4 Vgl. Gilles Deleuze, *Die Falte. Leibniz und der Barock*, Berlin: Suhrkamp 2000.

Lois Hechenblaikner juxtaposes historical black-and-white photographs of Tyrol – many by Armin Kniely, freelance agricultural engineer from 1936 to 1970 – with her own colour images, illustrating the region’s transformation from rural tradition to mass tourism. The surprising formal parallels and strong contrasts within paired images prompt reflection on cultural change. The image pairs often have a religious connotation and open up exciting spaces for interpretation between nostalgia, criticism, and (belief in) progress.

- 1 Manfred Erjautz in conversation with the author in his studio on 16 December 2024.
- 2 Pygmalion is a legendary figure from Greek mythology: a sculptor who created a statue of such beauty that he fell in love with it. The goddess Aphrodite eventually brings the statue to life, and Pygmalion marries her.
- 3 In Marcel Proust’s *The Prisoner*, the gravely ill protagonist Bergotte visits a Vermeer exhibition after reading about a colour detail in a painting on display there that he had never noticed before. Standing in front of the masterpiece and seeing the detail, he becomes so excited that he dies.
- 4 Cf. Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.



Lena Lapschina, *Curators' Water*, 2014
Installation, Glasflaschen Glass bottles, 96 x 63 x 45 cm



Lena Lapschina's

CURATORS' WATER

No. 37 / 100

Effects may vary with personality

The author is not responsible for any effects or side effects. Active substance: Alpine water. Hand-bottled in Europe under precarious circumstances.

Lena Lapschina's

CURATORS' WATER

No. 81 / 100

Effects may vary with personality

The author is not responsible for any effects or side effects. Active substance: Alpine water. Hand-bottled in Europe under precarious circumstances.

Effe

The author is not responsible for any effects or side effects. Active substance: Alpine water. Hand-bottled in Europe under precarious circumstances.



Renate Bertlmann, *Regret – Prozession*, 1999

Gebannter glasierter Ton, Porzellan, Holz, Kunstschnee, Metall, Plexiglas

Fired glazed clay, porcelain, wood, artificial snow, metal, plexiglass, 58 x 111 x 44 cm



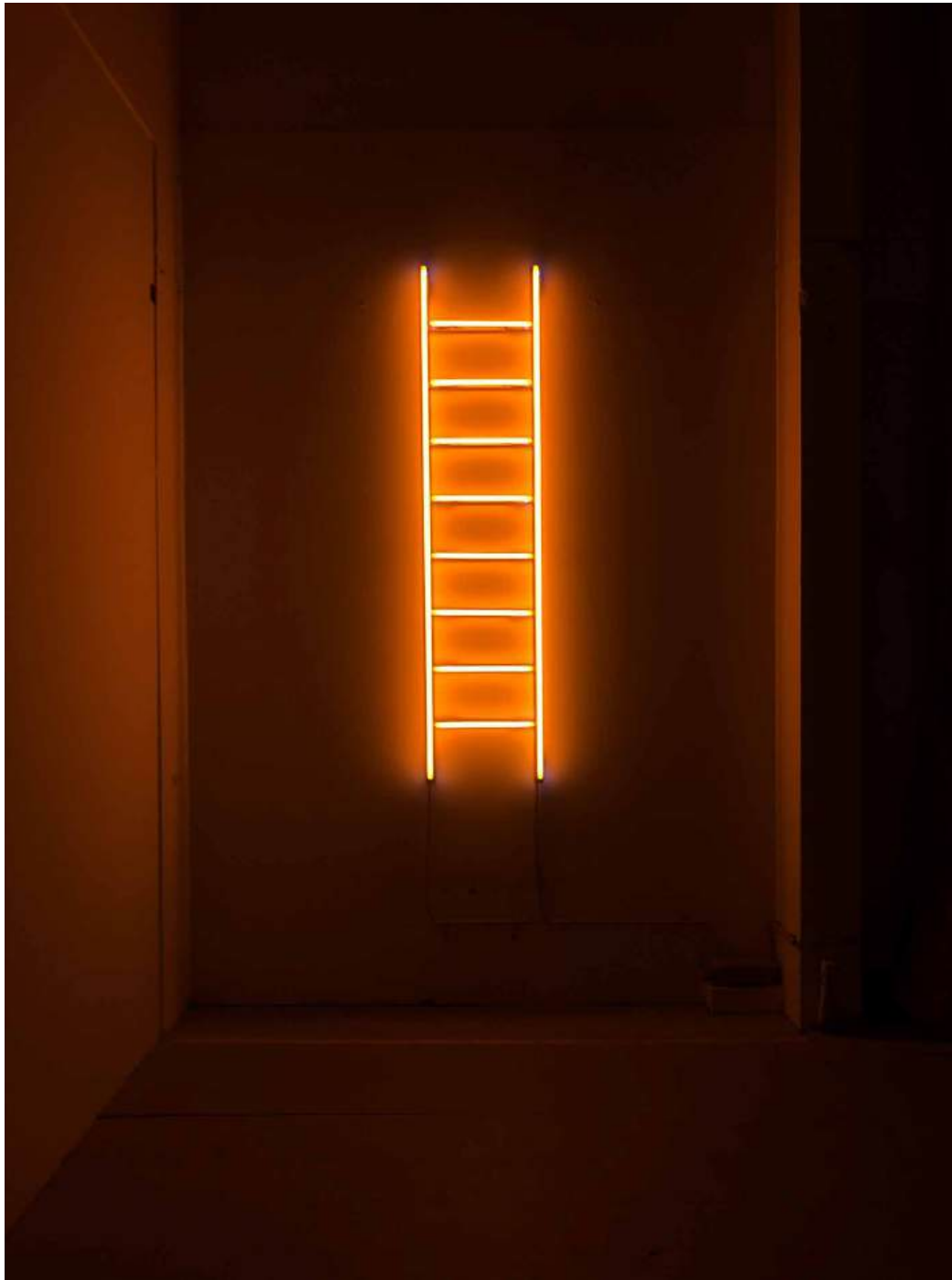
Renate Bertlmann, *Zärtlicher Christus*, 2019
Digitale Fotografie auf BacklitTex Digital photograph on BacklitTex, 280 x 190 cm



Manfred Erjautz, *Cross: Apollo grey*, 2005
Lego, Aluminium, 187 x 87 x 38 cm



Markus Wilfing, *O. T. (Gott würfelt nicht)*, 2008
Kunststoffwürfel Plastic dice, 22 x 15 x 3,1 cm



Billi Thanner, *Himmelsleiter*, 2024
Neon, Aluminium, 300 x 75 cm



Sylvie Riant, *Rafanielo III*, 2025

Mikrokristallin, Paraffin-Textil, Plexiglas, Eisen, LED

Microcrystalline, paraffin textile, plexiglass, iron, LED lights, 70 x 70 x 10 cm



Sylvie Riant, *Clays swell and shrink or EMETH METH EMETH*, 2025

Videostills

Kamera Camera: Roland Seppi; Schnitt Editing: Sylvie Riant, Roland Seppi

Mit With Petra Massardi



Sylvie Riant, *plus étrange que*, 2024

Videostills

Kamera Camera: Sylvie Riant, Walter Laner

Schnitt Editing: Sylvie Riant, Walter Laner; Grading: Roland Seppi

Mit With Petra Massardi, Patrick Lanznaster



Aron Demetz, *Ohne Titel*, 2025
Holz und Acrylfarbe Wood and acrylic paint, 216 x 141 x 144 cm



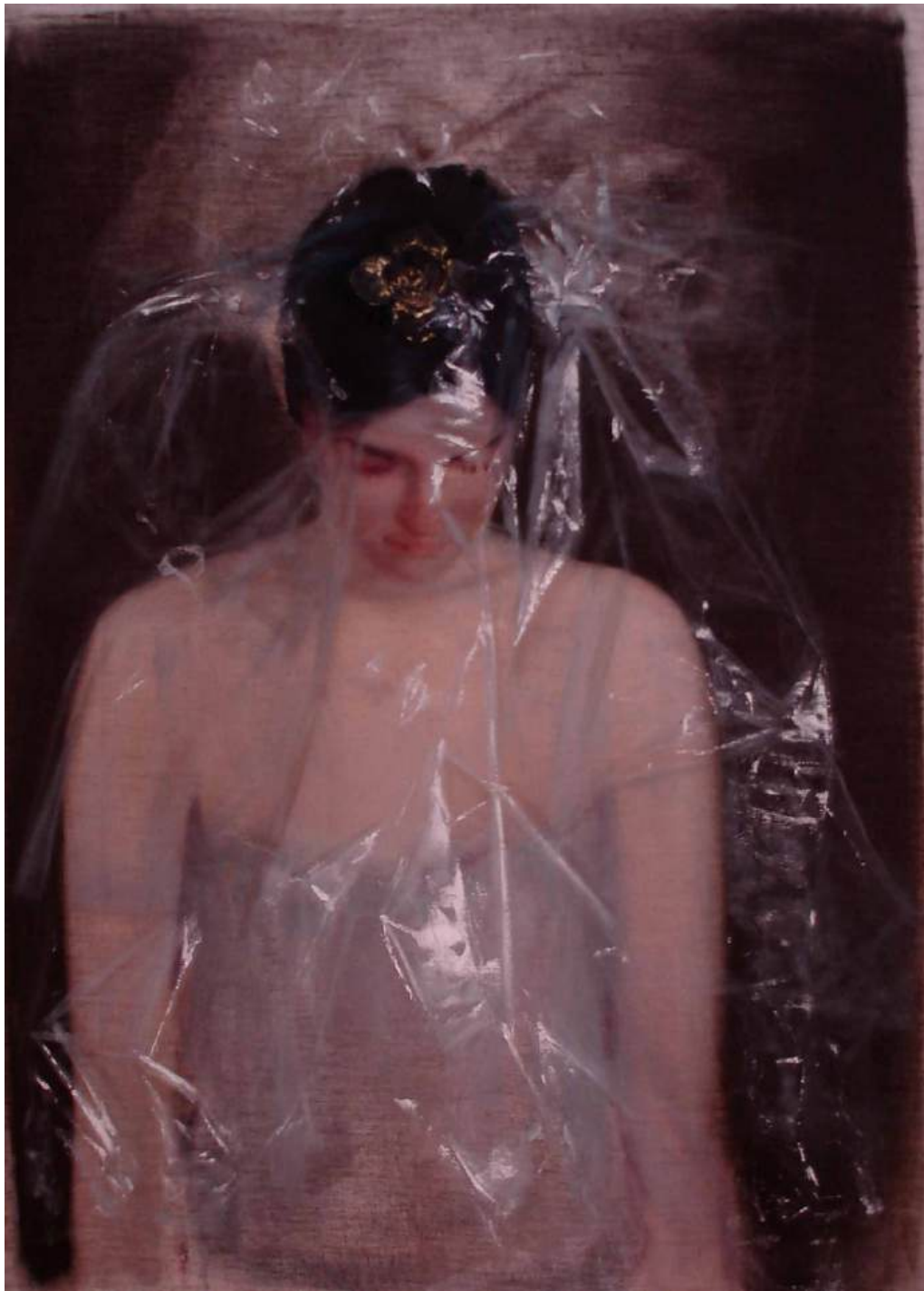
Aron Demetz, *Ohne Titel*, 2020
Ahornholz Maple wood, 212 x 78 x 76 cm



Drago Persic, *Bergotte #16* (J. Pontormo / Leithners Blau, Molybdänrot), 2025
Öl auf Leinwand Oil on canvas, 95 x 60 cm



Drago Persic, *Bergotte #15* (F. Lippi / *Lapislazuli, Ultramarin, Pyrrolrot*), 2025
Öl auf Leinwand Oil on canvas, 100 x 65 cm



Teodora Axente, *Descent*, 2014
Öl auf Leinwand Oil on canvas, 82 x 58 cm



Sissa Micheli, *The Folds of the Soul – The Female Jesus*, 2024
Archivfester Pigmentdruck Archival pigment print, 60 x 40 cm

Sumi Anjuman, *I am the Mother too*, 2019
Digitale Fotografie Digital photograph, 68,6 x 45,7 cm







Johannes Rass, *These Viennese Saints*, 2021/2025
Mischtechnik, Aktion (9. Nov. 2021), Fotografie Mixed media, action (9 Nov. 2021), photograph
Je Each 150 x 100 cm

Johannes Rass, *These Viennese Saints*, 2021/2025

Mischtechnik, Aktion (9. Nov. 2021), Fotografie

Mixed media, action (9 Nov. 2021), photograph, 150 x 120 cm

Konzeption, Umsetzung Concept, realisation: Johannes Rass, Faina Willenig

Digitale Verarbeitung Digital post-processing: Johannes Rass





Lois Hechenblaikner, *Schäfer u. Schafherde, Gurgler Tal, Ötztal.* // *Hinterseer Kalvarienberg-Szene, Kitzb. Hahnenkamm*, 2007
Analogfotografie Analogue photographs, je each ca. 25,5 x 39,5 cm





Lois Hechenblaikner, *Kreuz am Weg, Wolkenstein // Lifteröffnung mit Schützen, Reith im Alpbachtal*, 2001
Analogfotografie Analogue photographs, je each ca. 25,5 x 39,5 cm





Lois Hechenblaikner, *Prozession Südtirol, Burggrafenamt // Table Tänzerin open air, Schatzi Après Ski Bar, Ischgl*, 2007
Analogfotografie Analogue photographs, je each ca. 39,5 x 25,5 cm



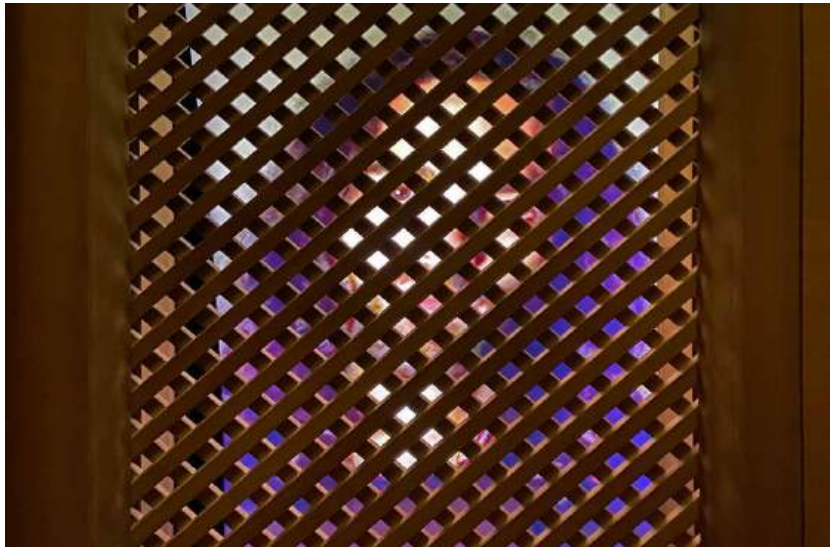
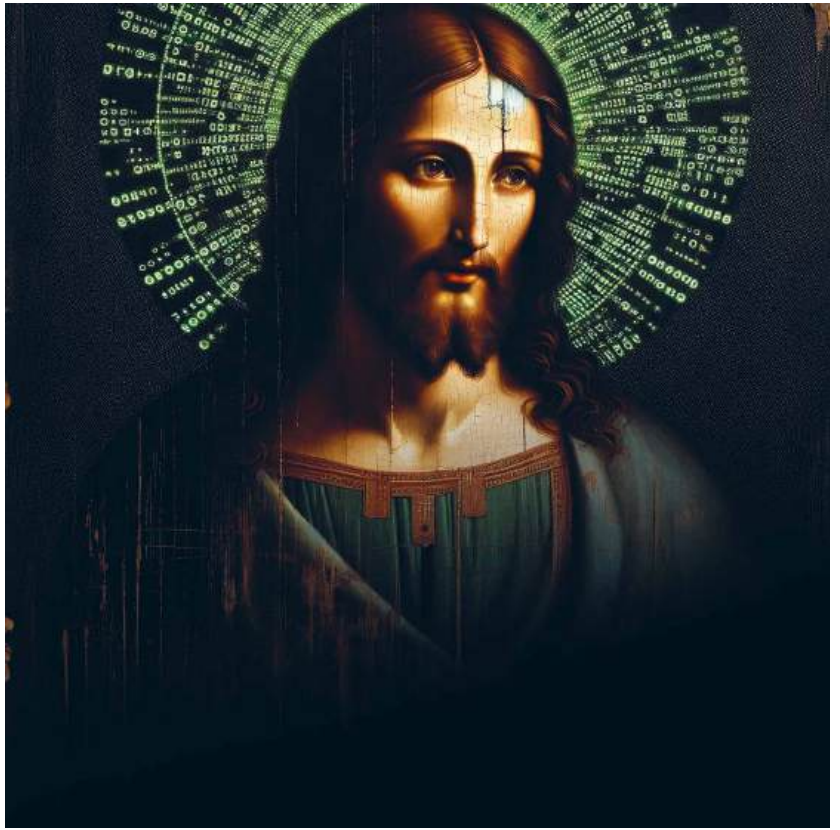
„In einer Zeit, in der künstliche Intelligenz zunehmend in existenzielle Bereiche von Sinn und Glauben vordringt, wirft die Installation *Deus in Machina* (2024/2025) die Frage auf, ob eine KI-gesteuerte Maschine zu einer spirituellen Gesprächspartnerin werden kann – einer, die Trost spendet oder auch Fragen des Glaubens vertieft. Die interaktive Installation lädt dazu ein, den Dialog mit einer KI zu wagen, die in der Gestalt Jesu erscheint – nicht als technische Spielerei, sondern als ernsthafter Austausch über persönliche und spirituelle Fragen. Lassen Sie sich auf dieses Experiment ein, und erfahren Sie selbst, ob die Interaktion mit der digitalen Jesus-Simulation bloße Inszenierung bleibt oder eine religiöse Erfahrung ermöglicht!“

“In the present era of increasing penetration of artificial intelligence into the existential realms of meaning and faith, the installation *Deus in Machina* (2024/2025) provocatively asks whether an AI-driven machine might serve as a spiritual interlocutor – capable of providing solace or engaging deeply in questions of faith. The interactive installation invites viewers to converse with an AI manifesting as Jesus – not as a technological gimmick but as a serious partner in exploring one’s personal and spiritual concerns. Participate in the experiment and discover whether this digital Jesus is nothing more than mere spectacle or able to genuinely foster religious experience!”

Philipp Haslbauer, Marco Schmid, Aljosa Smolic



Philipp Haslbauer, Marco Schmid, Aljosa Smolic, *Deus in Machina*, 2024
KI-Installation AI installation, Größe variabel various sizes



(SCHEIN-)HEILIGKEIT (FALSE) HOLYNESS

Martin Kippenbergers Skulptur *Fred the Frog Rings the Bell* (1990), ein gekreuzigter grüner Frosch, steht im Zentrum dieses Kapitels. Sie verursachte 2008 bei der Eröffnungsausstellung des Museions, des neuen Museums für moderne und zeitgenössische Kunst in Bozen (Südtirol), einen Kunstkandal, der über Monate die öffentliche Debatte beherrschte. Viele Menschen fühlten sich in ihren religiösen Gefühlen verletzt. Der Vorwurf der Blasphemie stand im Raum, und die Empörung in großen Teilen der Bevölkerung und Politik war groß. Sie schlug sich in unzähligen Leserbriefen und öffentlichen Protesten wie etwa Gebetswachen („Gebetsühnestunde mit Kreuz“) nieder. Sogar Papst Benedikt XVI., gerade auf Sommerfrische in Südtirol, schaltete sich ein und betonte, dass das Kunstwerk „die religiösen Gefühle vieler Menschen verletzt hat, die im Kreuz ein Symbol der Liebe Gottes und unserer Rettung sehen“⁴. Der Leitung des Museions gelang es nicht, den Inhalt des Kunstwerks zu vermitteln und eine Verbindung mit der Bevölkerung herzustellen. Der Aufforderung von Teilen der Bevölkerung und der Politik, das Kunstwerk zu entfernen, wurde zwar nicht nachgegeben, doch im Laufe der Ausstellung wurde es hinter einem Holzverschlag versteckt (!), später dann von der Eingangshalle in einen kleinen Ausstellungsraum ins Obergeschoss verfrachtet. Es ist überraschend, wie wenig es gelang, eine fundierte theologische Diskussion über das Kreuz wie auch über eine zeitgenössische künstlerische Praxis zu führen. Für Kippenberger war die gekreuzigte Comicfigur seine Antwort auf den Jesuskitsch, den er bei seinem Kuraufenthalt in Tirol antraf. In den dortigen „Herrgottswinkeln“ geht es unter dem Kreuz auch heute noch mitunter feuchtfröhlich zu. Von einem Herrgottsschnitzer ließ er sich mehrere Froschversionen anfertigen – als ironisches Selbstporträt und bewusste Provokation gegen Heuchelei und Frömmelei.

Martin Kippenberger's sculpture *Fred the Frog Rings the Bell* (1990) – depicting a crucified green frog – forms the focal point of this exhibition section. In 2008, at the opening exhibition of Museion – the new museum for modern and contemporary art in Bolzano (South Tyrol, Italy) – it provoked an art scandal that dominated public discourse for months. Many felt that their religious values had been affronted. Accusations of blasphemy hung in the air, and the indignation among large sections of the public and political establishment was considerable. Countless letters to the editor were written, public protests were staged, and prayer vigils – such as an “hour of atonement with a cross” – were held in opposition to the work. Even Pope Benedict XVI, on summer holiday in South Tyrol, intervened, declaring that the piece “hurt the religious feelings of many people who see the cross as a symbol of God’s love and our salvation.”¹ The Museion’s management failed to convey the intended meaning of the work or to build a constructive dialogue with the public. Calls from citizens and politicians to remove the sculpture went unheeded, though during the exhibition it was at one point hidden behind a wooden casing (!) and then later relocated from the entrance hall to a small upper-floor gallery room. It is surprising how little progress was made in fostering a substantive theological discussion about the cross, as well as on contemporary artistic practice. For Kippenberger, the crucified comic figure was his response to the Jesus kitsch he had encountered during a stay at a spa in Tyrol. And there is indeed still lively activity – some of it quite boozy – under the crosses tucked into so-called “Lord’s Corners” today. The artist commissioned a religious woodcarver to produce several versions of the frog – conceived as an ironic self-portrait and pointed provocation against hypocrisy and hollow piety.

Thomas Sternas Fotografie *Ohne Titel (Froschtattoo)* aus dem Jahr 2009 zeigt einen entblößten männlichen Unterschenkel, auf dem ein Tattoo mit dem Motiv des gekreuzigten Frosches von Martin Kippenberger zu sehen ist. Dem Künstler gelingt damit ein augenzwinkernder Kommentar auf den Kunstskandal des Museions in Bozen (siehe oben). Bei der Ausstellung *Crux – Das Symbol des Kreuzes* im Diözesanmuseum in der Hofburg Brixen in Südtirol (2013) sah man dies anders. Das Werk wurde auf Veranlassung des damaligen Generalvikars Josef Matzner aus der Ausstellung entfernt. Dazu passend ist die Neonarbeit *Frosch fromm fröhlich frei* (2013) eine verspielte Reflexion über gesellschaftliche Rahmenbedingungen der Kunstproduktion und ein Plädoyer für die Freiheit der Kunst.

Die Satteldächer, die Balkone und die dunkle Holzfarbe der Hausfragmente von **Siggi Hofer** (*Gott ist aus Gold*, 2009) lassen an traditionelle Bauernhäuser in Südtirol, der Heimat des Künstlers, denken. Auf der Außenwand steht in überdimensionierten weißen Großbuchstaben das Wort „Gott“, entlang der untersten Galerie ist „Gott ist aus Gold“ zu lesen. Stehen die biedere Architektur und das schlichte Material der Modelle für das traditionelle (christliche) Wertesystem, das Wort „Gott“ für die (scheinbar) große Bedeutung von Religion und Glaube? Symbolisieren die fragilen Hausfragmente die Brüchigkeit des Glaubens oder die Scheinheiligkeit des religiösen Lebens? Und was hat es mit der Anspielung auf die edle Farbe Gold auf sich, die im sakralen Kontext stark symbolisch aufgeladen ist? Eine Arbeit, die viele Deutungen zulässt.

„Kunst kann und soll nicht missionieren oder therapieren, aber sie soll aufzeigen und darstellen, was nicht stimmt in unserer Welt“², betont **Deborah Sengl**. Ein Zwitterwesen in liturgischem Priestergewand mit dem echten Kopf eines Schafs und den fletschenden Zähnen eines Wolfs (*Von Schafen und Wölfen*, 2008) führt die Scheinheiligkeit von religiösen Würdenträgern vor. „Ich bediene mich deswegen des Tiers als Metapher, weil ich finde, dass man ablenkt, wenn man Menschen darstellt. Man lenkt mit der Physiognomie ab, jeder beginnt, seine subjektive Sicht auf diesen Menschen zu haben.“ Das Tier hingegen „ist nur mehr ein Stellvertreter für einen Charakterzug, für eine Handlungsform, für ein Verhalten“³, so Sengl.

1 In einem Brief an den Südtiroler SVP-Politiker Franz Pahl, zitiert in: „Papst kritisiert ‚gekreuzigten Frosch‘“, *Die Presse*, 9. September 2008, <https://www.diepresse.com/409673/papst-kritisiert-gekreuzigten-frosch>.

2 Deborah Sengl im Gespräch mit Günther Oberhollenzer und Andreas Hoffer, in: Essl Museum (Hg.), *Deborah Sengl. Die letzten Tage der Menschheit*, Ausst.-Kat., Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl 2014, S. 130–138, hier S. 138.

3 Ebd., S. 136.

Thomas Sternas's photograph *Ohne Titel (Froschtattoo)* (Untitled (Frog Tattoo), 2009) depicts the bare lower leg of a man adorned with a tattoo of Martin Kippenberger's crucified frog. With this image, the artist delivers a sly, tongue-in-cheek commentary on the Museion art scandal in Bolzano (see above). At the 2013 exhibition *Crux – Das Symbol des Kreuzes* (The Symbol of the Cross) at the Diocesan Museum in South Tyrol's Hofburg Brixen, the work was met with a different reception: it was removed from display at the instigation of the then Vicar General, Josef Matzneller. Sternas's neon piece *Frosch fromm fröhlich frei* (Frog Pious Cheerful Free, 2013) offers a wry yet playful reflection on the social conditions shaping artistic production, while also serving as a spirited plea for artistic freedom.

In *Gott ist aus Gold* (God Is Made of Gold, 2009), the gable roofs, balconies, and dark wood of **Siggi Hofer's** house fragments are reminiscent of the traditional farmhouses of South Tyrol, where the artist is from. On the exterior wall, the word "GOTT" (GOD) is emblazoned in oversized white capital letters, while along the lowest gallery, the inscription reads "Gott ist aus Gold". Do the plain architecture and modest materials of these models embody the traditional Christian value system, and does the word "God" point to the (ostensibly) profound significance of religion and faith? Do the fragile remnants of the house reflect the vulnerability of belief, or perhaps the hypocrisy of religious life? And what is suggested by the noble colour gold, so richly charged with symbolism in the sacred sphere? This is a work open to many interpretations.

"Art cannot and should not proselytise or therapise, but it should reveal and portray what is wrong with our world,"² emphasises **Deborah Sengl**. In *Von Schafen und Wölfen* (Of Sheep and Wolves, 2008), a hermaphrodite dressed in priestly liturgical robes, bearing the real head of a sheep and the bared teeth of a wolf, exposes the hypocrisy of religious dignitaries. "I use animals as metaphors because I think portraying people is distracting. Physiognomy is distracting; everyone begins to form a subjective opinion of the person." Animals, by contrast, "are simply representative of a character trait, a form of action, a behaviour,"³ Sengl explains.

1 In a letter to South Tyrolean SVP politician Franz Pahl, quoted in: "Papst kritisiert 'gekreuzigten Frosch'", *Die Presse*, 9 September 2008, <https://www.diepresse.com/409673/papst-kritisiert-gekreuzigten-frosch>.

2 Deborah Sengl in conversation with Günther Oberhollenzer and Andreas Hoffer, in: Essl Museum (ed.), *Deborah Sengl. Die letzten Tage der Menschheit*, exhibition catalogue, Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl, 2014, pp. 130–138, here p. 138.

3 *Ibid.*, p. 136.



Martin Kippenberger, *Kippenberger Superstar*, 1992
Kunststoff Plastic, 20 x 31,5 x 13,5 cm



Martin Kippenberger, *Fred the Frog Rings the Bell*, 1990
Holz, Lack, Nägel Wood, varnish, nails, 129,8 x 110 x 24,1 cm



Thomas Sterna, *Ohne Titel (Froschtattoo)*, 2009
Digitale Fotografie Digital photograph, 50 x 70,6 cm



Thomas Sterna, *Frosch fromm fröhlich frei*, 2013
Neonschrift Neon scripture, 210 x 13 x 5 cm



Siggie Hofer, *Gott ist aus Gold*, 2009

Holz, teils gebeizt, gebrannter Ton Wood, partially stained, fired, clay, 5 x 54 x 30 cm



Deborah Sengl, *Von Schafen und Wölfen*, 2008

Präparat, Wachs, Textil, Gebetsstuhl Compound, wax, textiles, prayer stool, 150 x 100 x 100 cm



SANCTVS DOMINIVS CARINTHIAE ARCHIEPVS

GIOSPHI
CAROLI
PARIDIS ET ISABELLE CECILIE
AB A.G. 1716 CAMERARIUS
RECTUS AB A.C. 1723 TUBICORUM
ETIUSDEM BURGGRAVIUS S. A.
CORIBUS FUNDITUS ET SERUI
VIT A. G. 1725

KREUZ CROSS

Das Kreuz ist ein kulturübergreifendes, universelles Symbol für Leben, Verbindung, Orientierung und Transzendenz. Im Christentum ist es das zentrale Symbol des Glaubens. Es erinnert an den Tod Jesu am Kreuz, durch den er nach christlicher Überzeugung die Menschheit von Sünde und Tod erlöst hat. Es steht hier für Leiden, Opfer, Liebe, Erlösung und Hoffnung. Obwohl es ein Folterinstrument war, wurde es zum Zeichen des neuen Lebens und der Versöhnung mit Gott. Menschen christlichen Glaubens tragen es, beten davor und schmücken damit ihre Kirchen und Wohnhäuser. Die Darstellung Jesu am Kreuz hat sich im Lauf der Kunstgeschichte stark gewandelt. In der Romanik zeigte man ihn als göttlichen Sieger, später in der Gotik als leidenden Menschen – ein Wandel vom fernen Gott zum mitfühlenden Erlöser. In Renaissance und Barock wurde die Szene idealisiert oder dramatisiert, im 20. Jahrhundert wurde sie Symbol für menschliches Leid und gesellschaftliche Krisen. Heute ist das Kreuz ein vieldeutiges Zeichen, es kann religiöse, politische, existenzielle oder kritische Bedeutung haben, und formal reicht die Bandbreite von expressiv-figurativ bis minimalistisch abstrakt – je nach Künstler*in und Kontext.

Arnulf Rainer
Aron Demetz
Johannes Rass
Esther Strauß
Hermann Nitsch
Christian Eisenberger
Manfred Erjautz
Timm Ulrichs
Adrian Paci
Andres Serrano

The cross is a transcultural, universal symbol of life, connection, orientation, and transcendence. In Christianity, it is the central symbol of faith. It commemorates the death of Jesus on the cross, through which, according to Christian belief, humanity was redeemed from sin and death. It stands for suffering, sacrifice, love, redemption, and hope. Although originally an instrument of torture, it became a symbol of new life and reconciliation with God. Those of Christian faith wear it, pray before it, and adorn their churches and homes with it. The depiction of Jesus on the cross has undergone significant change over the course of art history: in the Romanesque period, he appeared as a divine victor; in the Gothic era, as a suffering human – marking the shift from distant God to compassionate redeemer. In the Renaissance and Baroque, the scene was idealized or dramatized; in the twentieth century, it became a symbol of human suffering and social crisis. Today, the cross is an ambiguous symbol; it can bear religious, political, existential, or critical meaning, and its use in art ranges from expressive figuration to minimalist abstraction, depending on the artist and context.

Bei **Arnulf Rainer** ist das Kreuz ein zentrales formales Element seiner informellen und spontan aus dem Unterbewusstsein schöpfenden Malweise. Kreuze durchziehen das gesamte Werk. Doch Rainer will keine sakrale Kunst machen, religiösen Dimensionen und theologischen Erwägungen weicht er aus. Auf die Frage, was Christusköpfe oder Kreuze für ihn so reizvoll und ergiebig machen, dass sie ihn zu immer neuen Übermalungen anregen, antwortete er einmal: „Eine andauernde Verlegenheit und geistige Not. Ich finde meist keine besonderen Motive aus dieser Welt, die mir genügend Impetus geben, um zu arbeiten. [...] Keine besondere religiöse Berufung treibt mich dazu.“¹ Kann man ihm das glauben?

Ein Messgewand hängt in Kreuzform überhöht im Ausstellungsraum. *Schweiss Blut Urin Milch Kot* (2024), so lautet der Titel der Arbeit von **Esther Strauß**. Die Versuchung ist groß, an den Wiener Aktionismus zu denken, insbesondere an Hermann Nitsch. Doch hier ist vieles anders. Strauß zeigt nicht das Messgewand eines Priesters, sondern ein Geburtskleid. Die Künstlerin hat es sich schneidern lassen und bei der Geburt ihres zweiten Kindes getragen; die Körperrausscheidungen haben sich in den Stoff eingepreßt. Daneben wirken die Performances der Aktionisten fast bemüht. Gleichzeitig sind der natürliche Vorgang der Geburt und der Körper der gebärenden Frau nach wie vor große Tabus, insbesondere im religiösen Kontext.

„Ich habe Kunst immer als eine religiöse Auseinandersetzung verstanden“, bemerkte **Hermann Nitsch**.² Als einer der Hauptakteure des Wiener Aktionismus verfolgte er seit den 1960er-Jahren die Idee des Orgien-Mysterien-Theaters (OMT), ein als schöpferisches Gesamtkunstwerk gedachtes Fest der Existenzverherrlichung, das alle Sinne anspricht. Unter Einbeziehung aller Kunstformen (Malerei, Architektur, Musik) sowie des Opferrituals und der Messliturgie der katholischen Kirche werden Fleisch, Gedärme und Blut wie Farbe eingesetzt und über Körper und Leinwand gegossen und geschüttet. Der Überzeugung folgend, dass Kunstausübung der Tätigkeit eines Priesters vergleichbar sei, trug Nitsch bei seinen Aktionen ein kuttenartiges Malhemd und leitete als „Zeremonienmeister“ ihren Ablauf.

Bei **Christian Eisenberger** kann alles zu Kunst werden. Seine Werke sind überbordend, verspielt und humorvoll, bisweilen aber auch reduziert, minimalistisch und auf den Punkt gebracht. Kreuze sind für ihn ein beliebtes Spielfeld. Neben dem *Zuckerkreuz* (2009) ist *O. T.* (2007) zu sehen, eine zweiflügelige Tür, die der Künstler in einer Wiener Altbauwohnung gefunden und deren Teile er so zurechtgeschnitten hat, dass ein Kreuz auf einem Sockel erkennbar ist. Ein Werk von ebenso großer Klarheit wie Einfachheit. Ob der Künstler hier an das Wort Jesu „Ich bin die Tür ...“ (Joh 10,9) gedacht hat?

Arnulf Rainer incorporates the cross as a central formal element in his informal and spontaneously intuitive style of painting. Crosses recur throughout his entire oeuvre. Yet Rainer does not intend to create sacred art, avoiding theological dimensions and religious considerations. When asked what makes depictions of Christ's head and the cross so compelling for him – why he is continually drawn to paint them – he once replied: “Constant embarrassment and mental destitution. I usually can't find specific motifs in this world that give me enough impetus to work. [...] It's no particular religious calling that drives me to do it.”¹ Whether one believes him remains open to question.

High in the exhibition space hangs a liturgical vestment in the form of a cross: *Schweiss Blut Urin Milch Kot* (Sweat Blood Urine Milk Faeces, 2024), is the title of the work by **Esther Strauß**. While it invites comparison to the work of Vienna Actionism, especially Hermann Nitsch, important differences emerge. The vestment is not that of a priest but a birthing gown, sewn for the artist and worn during the birth of her second child, the cloth still bearing the ingrained traces of her bodily excretions. By contrast, the Actionists' performances seem almost contrived. Strauß confronts the persistent taboos around the natural process of childbirth and the bodies of birthing women, particularly in religious contexts.

“I have always seen art as a religious debate,” proclaimed **Hermann Nitsch**.² One of the principal figures of Vienna Actionism, he has pursued his Orgy-Mystery-Theatre (OMT) since the 1960s – a celebration of existence conceived as a total work of art, engaging all the senses. Incorporating all forms of art including painting, architecture, and music, alongside sacrificial rituals and Catholic liturgy, he used flesh, entrails, and blood like paint, pouring and spilling it over bodies and canvases. Following his conviction that practicing art was comparable to the work of a priest, Nitsch wore robe-like painting garments during his performances and presided over them as a “master of ceremonies”.

For **Christian Eisenberger**, anything can become art. His work ranges from exuberant, playful, and humorous to pared-back, minimalist, and to the point. Crosses are a favourite subject. Alongside *Zuckerkreuz* (Sugar Cross, 2009), *O. T.* (2007) can be seen, an old double-leaf door found in a Viennese apartment, cut to form a cross and mounted on a pedestal – a work of clarity and simplicity. Was the artist thinking of Jesus's words “I am the door”? (John 10:9)

Eisenberger's piece directly engages with that of **Manfred Erjautz**: a historic ivory figure of Christ, vandalised and missing its left arm. The artist replaced the arm with a gilded door handle. The precious cross usually hangs on the high altar of the Church of St. Andrä in Graz.

Die Arbeit von Eisenberger steht im direkten Dialog mit jener von **Manfred Erjautz**: eine historische Christusfigur aus Elfenbein, die durch Vandalismus ihren linken Arm verloren hat. Der Künstler ersetzte diesen durch eine goldene Türklinke. Das kostbare Kreuz steht üblicherweise auf dem Hochaltar der Kirche St. Andrä in Graz.

„ICH erkläre GOTT zu meinem kunstgegenstand!“, schreibt **Timm Ulrichs** 1961 auf ein Flugblatt.³ Der als „Totalkünstler“ bekannte Konzept- und Aktionskünstler spielt gerne mit Sprache, alltäglichen Objekten und ikonografischen Motiven. In seiner Arbeit *Nehmet, esset; das ist mein Leib (II) / (My Sweet Lord)* (1994) formt er ein Kreuz aus Schokolade. Damit verweist er provokant auf Christus Worte beim letzten Abendmahl und verbindet religiöse Konnotationen mit dem sinnlichen Reiz des Genussmittels. Das essbare Kreuz erinnert aber auch an den Brauch, um Ostern Schokoladehasen zu verschenken.

Home to go (2001) von **Adrian Paci** zeigt den knieenden, nur mit einem Lendenschurz bekleideten Künstler mit einem Hausdach auf dem Rücken. Paci verhandelt in der fotografisch dokumentierten Performance seine eigene Migrationsgeschichte und den Umgang mit seiner Herkunft. Unweigerlich erinnert die Darstellung an den kreuztragenden Christus, vielleicht auch an einen gefallenen Engel. Ist das Dach ein Sinnbild für Heimat und Schutz oder eine erdrückende Last? Ist das Tragen des Daches eine Metapher für das Mittragen von Erinnerungen?

Andres Serrano wurde vor allem durch provokative Fotografien zu religiösen Themen bekannt. Der Künstler nutzt die religiöse Ikonografie, um Machtstrukturen, Heuchelei und den Umgang der Gesellschaft mit dem Glauben zu reflektieren. Gleichzeitig sind seine Arbeiten stets von einem ernsthaften Interesse an Spiritualität und der Wirkung religiöser Bildsprache geprägt. In seinem Werkzyklus *Holy Works* (2011) inszeniert Serrano christliche Figuren wie Jesus, Maria und Maria Magdalena in stark stilisierten Studioaufnahmen, die an klassische religiöse Kunst erinnern (siehe auch die Themenbereiche „Auferstehung“ und „Madonna“). Im Vergleich zu seinen früheren provokativen Arbeiten nähert er sich dem Thema respektvoller, ohne die kritische Auseinandersetzung mit der religiösen Inszenierung aufzugeben.

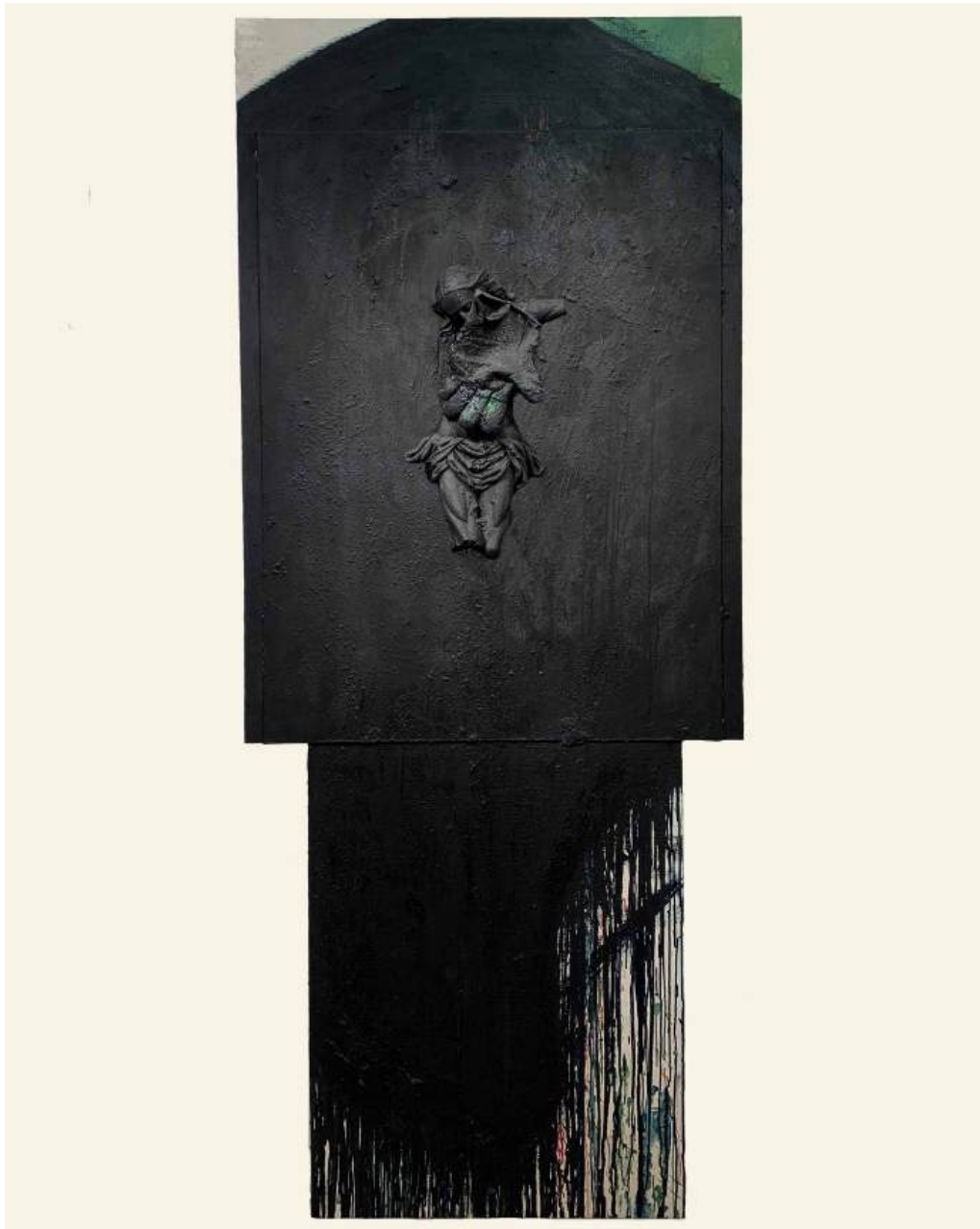
- 1 Arnulf Rainer, zit. nach Otto Mauer, in: Friedhelm Mennekes (Hg.), *Arnulf Rainer. Umkreisen und Durchdringen. Christusgeschichte*, Stuttgart: Verlag katholisches Bibelwerk 1986, S. 23.
- 2 Hermann Nitsch, zit. nach: Gabriele Bösch (Hg.), *Nitsch – eine Retrospektive. Werke aus der Sammlung Essl*, Ausst.-Kat., Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl 2003, S. 32.
- 3 Ein Faksimile findet sich in: Matthias Reichert (Hg.), *Timm Ulrichs. Ich, Gott & die Welt. 100 Tage – 100 Werke – 100 Autoren*, Ausst.-Kat. Haus am Lützowplatz, Berlin, Wien: Verlag für moderne Kunst 2020, S. 13.

“I declare GOD to be my art object!” wrote **Timm Ulrichs** on a leaflet in 1961.³ Known as a “total artist”, the conceptual and performance artist enjoys playing with language, everyday objects, and iconic motifs. In *Nehmet, esset; das ist mein Leib (II) / (My Sweet Lord)* (1994), he forms a cross out of chocolate – a provocative nod to Christ’s words at the Last Supper that combines religious connotations with the sensual allure of a luxury food. The edible cross also recalls the tradition of gifting chocolate bunnies at Easter.

In *Home to go* (2001), **Adrian Paci** depicts himself kneeling, wearing only a loincloth, with the roof of a house upon his back. In this performance, documented in photographs, Paci reflects on his own migration story and his connection to his origins. The image inevitably evokes Christ carrying the cross – or perhaps a fallen angel. Is the roof a symbol of home and protection, or of oppressive burden? Is carrying the roof a metaphor for the weight of remembering?

Andres Serrano is best known for provocative photographs exploring religious themes. The artist uses religious iconography to interrogate power structures, hypocrisy, and society’s relationship with faith, while at the same time maintaining a sincere engagement with spirituality and the impact of sacred imagery. In his work cycle *Holy Works* (2011), Serrano stages Christian figures including Jesus, Mary, and Mary Magdalene in highly stylised studio shots reminiscent of classical religious art (see also the sections on “Resurrection” and “Madonna”). Compared to his earlier, more confrontational works, these are approached with greater reverence, though without relinquishing his critical examination of the staging of religion.

- 1 Arnulf Rainer, quoted by Otto Mauer, in: Friedhelm Mennekes (ed.), *Arnulf Rainer. Umkreisen und Durchdringen. Christusgeschichte*, Stuttgart: Verlag katholisches Bibelwerk, 1986, p. 23.
- 2 Hermann Nitsch, cited in: Gabriele Bösch (ed.), *Nitsch – eine Retrospektive. Werke aus der Sammlung Essl*, exhibition catalogue, Klosterneuburg: Edition Sammlung Essl 2003, p. 32.
- 3 A facsimile can be found in: Matthias Reichert (ed.), *Timm Ulrichs. Ich, Gott & die Welt. 100 Tage – 100 Werke – 100 Autoren*, exhibition catalogue Haus am Lützowplatz, Berlin, Vienna: Verlag für moderne Kunst 2020, p. 13.



Arnulf Rainer, *Kreuz mit grünem Handschuh*, 1985
Öl auf Holz mit Applikation Oil on wood with appliqué, 200 x 80 cm



Aron Demetz, *Ohne Titel*, 2021
Verkohlttes Holz und Gips Charred wood and plaster, 83 x 46 x 30 cm



Arnulf Rainer, *Drei Kreuze*, 1993–1995

Öl auf Holz mit Applikationen Oil on wood with appliqués, Größe variabel various sizes



Johannes Rass, *Furry Drops*, 2021/2025
Kunstpelz, Filz Faux fur, felt, Größe variabel various sizes



Esther Strauß, *Schweiss Blut Urin Milch Kot*, 2024

Geburtskleid aus rosa Baumwollstoff mit Leinwandbindung Birthing gown made of pink cotton fabric with plain weave
ca. 168 x 182 x 9 cm





Hermann Nitsch, *29. Aktion, Moosach 11.12.1968*, 1968
Vintage-Silbergelatineabzug Vintage silver print, 29,8 x 24,4 cm



Hermann Nitsch, *Aktionshemd*, undatiert year unknown
Blut auf Baumwolle, Seil, Holz Blood on cotton, rope, wood, 200 x 150 cm



Christian Eisenberger, *Zuckerkreuz*, 2009
Zucker auf Leinwand Sugar on canvas, 100 x 80 cm



Timm Ulrichs, *Nehmet, esset; das ist mein Leib (II) / (My Sweet Lord)*, 1994
Holz mit Schokoladenkuvertüre auf weiß gebeizter MDF-Platte
Wood with chocolate icing on white-stained MDF board, 28,8 x 14,4 x 4,6 cm



Christian Eisenberger, *O. T.*, 2007
Holztür Wooden door, 250 x 130 cm



Manfred Erjautz, *Opener*, 2022
300 Jahre alte Elfenbeinschnitzerei, Kreuz aus Glas und Messing, Türklinke samt
Langschild aus Messing 300-year-old ivory carving, glass and brass cross, brass
doorknob with protective plate, 85 x 35 x 23 cm



Adrian Paci, *Home to go*, 2001
Fotografie Photograph, je each 155 x 155 cm





Andres Serrano, *The Nail*, 2011
Aus der Serie *From the series Holy Works*, C-Print, 101,6 x 82,55 cm



Andres Serrano, *Two Christs*, 2011
Aus der Serie *From the series Holy Works*, Cibachrome, je each 101,6 x 82,55 cm

DU SOLLST DIR EIN MEME MACHEN THOU SHALT MAKE THYSELF A MEME

PARALLELEN CHRISTLICHER IKONOGRAFIE UND ZEITGENÖSSISCHER DIGITALER BILDKULTUR PARALLELS BETWEEN CHRISTIAN ICONOGRAPHY AND CONTEMPORARY DIGITAL VISUAL CULTURE

Miriam King

2025 n. Chr.: Nach 18 Jahren verschlägt es mich erstmals wieder in die Piaristenkirche Maria Treu am Jodok-Fink-Platz in Wien. Nostalgie und Verfremdung vermischen sich, während mein Blick über ihren spätbarocken Pomp gleitet. Zwischen 2003 und 2007 habe ich in zahlreichen Sonntagsmessen Fürbitten verlesen – eine Performance, die mein Theaterkind-Herz stets mit Freude erfüllt hat.

Das ovale Zentrum der Basilika ist von sechs Altarnischen gesäumt. Ich erkenne auf Anhieb den von Pfeilen durchbohrten heiligen Sebastian, eine Kreuzigung, den Apostel Petrus und Jesus unter den Gelehrten. Obwohl mein letzter Besuch so lange zurückliegt, bestimme ich die Bildinhalte mit Leichtigkeit. Denn waren es auch nicht *diese* Gemälde, so habe ich im letzten Jahrzehnt doch Hunderte Werke derselben Darstellungstypen gesehen. Die christliche – vor allem die katholische – Ikonografie ist mir geläufig geblieben. Ich bin Teil der Ingroup.

Meine intuitive ikonografische Analyse, also mein Wiedererkennen eines Bildinhaltes (und seiner impliziten Botschaft), ist eine Erfahrung, die bereits die frühesten Anhänger*innen des Christentums machten. Die visuelle Kultur der Christ*innen und die Darstellung religiöser Inhalte gingen in den ersten Jahrhunderten nach Christus aus der römisch-polytheistischen Ikonografie hervor. Biblische Figuren ähnelten bis zum Ende des 3. Jahrhunderts mythischen Heldenfiguren wie Herkules und Endymion.¹ Über die Jahrhunderte entwickelte sich daraus ein Bildkanon mit typischen Darstellungsformen, der bis in die Gegenwart – vor allem in katholischen Ländern – großen Wiedererkennungswert besitzt.

Viele seiner Motive begegnen uns, in unterschiedlichen Abwandlungen, in der Ausstellung *Du sollst dir ein Bild machen*. So etwa im Kreuzigungsbild *The Nail* von Andres Serrano, in Margot Pilz' Transformation von Adams Erschaffung in *Göttin schuf Eva* (als Lichtinstallation umgesetzt von Victoria Coeln) oder in Julia Krahn's Neuinterpretation einer Pietà als *Vater und Tochter*. Sie erzeugen ein Gefühl von Vertrautheit, rufen bei mir Erinnerungen an meinen Religionsunterricht oder an Kirchenbesuche in ganz Europa wach.

2025 AD: After 18 years, I find myself inside the Piarist Church of Maria Treu on Jodok-Fink-Platz in Vienna once again. Nostalgia mingles with alienation as my gaze drifts across its late Baroque pomp and splendour. Between 2003 and 2007, I would often read intercessory prayers at Sunday mass – a performance that always delighted my theatre-loving heart during my childhood.

The oval centre of the basilica is lined by six altar niches. I immediately recognise depictions of Saint Sebastian pierced by arrows, a crucifixion, the Apostle Peter, and Jesus among the scholars. Despite it having been years since my last visit, I can still easily identify these scenes. And even though I have not laid eyes on these specific paintings, I have seen hundreds of works depicting the same visual types over the past decade. I am familiar with Christian – particularly Catholic – iconography. I am part of the in-group.

This intuitive act of iconographic recognition – the ability to identify both the imagery and its implied meaning – echoes the experience of the earliest Christians. Christian visual culture and the portrayal of religious content emerged Christ. Until the late third century, biblical figures often resembled mythical heroes such as Hercules or Endymion.¹ Over the centuries, this gave rise to a canon of imagery with standardised forms and attributes, many of which remain highly recognisable today, particularly in the Catholic context.

We see many of these motifs, in various adaptations, in the exhibition *Du sollst dir ein Bild machen*. Among them are Andres Serrano's crucifixion picture, *The Nail*, Margot Pilz's transformation of the creation of Adam into *Göttin schuf Eva* (made into a light installation by Victoria Coeln), and Julia Krahn's reinterpretation of a Pietà as father and daughter, *Vater und Tochter*. These works evoke a deep sense of familiarity, conjuring memories of my religious education in school and various church visits across Europe.

DU SOLLST DIR EIN MEME MACHEN

"Hey Grandpa what happened during the coronavirus of 2020?"

Grandpa:



2020 n. Chr.: Ich zücke mein Smartphone und öffne eine App, scrolle in Windeseile durch visuelle Inhalte, schwimme in der Bilderflut. Ein Meme über panikartiges Horten von Klo-papier taucht auf. Ich schiele nervös zu meinem eigenen Vorrat. Auf einen Sprung in den Supermarkt? Ich beschließe, dass es reichen muss, und widme mich wieder dem Screen. Einige Minuten später prophezeit mir ein weiteres Meme die traumatischen Folgen meiner prekären Lockdown-Situation.

Memes sind ein signifikantes Phänomen des postdigitalen Zeitalters. Ein Meme umfasst in der digitalen Sphäre umgangssprachlich beinahe alles, was als kurzgefasster Witz verstanden werden kann. Dabei handelt es sich um reine Bilder, Bild-Text-Kombinationen, Audios oder kurze Videos. Die wohl bekannteste Variation ist das standardisierte Layout aus Bild und darübergelegtem weißem Text in Großbuchstaben (ein sogenanntes *image macro*). Das Bild vermittelt den Grundton und wird durch kongruente oder inkongruent-ironische Aussagen ergänzt. Die Kulturwissenschaftlerin Limor Shifman nennt drei wesentliche Charakteristika von Internetmemes: 1) Inhalt, Form und/oder Standpunkt sind ähnlich. 2) Sie werden in bewusster Referenz aufeinander geschaffen. 3) Sie werden über das Internet von User*innen verbreitet, imitiert und weiterentwickelt (Remix). Im Unterschied zu isolierten viralen Bildern entsteht ein Meme erst durch stetige Wiederholung und Bezugnahme.²

Die Bilder sind teils intuitiv lesbar, weil sie sich auf reale Geschehnisse beziehen, teils erschließen sie sich jedoch nur Personen mit Vorwissen über den Entstehungskontext oder den referenzierten Gegenstand. Ich bringe die nötigen Kenntnisse mit. Als – mehr oder weniger – Digital Native mit überdurchschnittlicher Bildschirmzeit ist es mir überwiegend möglich, die Inhalte und Botschaften von Memes zu entziffern. Die Bilder und ihre Bedeutung (inklusive ihrer Abwandlungen) sind mir geläufig. Ich bin Teil der Ingroup.

2020 AD: I pull out my smartphone and open an app, scrolling through visual content at lightning speed, being swept along by an endless stream of images. I see a meme about stockpiling toilet paper. I glance anxiously at my own stash. Should I make a quick trip to the store? I decide I have enough to get by and turn my attention back to the screen. Minutes later, another meme warns me of the traumatic consequences of my precarious lockdown existence.

Memes are one of the defining phenomena of the post-digital age. In the digital sphere, the term “meme” is colloquially used for almost any concise, humorous expression – an image, image-text combo, audio clip, or short video. The most recognizable format is the “image macro”: a standardised layout of a photo overlaid with capital white letters. The image sets the tone, while the accompanying words either reinforce or deliberately subvert the message with irony. Cultural scientist Limor Shifman identifies three defining characteristics of internet memes: 1) Content, form, and/or point of view are similar. 2) They are created in conscious reference to one another. 3) They are circulated, imitated, and continually remixed by users online. Unlike isolated viral images, memes arise through ongoing repetition and referencing.²

Some memes are intuitively understandable, particularly those that refer to real-world events, while others require prior knowledge or awareness of context to interpret. I have much of this necessary knowledge. As a (more or less) digital native with extensive screen time, I can usually decipher the content and underlying messages. I am familiar with the images and their meanings, including their many variations. I am part of the in-group.

This intuitive process of content classification and interpretation has essential similarities with my iconographic analysis of Catholic imagery. How, then, can these visual worlds – the Christian-Catholic and the digital-visual language of memes – be compared?

The concept of the “meme” predates the internet by several decades. Richard Dawkins introduced the term into scholarly discourse in *The Selfish Gene* in 1976. Dawkins used the term to describe the idea of cultural units that are passed from person to person like genes and can mutate: “Examples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or of building arches. Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperms or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, is called imitation.”³

Australian artist and theorist Donald Brook (1927–2018) extended Dawkins’ concept of memes into the realm of art. Memes – including artistic representational forms – are based on imitation and variation (mutation), feeding back into society as cultural resources from which new meanings are drawn.⁴ Images are not created in a vacuum.

Der automatische Prozess meiner Einordnung und Deutung der Inhalte weist wesentliche Gemeinsamkeiten mit meiner ikonografischen Analyse katholischer Darstellungsformen auf. Wie lassen sich also diese Bildwelten, die christlich-katholische und die digital-visuelle Sprache von Memes, miteinander vergleichen?

Der Begriff „Meme“ hat eine jahrzehntelange Geschichte, deren Ursprung vor dem digitalen Zeitalter liegt. Er wurde 1976 von Richard Dawkins in seinem Buch *The Selfish Gene* (1976) in den wissenschaftlichen Diskurs eingeführt. Dawkins bezeichnet damit die Idee kultureller Einheiten, die wie Gene von Mensch zu Mensch weitergegeben werden und mutieren können: „Examples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of making pots or of building arches. Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperms or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, is called imitation.“⁴³

Der australische Künstler und Kunsttheoretiker Donald Brook (1927–2018) übertrug Dawkins' Verständnis von Memes auf die Sphäre der Kunst. Memes – auch künstlerische Darstellungsweisen – basieren auf Imitation und Variation (Mutation) und fließen als kulturelle Ressource zurück in die Gesellschaft, die weiterhin aus ihnen schöpft.⁴ Bilder entstehen nicht in einem Vakuum. Sie unterliegen dem Einfluss ihrer Vorgänger und ihrer soziohistorischen Produktionsbedingungen und spiegeln, wie der Handschriftenfachmann Jonathan J. G. Alexander schildert, die ideologischen Strömungen ihrer Entstehungszeit wider. Lange Zeit diente die christliche Kunst als visuelles Bildungsmedium: Sie sollte moralische Botschaften einem Publikum vermitteln, das überwiegend nicht lesen konnte. Anpassungen der Bildinhalte gingen häufig mit gesellschaftlichen Veränderungen einher, deren Festigung im Interesse der katholischen Kirche lag.⁵

Bilder funktionieren wie rhetorische Mittel in einem Text: Sie geben nicht nur Inhalte wieder, sondern schildern Standpunkte, beeinflussen Meinungen, rufen Gefühle hervor, etablieren und festigen Normen. Welche Memes oder welche biblischen Inhalte sich durchsetzen, ist nicht willkürlich. Sie stehen in Beziehung zu der umgebenden Kultur und Gesellschaft und nehmen Bezug auf sie.⁶ Internetmemes und religiöse Darstellungen sind somit auch ideologisch geprägt.

Bei beiden entstehen wiedererkennbare Bildtypen durch Wiederholung (Imitation) und Abwandlung (Variation/Remix). Ihre Bedeutungen zu entschlüsseln, erfordert ein gewisses Maß an Vorwissen, das über fortlaufende Begegnung mit den Inhalten erlangt wird – etwa über standardisierte Layouts und Attribute. In beiden Fällen bildet sich zwangsläufig eine Ingroup, die den Gegenstand intuitiv erfasst, und eine Outgroup, die auf Erklärungen angewiesen ist.⁷

Ein grundlegender Unterschied zwischen den beiden Bildformen liegt neben ihrer inhaltlichen Aufladung im Machtverhältnis zwischen Produzent*innen und Konsument*innen.

Me, taking my grandkid grocery shopping in 2060

Kid: "Oi, looks like we need toilet paper."

Me:



They are shaped by their predecessors and the sociohistorical context in which they emerge. As palaeographer Jonathan J. G. Alexander observes, memes reflect the ideological currents of their time. For centuries, Christian art functioned as a visual medium of instruction, conveying moral teachings to audiences that were largely illiterate. Changes in visual language frequently accompanied social transformations – often ones that aligned with the interests of the Catholic Church.⁵

Images function as rhetorical devices do in written text: They not only reproduce content, but assert perspectives, influence opinions, evoke emotions, and establish norms. Which memes or biblical motifs prevail is not arbitrary. They relate and refer to the surrounding culture and society.⁶ Religious imagery and internet memes are, in this sense, ideologically charged.

In both cases, recognisable image types are created through repetition (imitation) and modification (variation/remixing). Decoding their meanings requires a certain degree of prior knowledge, which is accumulated through ongoing exposure to specific standardised formats and attributes. In both cases, this inevitably forms an in-group that innately understands the subject and an out-group that is dependent on explanations.⁷

A crucial distinction between these two image forms, in addition to their content, lies in the power dynamic between creators and consumers. For centuries, the values

Über Jahrhunderte waren die in der Kunst reflektierten und aufrechterhaltenen Werte vorrangig die Werte jener Klasse, die es sich leisten konnte, Botschaften durch Auftragsarbeiten zu verbreiten. Im Netz ist die Möglichkeit der kreativen Partizipation deutlich mehr gegeben. Doch durch fortlaufende Veränderungen in den Produktionsverhältnissen der bildenden Kunst genießt auch sie heute Freiheiten, die im Mittelalter und der Renaissance unerreichbar waren, und greift auf einst streng gehütete Themen zurück – ein wichtiger Aspekt der Ausstellung. Sich lang tradierter Darstellungstypen zu bedienen, sie zu verändern und neu zu kontextualisieren, führt zum Bruch mit Normen und starren (Gender-)Konventionen. Beispiele in der Schau sind die Madonnendarstellungen von Sumi Anjuman (*I am the Mother too*) und Anouk Lamm Anouk (*Quaint Sunday/Mary's Penis N°3*).

Das Bild nimmt in unserer Gegenwart eine zentrale Rolle ein. Seine Omnipräsenz in der visuellen Kultur des postdigitalen Zeitalters bedeutet eine unüberschaubare Vielzahl von Situationen, in denen wir von ihm beeinflusst werden. Eine kritische Auseinandersetzung mit seiner Macht und seinen Wirkungsmechanismen ist und bleibt unerlässlich. In einem katholischen Land wie Österreich, in dem das kollektive Vorstellungsvermögen von einer jahrhundertelangen christlichen Bildtradition geprägt ist, lohnt es sich, den christlich-katholischen Bildkanon und seine Imitationen, Variationen und Remixes in diese Reflexionen einzubeziehen. Die Exponate in der Ausstellung *Du sollst dir ein Bild machen* knüpfen an ebendiesen Kanon an und verdeutlichen seine Relevanz für die Gegenwart. Die Potenz wiedererkennbarer Bildinhalte, das übersinnliche Erlebnis der Kunstbetrachtung, seine Nähe zur spirituellen Erfahrung und die Fähigkeit der Bilder, unsere Wirklichkeit zu gestalten – das alles wird in den Räumlichkeiten des Künstlerhauses greifbar.

1 Vgl. Robin M. Jensen, „Compiling Narratives: The Visual Strategies of Early Christian Visual Art“, in: *Journal of Early Christian Studies* 23 (2015), H. 1, S. 1–26, hier S. 2, DOI: <http://doi.org/10.1353/earl.2015.0010>.

2 Vgl. Limor Shifman, *Memes in Digital Culture*, Cambridge, MA/London: MIT Press 2014, S. 8.

3 Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford: Oxford University Press 1989, S. 192.

4 Vgl. Donald Brook, „Art History?“, in: *History & Theory* 43 (2004), H. 1, S. 1–17, hier S. 11–12, DOI: <http://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2004.00262.x>.

5 Vgl. Jonathan J. G. Alexander, „Iconography and Ideology: Uncovering Social Meanings in Western Medieval Christian Art“, in: *Studies in Iconography* 15 (1993), S. 1–44, hier S. 5, <https://www.jstor.org/stable/23923571>.

6 Vgl. Richard Rogers, Giulia Giorgi, „What is a meme, technically speaking?“, in: *Information, Communication & Society* 27 (2024), H. 1, S. 73, DOI: <https://doi.org/10.1080/1369118X.2023.2174790>.

7 Vgl. ebd., S. 74.

depicted in and sustained by art reflected the priorities of the social elite, who could afford to spread messages through commissioned works. By contrast, today's digital sphere allows for far broader creative participation. However, due to ongoing changes in the production conditions of the visual arts, art now enjoys freedoms that were unimaginable in the Middle Ages and the Renaissance. Artists now revisit once closely guarded themes – a central focus of this exhibition. Drawing on established representations, altering them, and recontextualizing them challenges norms and destabilises entrenched (especially gendered) conventions. Examples include Sumi Anjuman's Madonna portrayal in *I am the Mother too* and Anouk Lamm Anouk's piece *Quaint Sunday/ Mary's Penis N°3*.

Today, images have unprecedented influence. The omnipresence of visual culture in the post-digital age means we are shaped by its impact in countless ways, often unconsciously. Critical engagement with its power and its mechanisms of action is therefore essential. In a predominantly Catholic country like Austria, where centuries of Christian visual tradition remain deeply rooted in collective imagination, reflecting on the legacy of the Christian-Catholic visual canon and its imitations, variations, and remixes is particularly insightful. The works presented in *Du sollst dir ein Bild machen* engage directly with this canon, illustrating its continuing relevance in the present-day. The enduring power of recognisable imagery, the transcendent experience of viewing art, the proximity of art to spirituality, and the ability of images to shape reality – all become tangible within the exhibition spaces of the Künstlerhaus.

- 1 Cf. Robin M. Jensen, "Compiling Narratives: The Visual Strategies of Early Christian Visual Art", in: *Journal of Early Christian Studies* 23 (2015), Vol. 1, pp. 1–26, here p. 2, DOI: <http://doi.org/10.1353/earl.2015.0010>.
- 2 Cf. Robin M. Jensen, "Compiling Narratives: The Visual Strategies of Early Christian Visual Art", in: *Journal of Early Christian Studies* 23 (2015), Vol. 1, pp. 1–26, here p. 2, DOI: <http://doi.org/10.1353/earl.2015.0010>.
- 3 Richard Dawkins, *The Selfish Gene*, Oxford: Oxford University Press 1989, p. 192.

- 4 Cf. Donald Brook, "Art History?", in: *History & Theory* 43 (2004), vol. 1, pp. 1–17, here pp. 11–12, DOI: <http://doi.org/10.1111/j.1468-2303.2004.00262.x>.
- 5 Cf. Jonathan J. G. Alexander, "Iconography and Ideology: Uncovering Social Meanings in Western Medieval Christian Art," in: *Studies in Iconography* 15 (1993), pp. 1–44, here p. 5, <https://www.jstor.org/stable/23923571>.
- 6 Cf. Richard Rogers, Giulia Giorgi, "What is a meme, technically speaking?", in: *Information, Communication & Society* 27 (2024), vol. 1, p. 73, DOI: <https://doi.org/10.1080/1369118X.2023.2174790>.
- 7 *Ibid.*, p. 74.

AUFERSTEHUNG RESURRECTION

Die Auferstehung Christi symbolisiert den Sieg über den Tod und die Hoffnung auf das ewige Leben. Während frühe Darstellungen meist Engel oder leere Gräber zeigen, zeigt die byzantinische Ikonografie Christus als Erlöser der Unterwelt. Im Mittelalter und in der Renaissance erscheint Christus triumphierend aus dem Grab, oft idealisiert und mit Siegesfahne. Die Barockkunst betont das Drama und die göttliche Macht, während moderne und zeitgenössische Darstellungen die Auferstehung oft symbolisch oder abstrakt interpretieren. Obwohl die Auferstehung ein zentrales Motiv der christlichen Bildtradition ist, verfügt sie bei Weitem nicht über eine derart große Bandbreite an Darstellungen wie der Kreuzestod Christi.

Paolo Gallerani
Andres Serrano
Paul Sebastian Feichter
Thomas Riess

The resurrection of Christ symbolizes victory over death and the promise of eternal life. Early depictions often present angels or an empty tomb, while Byzantine iconography shows Christ as the saviour of the underworld. In the Middle Ages and Renaissance, Christ rises triumphantly from the grave, frequently idealised and bearing a victory banner. Baroque art heightened the drama and divine grandeur, whereas modern and contemporary interpretations often treat the resurrection in symbolic or abstract terms. Despite its central role in Christian belief, the resurrection has never matched the crucifixion in the breadth of its artistic representations.

AUFERSTEHUNG

Paolo Galleranis skulpturale Arbeit *Meditazione I–V* (1997) ist von Vittore Carpaccios Gemälde *Beweinung Christi* (1510) inspiriert. Der Künstler formte den auf einem Stein-tisch liegenden Leichnam Christi als ein Relief in Ton, um dann Negativformen aus Gips abzunehmen – ein äußerst kompliziertes Verfahren, in dessen Verlauf die ursprüngliche Tonskulptur nach und nach zerstört wird. Aus den Negativformen wurden fünf Gipsabgüsse gewonnen, von denen jeweils ein Abguss aus Bronze hergestellt wurde. Die fünf Arbeiten zeigen die fortschreitende Zerstörung – oder besser: Auflösung der Skulptur (wobei auch neue Elemente wie ein Leichentuch hinzukommen). Auf der Rückseite der ersten Skulptur steht in Latein geschrieben: „Da nämlich durch den Menschen der Tod gekommen ist, kommt durch den Menschen auch die Auferstehung von den Toten.“ (1. Kor 15,21).

Paul Sebastian Feichters überlebensgroße Strahlen (*Lux*, 2013) sind unverkennbar ein Verweis auf Darstellungen des göttlichen Lichts in Werken der Kunstgeschichte. Dieses stellt im christlichen Kontext ein Symbol für die göttliche Gegenwart, Heiligkeit und Wahrheit dar. Es wird oft eingesetzt, um das Übernatürliche oder Transzendente sichtbar zu machen – zum Beispiel durch Heiligenscheine, leuchtende Erscheinungen oder eben Lichtstrahlen. Ein schöner Dialog ergibt sich mit der zweiten Arbeit des Künstlers, einem gefundenen Holzfragment des Auferstandenen. Nur noch ein Fuß berührt die Erde.

Die Malereien von **Thomas Riess** lassen an Erinnerungsfetzen oder Traumbilder denken, die nicht (mehr) genau benenn- und begreifbar sind, deren Gestalt vor dem inneren Auge unklar und nebulös geworden ist: Figurative Elemente gehen fließend in abstrakte über, Gegenstände und Körperformen lösen sich auf, Gesichter sind ihrer individuellen Züge beraubt und verschwimmen. In *Transsurfing* (2024) scheint sich eine in weißen Stoff gehüllte Figur in Licht aufzulösen. Zeigt Riess den Moment des Übergangs von der materiellen Welt in eine transzendente?

Paolo Gallerani's sculpture *Meditazione I–V* (1997) draws inspiration from Vittore Carpaccio's painting *Lamentation of Christ* (1510). Gallerani sculpted the body of Christ, lying upon a stone table, as a clay relief before creating negative plaster moulds – a highly complex process that gradually demolishes the original clay sculpture. Five plaster casts were made from the negative moulds, each of which was then cast in bronze. The five bronze pieces show the progressive destruction – or rather: disintegration of the sculpture, although new details, such as a shroud, are also added. On the reverse of the first sculpture, a Latin inscription reads: “For since through man came death, through man also comes the resurrection from the dead” (1 Corinthians 15:21).

Paul Sebastian Feichter's monumental *Lux* (2013) – rays of light rendered on a large scale – unmistakably recalls the visual language of divine illumination in art history. In Christian iconography, such light symbolises divine presence, holiness, and truth. Light is often used to make the supernatural or transcendent visible through halos, radiant apparitions, or – like here – beams of light. In Feichter's second work on display here, a found wooden fragment of a resurrected Christ with only a single foot touching the ground, creates a striking dialogue between the two pieces.

The paintings of **Thomas Riess** evoke half-remembered moments or dream images that can no longer be precisely named or understood, indistinct and nebulous at the edges of perception. Figurative elements dissolve seamlessly into abstraction; objects and bodies lose definition; faces are stripped of their individual features and become blurred. In *Transsurfing* (2024), a figure wrapped in white fabric appears to dissolve into pure light. Is Riess capturing the moment of transition from the material realm into the transcendent one?





Paolo Gallerani, *Meditazione I-V*, 1997
Bronze, je each ca. 56 x 136 x 26 cm

Andres Serrano, *Pietà*, New York, 2012
Aus der Serie *From the series Holy Works*
C-Print, 29,8 x 23,4 cm





Paul Sebastian Feichter, *Auferstehung*, 2024
Bemaltes Holz, Glas Painted wood, glass, 30 x 20,5 x 20,5 cm



Paul Sebastian Feichter, *Lux*, 2013

Holz, Farbe, Schlagmetall Wood, paint, hammered metal
380 x 36 x 3,5 cm / 380 x 22 x 3,5 cm / 380 x 22 x 3,5 cm

Thomas Riess, *Transurfing*, 2024
Öl auf Leinwand Oil on canvas, 190 x 140 cm



GÖTTLICHKEIT DIVINITY

In der christlichen Tradition ist Gott der eine allmächtige Schöpfer, der sich den Menschen im Neuen Testament als liebender Vater, als Sohn (Jesus Christus) und als Heiliger Geist offenbart (Dreifaltigkeit). Gott gilt als gerecht, barmherzig und heilig, als zugleich über der Welt stehend (transzendent) und in ihr wirkend (immanent). Durch Jesus Christus wird Gott persönlich erfahrbar, und Christen*innen glauben, dass sie mit ihm in Beziehung treten können – etwa im Gebet, in der Bibel und in den Sakramenten. Gott Vater erscheint in religiösen Darstellungen meist als würdiger alter Mann mit langem weißem Bart, oft in königlicher Robe, auf einem Thron sitzend oder über der Welt schwebend – Symbole für Weisheit, Allmacht und Ewigkeit. Zeitgenössische Kunstschaffende, insbesondere weibliche und nicht binäre, hinterfragen diese Darstellung und finden neue Bilder für Gott und das Göttliche.

Ursula Beiler
Evelyn Kreinecker
Margot Pilz, Victoria Coeln
Siegfried Anzinger

In the Christian tradition, God is the one almighty creator who, according to the New Testament, reveals himself to humanity as the loving Father, the Son (Jesus Christ), and the Holy Spirit: the Trinity. God is considered just, merciful, and holy, at once standing above the world (transcendent) and acting within it (immanent). Christians believe they can enter into a personal relationship with God through Jesus Christ – in prayer, in the Bible, and through the sacraments. God the Father is conventionally depicted as a dignified elderly man with a long white beard, often wearing regal robes, enthroned or hovering above the world – symbols of wisdom, omnipotence, and eternity. Contemporary artists, particularly women and non-binary creators, increasingly question these conventions and seek new images for God and the divine.

2008 konzipierte **Ursula Beiler** ein großes Straßenschild mit der Aufschrift „Grüss Göttin“. Von 2009 bis 2016 stand es an der Autobahn bei Kufstein Nord am Eingang von Tirol, seit 2019 ist es am Kreisverkehr der Autobahnauffahrt Innsbruck-Mitte zu sehen. Das Werk löste teils heftige öffentliche Debatten aus – zwischen konservativer Ablehnung und progressiver Zustimmung. Das Schild wurde wiederholt besprüht, übermalt, beklebt und beschädigt, aber jedes Mal repariert und neu aufgestellt. Beiler hinterfragt spielerisch ein männlich geprägtes Gottesbild sowie die Vergötterung der Männlichkeit in Sprache und Religion. Sie setzt ein feministisches Zeichen im öffentlichen Raum, das zum Nachdenken und Diskutieren anregen soll.

Evelyn Kreinecker konnte sich immer weniger in den Bildern wiederfinden, die uns als Ideal und als religiöse Wahrheit präsentiert werden – insbesondere in all den männlichen Schöpfer-, Erlöser-, Heilsbringer- und Heiligenbildern. Dieser Umstand inspirierte die Künstlerin zu ihrer Werkreihe *SIE* (2020), in der eine Frau die tradierten Haltungen des heilenden, rettenden, segnenden und lehrenden Christus einnimmt. „Die Bilder kommen der Realität wesentlich näher“, so die Künstlerin, „denn es sind doch zumeist Frauen, die in unserer Welt heilen, Leben spenden, retten, sorgen, trösten, lehren und segnen.“¹ Kreinecker erschafft selbstbewusste, starke Frauenbildnisse. Sie zitiert frei und ohne Scheu oder übertriebenen Respekt aus der Kunstgeschichte und schreckt auch vor einer gehörigen Portion Pathos nicht zurück.

Die Lichtskulptur *Göttin schuf Eva* (2021/2025), die die Medienkünstlerin **Margot Pilz** zusammen mit der Lichtkünstlerin **Victoria Coeln** umgesetzt hat, bezieht sich auf die Schöpfungsgeschichte im Buch Genesis. Darin heißt es: „Gott, der Herr, baute aus der Rippe, die er vom Menschen genommen hatte, eine Frau und führte sie dem Menschen zu.“ (Gen 2,22) Für Pilz eine Frechheit. In lockerer Zeichnung und nicht ohne Witz interpretiert die Künstlerin den Schöpfungsakt um und zitiert dabei das bekannte Fresko Michelangelos in der Sixtinischen Kapelle in Rom (*Die Erschaffung Adams*, 1508–1512). Im Rahmen der *Wiener Lichtblicke* war das Werk 2021 in Form einer Lichtprojektion auf den Wienfluss zu sehen.

Siegfried Anzinger zeigt in seinen Malereien Gottvater zwar als alten Mann mit Bart, dieser ist aber weit von einem königlichen oder überirdischen Habitus entfernt, erscheint vielmehr überaus menschlich – zum Beispiel, wenn er, in einer Badewanne sitzend, eine Ente erschafft. Dem Maler ist dabei die Umsetzung wichtiger als das Bildmotiv: Wenn wir schnell erkennen, worum es inhaltlich geht, so die Hoffnung des Künstlers, bleibt uns vielleicht noch Zeit für die Beschäftigung mit den malerischen Lösungen, etwa wie die zwei Figuren (Gottvater und Tier) zueinander in Beziehung gesetzt werden.

In 2008, **Ursula Beiler** created a large roadside sign reading “Grüss Göttin” (“Greetings, Goddess”). From 2009 to 2016, it stood at the Kufstein Nord motorway entrance to Tyrol, and since 2019 it has been installed at the Innsbruck-Mitte motorway roundabout. The work sparked debate, sometimes running hot, with views ranging from conservative outrage to progressive support. The sign was repeatedly sprayed, painted over, plastered with paper, and damaged. Each time, it was repaired and reinstalled. With wit and directness, Beiler playfully challenges the male-dominated image of God and the ingrained linguistic and religious glorification of masculinity, offering a feminist intervention into public space intended to stimulate reflection and dialogue.

Evelyn Kreinecker increasingly found herself alienated from the idealised and doctrinal images presented as religious truths – particularly the prevalence of male creators, redeemers, saviours, and saints. This led to her series *SIE* (She, 2020), depicting a woman in the traditional poses of Christ as healer, saviour, blessing, and teacher. “These images are much closer to reality,” the artist notes, “because in our world, it is mostly women who heal, give life, save, care, comfort, teach, and bless.”¹ Kreinecker paints self-assured portraits of strong women, drawing freely from art history with boldness, no excessive respect, and a goodly portion of pathos.

The light sculpture *Göttin schuf Eva* (The Goddess Created Eve, 2021/2025) by media artist **Margot Pilz** and light artist **Victoria Coeln** reimagines the creation story from the Book of Genesis. In the biblical account, “The Lord God made a woman from the rib He had taken from the man, and he brought her to the man” (Genesis 2:22). Pilz considers this an affront. In a loose drawing that is not without humour, the artist reinterprets the act of creation, visually referencing Michelangelo’s famous fresco in the Sistine Chapel in Rome (*The Creation of Adam*, 1508–1512). Presented as a light projection onto the Vienna River during the *Wiener Lichtblicke* festival 2021, the work casts the creation act in a decidedly feminist light.

In his paintings, **Siegfried Anzinger** portrays God the Father as an old man with a beard, yet stripped of regal grandeur and otherworldliness, appearing instead entirely human – in one work, he casually creates a duck while sitting in a bathtub. For Anzinger, execution is more significant than subject matter: if viewers immediately recognise the theme, he hopes they will take the time to pause and reflect on the artistic choices, such as the relationship between, for example, the figures of God the Father and the animal.

1 Evelyn Kreinecker in conversation with the author in her studio, 19 February 2021.



Ursula Beiler, *Replik der Tafel „GRÜSS GÖTTIN“*, 2020

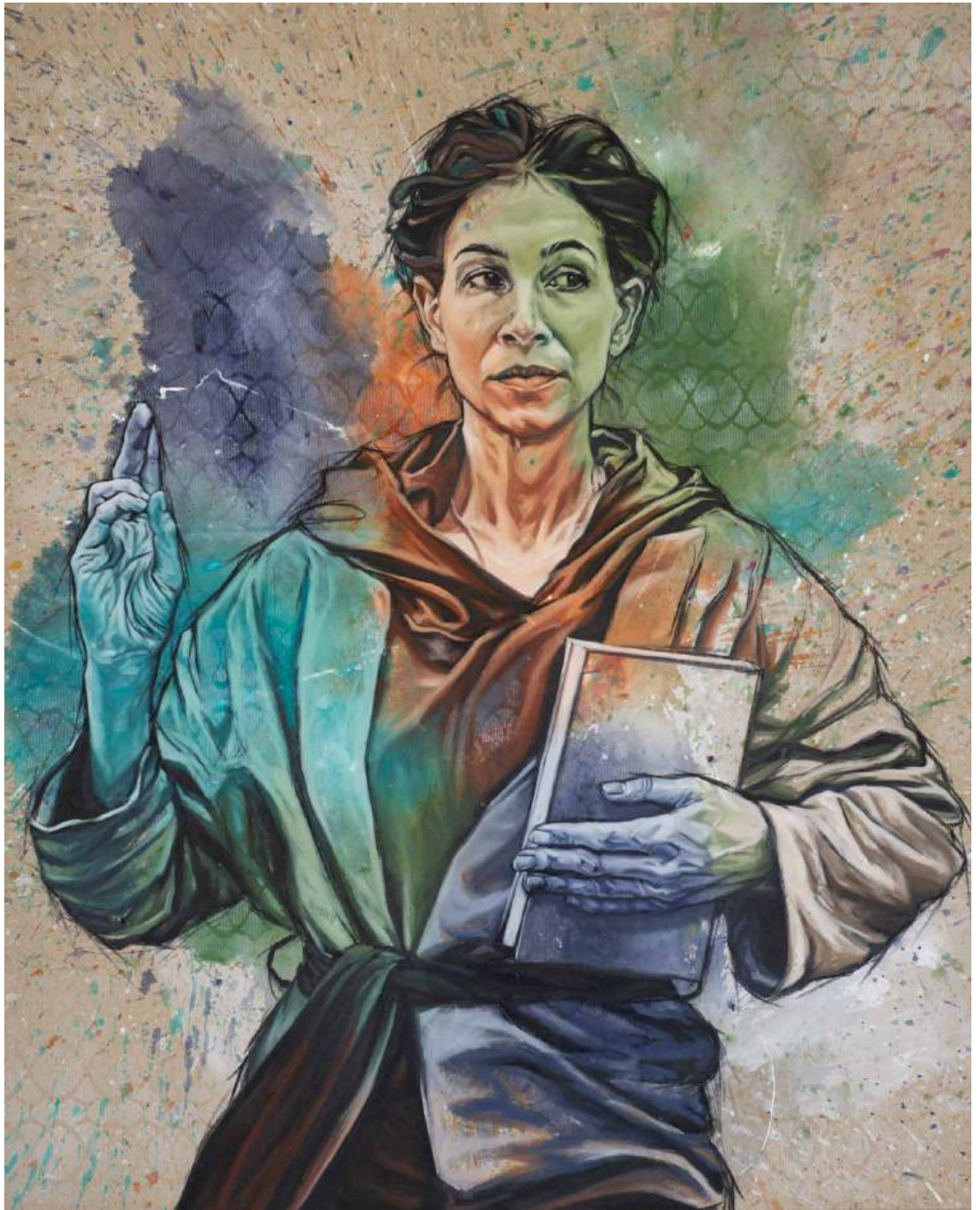
Beschichtete Aluminiumplatte mit Klebebuchstaben Coated aluminium plate with adhesive letters, 67,2 x 402,2 x 6 cm



Evelyn Kreinecker, *Die Weisheit*, 2020

Aus der Serie From the series *SIE*

Acryl, Lack, Kohle, Öl auf Leinwand Acrylic, lacquer, charcoal, oil on canvas, 160 x 130 cm





Margot Pilz, *Göttin schuf Eva*, 2021/2025

Lichtgrafik Light installation: Victoria Coeln; Lichtkunstwerk in situ, 2 Diachrome, 2 analoge Projektoren
Light art installation in situ, 2 diachromes, 2 analogue projectors, Größe variabel various sizes





Siegfried Anzinger, *Erschaffung einer Ente*, 2001
Leimfarbe auf Leinwand Distemper on canvas, 80,3 x 88,3 x 2,8 cm



Siegfried Anzinger, *Erschaffung eines Hasen*, 2000
Leimfarbe auf Leinwand Distemper on canvas, 120 x 139,8 x 4,3 cm

ACHTUNG, BILD! ATTENTION, IMAGE!

EINIGE ANMERKUNGEN ZUR UNTERSCHIEDUNG DER BILDER SOME NOTES ON THE DISTINCTION OF IMAGES

Gustav Schörghofer SJ

Wir denken in Bildern, nehmen in Bildern wahr, wir können nicht anders, als uns ein Bild zu machen. Doch das größte Hindernis auf dem Weg zur Wirklichkeit sind gerade jene Bilder, die uns ständig erfüllen, die auf uns eindringen, die uns von anderen aufgedrängt werden. Daher auch die große Zurückhaltung, mit der Religionen, das Judentum, der Islam, aber auch das Christentum, den Bildern begegnen. Im 20. Jahrhundert hat eine Bildproduktion eingesetzt, die alles vorher Dagewesene übersteigt und nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ von allem bisher Dagewesenen verschieden ist. Denn nie zuvor sind Bildwelten erschaffen worden, die im Dienst von Ideologien gezielt die Wirklichkeit durch Scheinwelten ersetzen.

Doch was ist die Wirklichkeit? Wir erreichen sie nie ganz, stoßen aber auf sie. Wer auf die Erde stürzt und sich die Knie blutig schlägt, erfährt Wirklichkeit. Wirklichkeit ist der Widerstand, auf den wir stoßen, wenn wir uns den uns umgebenden Phänomenen öffnen. Wirklichkeit wird erreicht durch eine Öffnung, ein Aus-sich-Herausgehen, das Wagnis der Begegnung mit dem Anderen. Wirklichkeit ist da, auch ohne uns. Sie will aber durch uns wahrgenommen werden. Sie kommt uns in gewisser Weise entgegen, teilt sich uns mit. Wir nehmen sie in Bildern wahr. Diese Bilder aber bedürfen der ständigen Korrektur. Sie müssen auf die Wirklichkeit hin offenbleiben.

Die Bildgeschichte des christlichen Abendlandes, also einer Kultur, die vom frühen Mittelalter bis in das 20. Jahrhundert reicht, kennt eine eigene Form des Bildes. Sie wurde von Giotto im frühen 14. Jahrhundert geschaffen. Giotto schuf als erster Bilder, die von einem Rahmen begrenzt eine geordnete Welt innerhalb dieses Rahmens zeigen. Diese Welt kennt kein Außerhalb, alle Teile des Bildes kommunizieren miteinander. Das Bild zeigt eine Ganzheit, eine in sich geschlossene Welt. Besonders ab dem 15. Jahrhundert werden immer mehr Phänomene der sichtbaren Wirklichkeit in diese Bildwelt eingefügt. Auch unsichtbare Wirklichkeiten, wie Geister, Engel und Gott selbst, sind Teil dieser als ein Ganzes erfahrenen Welt. Dementsprechend wurde das gesellschaftliche Leben als eine in sich streng geordnete Konstruktion gestaltet. Weite Bereiche der Wirklichkeit fanden in dieser Konstruktion keine Beachtung. Die Welt der Kinder wurde nicht wahrgenommen, die Welt der Behinderten und Kranken genauso wenig wie die Welt der armen Menschen am Rand der Gesellschaft. Für die Darstellung religiöser Wirklichkeiten eignete sich diese

We think in images, perceive in images, we cannot help but *create an image*. Yet the greatest obstacles on the path to reality are precisely those images which constantly inform us, which press in upon us, which are imposed upon us by others. Hence the great caution with which religions – Judaism and Islam, as well as Christianity – approach images. In the twentieth century, a level of image production began that surpassed everything that had ever come before, and that was both quantitatively and qualitatively different from everything that had previously existed. Never before had worlds of images been created which deliberately replaced reality with worlds of illusion in the service of ideology.

But what is reality? We never fully reach it, but we do indeed bump up against it. Anyone who falls down and scrapes their knees experiences reality. Reality is the resistance we meet when we open ourselves to the phenomena happening around us. Reality is achieved by opening, by stepping out of oneself, by risking meeting the Other. Reality exists, even without us. Yet it wants to be seen by us. It comes towards us in a certain way, communicates itself to us. We perceive it in images. But these images require constant correction. They must remain open to reality.

The history of images in the Christian West – a culture stretching from the early Middle Ages to the twentieth century – presents its own distinctive type of image. It was introduced by Giotto in the early fourteenth century. Giotto was the first to create paintings bound by a frame, showing an ordered world within its borders. This world knows nothing outside of itself; all parts of the painting communicate with each other. The image shows a totality, a self-contained world. Especially from the fifteenth century onwards, more and more phenomena of visible reality were incorporated into this pictorial world. Invisible realities – spirits, angels, and God himself – also formed part of this world, experienced as a whole. Correspondingly, social life was structured as a strictly ordered construct. Wide areas of this constructed reality were paid no heed: The world of children was not perceived, nor that of the disabled and the ill, nor the world of the poor on the margins of society. However, this type of imagery was particularly well suited to depicting religious realities. It

ACHTUNG, BILD!

Bildgestaltung aber besonders gut. Sie erlaubte, alles mit allem in Verbindung zu setzen und Gott als eine alles erfassende Wirklichkeit auch bildhaft darzustellen.

Seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts hat sich die Gestaltung der Bilder grundlegend geändert. Caspar David Friedrich und Francisco de Goya haben Bilder geschaffen, die Ausschnitte einer Wirklichkeit zeigen und nicht mehr als in sich geschlossene Ganzheiten zu sehen sind. Damit tut sich eine völlig neue Perspektive auf die Wirklichkeit auf. Was früher nicht in den Blick geriet, wird nun zum Gegenstand der Darstellung. Zugleich verschwindet Gott als Bildgegenstand. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat die Bildgeschichte Gottes in der abendländischen Kunst ihr Ende erreicht. Der Kunsthistoriker Wolfgang Schöne hat das klar dargestellt.¹ Was bleibt nun? Wie geht es mit der religiösen Bildwelt weiter? Was in den Bildern bleibt, ist eine Öffnung auf immer neue Bereiche der Wirklichkeit.

Auffallend ist, dass im Werk zweier Künstler, die beide gläubige Christen waren und zu den Begründern der Moderne in der Malerei gehören, Paul Cézanne und Vincent van Gogh, religiöse Inhalte kaum eine Rolle spielen. Vincent van Gogh hat sich in einem Brief an seinen Bruder Theo geäußert: „Ich bewundere durchaus nicht den Christus im Ölgarten von Gauguin, [...] ich fürchte, dass ich von biblischen Kompositionen anderes verlange. Nein, in ihre biblischen Deutereien habe ich mich nie gemischt. – Wenn ich hier bleibe, werde ich nicht versuchen, einen Christus im Olivengarten zu machen; vielmehr die Olivenernte, so wie man sie noch sieht, und wenn ich darin die wahren Verhältnisse der Menschengestalt auffinde, so kann man dabei an jenes denken.“² „So wie man sie noch sieht“ und „kann man dabei an jenes denken“: Hier wird eine Öffnung zur Wirklichkeit, die vor Augen ist, angesprochen – und eine Öffnung zu einer anderen Wirklichkeit, die von den Betrachter*innen vollzogen werden muss. Denn wer immer vor diesen Bildern steht, kann nun auch etwas anderes in ihnen entdecken als bloß das unmittelbar vor Augen Geführte. Die moderne Kunst seit dem dritten Drittel des 19. Jahrhunderts vollzieht nicht nur eine Wendung im Sinn einer radikalen Wende zum Material, zur sichtbaren Wirklichkeit, zu den einfachen Dingen, sie fordert von denen, die diese Bilder betrachten, auch Öffnung auf eine spirituelle Wirklichkeit, die in diesen Bildern zwar nicht abgebildet ist, aber in ihnen mitschwingt. Wer diese spirituelle Wirklichkeit nicht wahrnehmen will, dem bleibt sie verborgen. Wer sie wahrnehmen will, für den oder für die werden die Bilder nicht nur Zugänge zur Wirklichkeit des Sichtbaren schaffen, sondern in diesem Sichtbaren auch das Aufscheinen einer tieferen Wirklichkeit erfahrbar machen.

Einige Beispiele: Die Wendung zu den kleinen Dingen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, zu den verworfenen Gegenständen, dem Abfall – wer will, kann das in Beziehung zur Wendung Jesu Christi zu den Menschen am Rand der Gesellschaft sehen, zu seiner Liebe zu unscheinbaren Dingen des Alltags, in denen das Geheimnis des Reiches Gottes aufleuchtet. Das Gleiche gilt für die Wertschätzung der Kunst der „Geisteskranken“, für die Wahrnehmung des künstlerischen Wertes von Kinderzeichnungen, für die Abwendung vom Virtuosität und für die Wertschätzung des scheinbar Kunstlosen. Im Hinblick auf eine kritische Haltung den Bildern gegenüber ist in der Kunst des 20. Jahrhunderts und der

made it possible to connect everything with everything else and to depict God as an all-encompassing reality.

Starting in the early nineteenth century, the creation of images fundamentally changed. Caspar David Friedrich and Francisco de Goya created paintings showing fragments of reality that could no longer be seen as self-contained totalities. This opened up a whole new perspective on reality. What was previously left unseen now became subjects to be depicted. At the same time, God disappeared as the subject of paintings. By the mid-nineteenth century, the history of the image of God in Western art had come to an end. Art historian Wolfgang Schöne made this clear.¹ But what is still there? What will happen next in the world of religious imagery? What remains in images is an opening towards ever new areas of reality.

It is striking that religious content hardly plays a role in the work of two artists who were both devout Christians as well as founding fathers of modernist painting: Paul Cézanne and Vincent van Gogh. Van Gogh wrote in a letter to his brother Theo: “I do not in the least admire Gauguin’s Christ on the Mount of Olives, [...] I fear that I require something else from biblical compositions. No, I have never involved myself in such biblical interpretations. If I stay here, I shall not try to paint a Christ on the Mount of Olives; but rather the olive harvest, just as one still sees it, and if in it I discover the true conditions of the human figure, then one may think of that.”² “Just as one still sees it” and “one may think of that”: These phrases address the opening towards a visible reality that is before our eyes – and an opening towards another reality which must be carried out by the viewer. For whoever stands before these images can discover something in them that goes beyond what is directly shown. Modern art since the final third of the nineteenth century not only takes a radical turn towards the material, towards visible reality, towards simple things, it also demands that those who look at these images are open to a spiritual reality that, while not directly depicted in the paintings, resonates within them. Whoever does not wish to perceive this spiritual reality will remain blind to it. Whoever wishes to perceive it will find that the images not only open doors to a visible reality, but will also cause a deeper reality to become tangible within the visible one.

A few examples: The turn towards small things in twentieth-century art, to discarded objects, to trash – anyone who wishes to can see this in relation to Jesus Christ’s turn to those on the margins of society, to his love for humble, everyday things in which the mystery of the Kingdom of God shines forth. The same applies to the appreciation of art made by the “mentally ill”, to the recognition of the artistic value of children’s drawings, to the rejection of virtuosity and the appreciation of the seemingly artless. With regards to a critical approach towards images, the tendency towards imagelessness in twentieth-century and contemporary art is also striking. There are monochrome paintings completely devoid of representation. There are paintings in which the illusion of the image is destroyed, as in Lucio Fontana, who cut into the canvas, opening it, as it were, to something beyond. Yet especially in contemporary art there is again a multitude

ACHTUNG, BILD!

Gegenwart auch die Neigung zur Bildlosigkeit auffallend. Es gibt monochrome Bilder, die völlig frei sind von jeder Darstellung. Es gibt Bilder, die als Träger einer Bildillusion zerstört werden, wie bei Lucio Fontana, der die Leinwand mit Schnitten versehen, sie gewissermaßen auf etwas hinter ihr geöffnet hat. Doch es gibt gerade in der gegenwärtigen Kunst wieder eine Vielzahl von Bildern, in denen Religiöses und Spirituelles stärker sichtbar werden als noch vor wenigen Jahrzehnten. Aber gerade hier ist auch Vorsicht geboten. Eine Unterscheidung der Geister gegenüber Bildern scheint mir heute weitgehend zu fehlen. Doch es spielt eine Rolle, in welchem Geist ein Bild geschaffen wurde. Denn eine riesige Zahl von Bildern wird heute nicht geschaffen, um den Blick auf Wirklichkeit zu öffnen, sondern um Wirklichkeit zu verbergen, um die Öffnung auf Wirklichkeit zu verhindern. In der Kunst, in sozialen Medien, in Werbung und Nachrichten werden mehr als je zuvor Scheinwelten geschaffen. Die totalitären Regime des 20. Jahrhunderts haben gezielt ihre eigene Wirklichkeit geschaffen, eine Bildproduktion, die ausschließlich den Interessen der Machthaber*innen diene. In der Gegenwart werden die damals entwickelten Techniken verfeinert angewandt, in der Werbung, in der Darstellung politischer Parteien, auch in der Gestaltung religiöser Bildwelten. Wie kann eine Unterscheidung der Geister in Hinblick auf diese Bildwelten aussehen? Grob gesagt: Nicht alles, was heilig erscheint und religiöse Gefühle anspricht, dient auch schon einer Vertiefung der Liebe zu Gott und den Menschen. Vielfach werden mit Bildtechniken Gefühle, die als religiös gelten, gezielt angesprochen. Das Religiöse oder Spirituelle wird zu einer Sonderwelt, in der sich die Angesprochenen wohlfühlen, sich beschützt wissen. Sie werden von der Wirklichkeit außerhalb ferngehalten und dadurch manipulierbar, beherrschbar. Wenn Bilder sich dem gegenüber kritisch verhalten, wenn sie herausfordernd sind, dann heißt es mitunter, sie würden „religiöse Gefühle“ verletzen. Was aber sind religiöse Gefühle? Auf keinen Fall dürfen sie mit Glauben oder mit Gottesbeziehung verwechselt werden.

Den Bildern der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart gegenüber kommt es wesentlich darauf an, mögliche Absichten zu erkennen. Wenn mit Effekten gearbeitet wird, ist Vorsicht geboten. Im religiösen Kontext werden oft Bilder des Elends oder verwundeter Menschen eingesetzt, um Mitleid zu erwecken. Die Menschen werden als Mittel zu einem Zweck verwendet. Religiöse Inhalte werden eingesetzt, um Produkte attraktiv zu machen. Umgekehrt hat die Pop-Art Produkte ins Bild gebracht, um religiöse Botschaften zu vermitteln. In der christlichen Bildwelt ist alles verdächtig, was zu glatt, zu harmonisch, zu schön erscheint. Schönheit kann verführerisch sein und gerade das verbergen, was gar nicht schön ist. Bilder aus dem Geist des Christentums könnten den Blick auf eine Wirklichkeit öffnen helfen, die schrecklich, bedrohlich und gewaltsam ist, in der aber zugleich das Wunder, die Liebe, die Zärtlichkeit und die Hingabe zu entdecken sind. Kunstwerke sollen keine Handlungsanweisungen liefern, sondern den Blick öffnen für ein Geheimnis, das sich denen zu erkennen gibt, die bereit sind, in der Wirklichkeit das Entgegenkommen einer tiefen Liebe wahrzunehmen.

1 Vgl. Wolfgang Schöne, „Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst“, in: Wolfgang Schöne, Johannes Kollwitz, Hans von Campenhausen, *Das Gottesbild im Abendland*, Witten, Berlin: Eckart 1957, S. 7–56.

2 Vincent van Gogh, „Brief an seinen Bruder Theo, Nr. 548“, zit. nach Gustav Schörghofer, *Drei im Blau. Kunst und Glaube*, St. Pölten, Salzburg, Wien: Residenz Verlag 2013, S. 46, Anm. 24.

of images in which religious and spiritual themes are more clearly visible than just a few decades ago. But here, too, caution is required. A distinction between spirits and images seems to be largely absent today. Yet it matters in what spirit an image was created. A vast number of images today are created not to open people's eyes to reality, but to conceal it, to hinder the opening up of reality. In art, social media, advertising, and news, more illusionary worlds are being created than ever before. The totalitarian regimes of the twentieth century deliberately created their own realities, an image production exclusively serving the interests of those in power. Today, the techniques developed then are being used in a more refined form – in advertising, political party branding, and also to create religious imagery. What might a distinction between spirits look like with regard to these worlds of images? Roughly speaking: Not everything that appears sacred and appeals to religious sentiments truly serves to deepen a love of God and humanity. Often, techniques of image production are deliberately used to stir emotions that are considered religious. The religious or spiritual becomes a special realm in which the recipients feel safe and sheltered. They are sequestered from the reality outside and can thus be easily manipulated and controlled. When images are critical of this, if they are challenging, it is sometimes said that they offend “religious sensibilities”. But what are religious sensibilities? Under no circumstances should they be confused with faith or relationship with God.

When considering images of modern art from the twentieth century to the present day, it is crucial to recognise possible underlying intentions. Whenever effects are employed, caution is advisable. In religious contexts, images of misery or wounded people are often used to evoke compassion. Human beings are used as means to an end. Religious content is used to make products more appealing. Conversely, Pop Art brought products into the picture in order to convey religious messages. In the world of Christian imagery, anything that appears too smooth, too harmonious, too beautiful is suspect. Beauty can be seductive and used to conceal with precision things that are not beautiful at all. Images in the spirit of Christianity could help open our eyes to a reality that is terrible, threatening, and violent, yet in which, at the same time, wonder, love, tenderness, and devotion can be discovered. Works of art should not deliver instructions for action, but instead open our eyes to a mystery which reveals itself only to those who are ready to perceive, in reality, the approach of a profound sense of love.

1 Cf. Wolfgang Schöne, “Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst”, in: Wolfgang Schöne, Johannes Kollwitz, Hans von Campenhausen, *Das Gottesbild im Abendland*, Witten, Berlin: Eckart 1957, pp. 7–56.

2 Vincent van Gogh, “Brief an seinen Bruder Theo, Nr. 548”, cited from Gustav Schörghofer, *Drei im Blau. Kunst und Glaube*, St. Pölten, Salzburg, Vienna: Residenz Verlag 2013, p. 46, note 24.

MADONNA MADONNA

Die Darstellung der Madonna ist eines der mächtigsten und symbolisch aufgeladensten Bildmotive der Kunstgeschichte. Seit Jahrhunderten prägen Darstellungen der Jungfrau Maria nicht nur religiöse Vorstellungen, sondern auch gesellschaftliche Ideale von Weiblichkeit. In der christlichen Ikonografie ist die Madonna meist eine stille, verklärte, sanfte Frau – eine jungfräuliche Mutter, rein, passiv, liebend und leidend. Dieses Bild ist kulturell tief verankert und wurde in der Kunst über Jahrhunderte hinweg idealisiert. Als Kontrastfigur gilt Maria Magdalena – die reuige Sünderin, oft erotisiert, verweist auf eine „schlechte“ Weiblichkeit. Dieses duale Modell von heiliger versus sündiger Frau (Madonna/Hure) hat weibliche Identität, wie feministische Theorien betonen, lange Zeit auf zwei unvereinbare Extreme reduziert – entweder moralisch rein, aber sexuell entmachtet, oder sexuell aktiv, aber sozial verachtet. Aus Sicht feministischer Kunstkritik gelten Madonnenbilder daher als zentrale Projektionsfläche patriarchaler Normen. Die Madonna ist kein „unschuldiges“ religiöses Bild, sondern ein ideologisches Konstrukt, ein von Männern geschaffenes Idealbild zur Kontrolle weiblicher Körper und Rollenbilder. Es braucht also neue Madonnenbilder! Einige sind hier zu sehen.

Leslie De Melo
Guillaume Bruère
Anouk Lamm Anouk
Marina Abramović
VALIE EXPORT
Ina Loitzl
Julia Krahn
Bettina Rheims
Andres Serrano
Irene Andessner

The Madonna is one of the most powerful and symbolically charged motifs in art history. For centuries, images of the Virgin Mary have shaped not only religious imagination but also social ideals of femininity. In Christian iconography, she is most often portrayed as serene, gentle, and transfigured – a virgin mother who is pure, passive, loving, and suffering. This image is deeply rooted in culture and has been idealised in art for centuries. Mary Magdalene is considered to be the contrasting figure – a repentant sinner, often eroticised, referencing “bad” femininity. This Madonna/Whore dichotomy, as feminist theory has long emphasised, reduces women’s identity to two opposing extremes: morally pure but sexually disempowered, or sexually active but socially condemned. From the perspective of feminist art criticism, the Madonna is therefore not an “innocent” religious image, but a projection surface for patriarchal norms – an ideological construct and ideal image shaped by male artists to reinforce control over women’s bodies and role models. New images of the Madonna are urgently needed, and several are presented here.

Leslie De Melo ist „ein Künstler mit geradezu globalen Interessen“, so Berthold Ecker. „Dies mag einerseits in seiner Herkunft begründet sein – Afrika, Indien und Europa gaben ihm verschiedenste kulturelle Möglichkeiten, Bedeutungen und Sichtweisen mit –, andererseits ist sein Wesen von einer ungewöhnlichen Offenheit ausgezeichnet, die kulturell Festgefühtes aufbricht, Konventionen hinterfragt und zu neuen Verbindungen verschmilzt.“ Das gilt auch für seine religiösen Darstellungen. So weist Ecker darauf hin, dass die farbenfrohe Madonna mit Kind zwar als Mutter Gottes aufzufassen sei, weitere Motive jedoch die Aussage erweitern – etwa der Baum als mythischer Ur- und Weltbaum oder die betonten weiblichen Geschlechtsmerkmale als Zeichen für Sinnlichkeit und Fruchtbarkeit.¹ De Melo möchte die Andachtsbilder entmystifizieren und „ein offenes neues Bild der Mutter mit Kind schaffen, das universaler sein könnte.“²

Guillaume Bruère greift auf Motive der christlichen Kunst des Mittelalters zurück, die er emotional auflädt und zeitgenössisch neu interpretiert. „Ich bin da, und es malt in mir“, beschreibt der Künstler seinen intensiven Zeichenprozess direkt vor den Originalen im Museum. Bruère arbeitete bereits in Museen in Zürich, Karlsruhe, Stuttgart und Berlin. Für eine Personale im KULTUM in Graz zeichnete er 2018 in der Mittelaltersammlung der Alten Galerie in Graz. Dort sind auch die drei hier zu sehenden Zeichnungen entstanden. Sie wurden von einem Weihnachtsbild aus Admont aus dem Jahr 1470 inspiriert. Der Künstler variiert die Szene mit unterschiedlichem Abstraktionsgrad, jedoch stets expressivem Strich.³

„No age, no gender, no origin“ – so lautet das Credo von **Anouk Lamm Anouk**. Kirche, Religion und Ikonografie sind Themen, die Anouk seit vielen Jahren immer wieder reflektiert und in eigenen Arbeiten aufgreift. *Quaint Sunday/Mary's Penis N°3* (2024) zeigt eine abgewandelte Pietà mit Maria als Transfrau. In dieser Version hält Maria wie gewohnt den toten Körper ihres Sohnes, doch hat sie einen Penis, der wiederum von Jesus gehalten wird. Aus Marias Arm fließt Blut. Anouks Malerei wirft einen neuen, kritischen, aber auch liebevollen Blick auf tradierte Rollen und Symbole der christlichen Bildwelt.

Marina Abramović setzt sich in ihrer Kunst immer wieder mit spirituellen und religiösen Themen auseinander. Sie selbst bezeichnet sich als spirituell, aber nicht religiös. In Performances und Bildern, die an die Darstellung der Madonna erinnern, spielt Abramović mit der Symbolik von Mutterschaft, Weiblichkeit, Schutz und Opfer, oft in Verbindung mit Schmerz und Hingabe. In *Vladdka* (2007) erscheint die Performancekünstlerin als Mutter Gottes, die mit resoluter Geste auf das weibliche Geschlecht ihres (Jesus-)Kindes zeigt. Das Foto entstand, als eine Familie die Künstlerin bat, auf ihre Tochter aufzupassen. Abramović bemerkte sentimental, hätte sie eine Tochter, wäre diese vielleicht eines Tages auch eine berühmte Künstlerin geworden. Mit dem Einverständnis der Eltern wurde sie mit dem Kind fotografiert.⁴

Leslie De Melo is “an artist with truly global interests,” says Berthold Ecker. “This may be due to his origins – Africa, India, and Europe provided him with diverse cultural opportunities, meanings, and perspectives – as well as to his nature that is characterized by an unusual openness, which breaks through firmly established cultural entities, questions conventions, and amalgamates them into new connections.” This sensibility extends to his religious imagery. Ecker points out that his vividly coloured Madonna with Child, while recognisably the Mother of God, incorporates symbols that expand the statement, such as the mythical world tree and pronounced female sexual features – affirmations of sensuality and fertility.¹ De Melo seeks to demystify these devotional images and instead “create a new, more universal image of the mother and child.”²

Guillaume Bruère reinterprets motifs from medieval Christian art with emotional intensity and a contemporary sensibility. He describes his process of painting in front of the originals in the museum, as “I am there, and it paints within me.”³ Bruère has worked in museums in Zurich, Karlsruhe, Stuttgart, and Berlin. The three works shown here were drawn in 2018 in the medieval collection of the Alte Galerie in Graz for a solo exhibition at KULTUM in Graz. They were inspired by a Christmas picture from Admont made in 1470. The artist varies the degree of abstraction, always using his expressive strokes.

“No age, no gender, no origin” is the credo of **Anouk Lamm Anouk**. Church, religion, and iconography are themes that Anouk has repeatedly reflected on and taken up in their work for many years. *Quaint Sunday/Mary’s Penis N°3* (2024) presents a reimagined Pietà in which Mary is depicted as a trans woman. She cradles the dead body of her son, as in the traditional image, but has a penis, which in turn is held by Jesus. Blood flows from Mary’s arm. The work offers both a critical and tender re-examination of Christian iconography and its traditional roles.

Marina Abramović frequently engages with spiritual and religious themes, describing herself as spiritual rather than religious. In performances and images reminiscent of Madonna iconography, she explores motherhood, femininity, protection, sacrifice, and their intersections with pain and devotion. In *Vladdka* (2007), the performance artist appears as the Mother of God, pointing resolutely to the female sex of her infant Jesus. The photo was taken when a family asked the artist to look after their daughter. Abramović sentimentally remarked that if she had a daughter, she might have one day become a famous artist. With the consent of the parents, she was photographed with the child.⁴

VALIE EXPORT nutzt ihre feministische Kunst, um Madonnenbilder als patriarchales Ideal zu dekonstruieren. In einer Fotoserie mit Titeln wie *Die Putzmadonna/Die Putzfrau* oder *Die Geburtenmadonna* (1976) zeigt die Künstlerin die Mutter Gottes in den klassischen Posen bekannter Werke von Michelangelo oder Tizian, jedoch ohne Jesus, dafür mit Haushaltsgeräten wie Waschmaschine, Bügeleisen oder Staubsauger. Damit thematisiert und hinterfragt VALIE EXPORT durchaus humorvoll ein von der kirchlichen Kunst geprägtes Frauenbild, das bis in die Gegenwart stark von einem männlichen Blick dominiert wird: das bürgerliche Ideal der Hausfrau und Mutter.

Auch **Ina Loitzl** bedient sich der religiösen Ikonografie, um kulturelle und gesellschaftliche Tabus – insbesondere im Zusammenhang mit dem weiblichen Körper – zu erforschen und kritisch zu reflektieren. Die „Madonna lactans“ ist ein beliebtes kunsthistorisches Motiv, das die Jungfrau Maria beim Stillen des Jesuskindes zeigt und ihre Rolle als lebensspendende Mutter betont. Loitzl eignet sich das Motiv an, zeigt sich als Madonna mit entblößter Brust und Sohn, füttert ihn jedoch mit einer Flasche. Damit hinterfragt sie die Rolle des Stillens in der Mutterschaft und auch den Druck, der hierbei oft auf Frauen ausgeübt wird. In einem animierten Tableau vivant posiert die Künstlerin mit ihrem erwachsenen Sohn als Pietà. Alltägliches tritt an die Stelle religiöser Inhalte: der Schmerz der Abnabelung von Mutter und Kind statt der Beweinung des toten Christus.

In der Fotografie *Mutter* (2009) greift **Julia Krahn** das ikonische Motiv der Madonna mit Kind auf: Die Künstlerin zeigt sich selbst als Mutterfigur mit Leinentuch und achtsam gehaltenem Stoff, allerdings ist das Kind abwesend. Sie hält zärtlich die Leere im Arm. Statt idealisierter Mutterliebe thematisiert Krahn Verlust und unerfüllte Wünsche.⁵ Immer wieder setzt Krahn ihren Körper in Selbstinszenierungen ein, um poetisch über gesellschaftliche, familiäre und religiöse Werte zu reflektieren. In *Vater und Tochter* (2012) interpretiert sie die Pietà neu: Der Vater tritt an die Stelle des Sohnes.

Mit der Serie *I.N.R.I.* (1997) entfachten die Fotografin **Bettina Rheims** und der Philosoph Serge Bramly in Frankreich eine große Kontroverse, die bis zu Blasphemievorwürfen führte. Beiden ist es ein Anliegen, mit fotografischen Inszenierungen das Evangelium in eine zeitgenössische Sprache zu übersetzen. Als Provokation wurde vor allem das Triptychon der Kreuzigung aufgefasst, das auf der linken Tafel eine Frau am Kreuz zeigt (zugleich das Titelbild des gleichnamigen Fotobuches von 1998). Der gekreuzigte Schmerzensmann als Frau? Oder doch nur einer der beiden Schächer, die mit Jesus gekreuzigt wurden?

VALIE EXPORT implements her feminist art to deconstruct Madonna images as a patriarchal ideal. In her photographic series with titles like *Die Putzmadonna/Die Putzfrau* or *Die Geburtenmadonna* (Cleaning Madonna or Birth Madonna, 1976), the artist shows the Mother of God in the poses of canonical Madonna paintings by Michelangelo and Titian, but replaces the Christ child with household appliances – a washing machine, an iron, a vacuum cleaner. This is VALIE EXPORT's way of playfully yet pointedly challenging the images of women shaped by ecclesiastical art, which to this day is strongly dominated by a male perspective: the bourgeois ideal of the housewife and mother.

Ina Loitzl also draws on religious iconography to explore and critically reflect on cultural and social taboos – particularly those connected with the female body. *Madonna Lactans* is a popular art-historical motif showing the Virgin Mary breastfeeding the baby Jesus, emphasising her role as a life-giving mother. Loitzl adopts this motif, portraying herself as a Madonna with bare breasts and her son, but feeding him with a bottle. In doing so, she questions the role of breastfeeding in motherhood and the pressure that is often placed on women. In an animated tableau vivant, she and her adult son pose as a Pietà. Everyday realities replace religious content: the pain of separation between mother and child instead of mourning the death of Christ.

In the photo *Mutter* (Mother, 2009), **Julia Krahn** takes on the iconic motif of the Madonna and Child: the artist depicts herself as a mother figure with a linen cloth and carefully arranged fabric, but the child is absent – she tenderly holds only empty space in her arms. Instead of idealised maternal love, Krahn addresses loss and unfulfilled wishes.⁵ Krahn often uses her own body in staged self-portraits to poetically reflect on familial, social, and religious ideals. In *Vater und Tochter* (Father and Daughter, 2012), she reinterprets the Pietà, placing the father in the role of the son.

With the series *I.N.R.I.* (1997), photographer **Bettina Rheims** and philosopher Serge Bramly provoked a major controversy in France, leading even to accusations of blasphemy. Both are concerned with translating the Gospel into a contemporary visual language through photography. The triptych of the Crucifixion, showing a woman on the cross on the left panel (also the cover of a photo book of the same name published in 1998), was seen as a provocation. The crucified Man of Sorrows as a woman? Or is he “just” one of the two thieves who were crucified with Jesus?

In Málaga gibt es über vierzig verschiedene Marienfiguren mit eigenen Namen, Schutzfunktionen und symbolischen Bedeutungen – von Not und Sorge bis zu (Nächsten-) Liebe und Gesundheit. Während der Karwoche (Semana Santa) werden sie in prachtvollen Prozessionen durch die Stadt getragen. **Irene Andessner** erschafft mit ihrer *Madonna del Arte/Virgen* (2007/2008) die fehlende Schutzpatronin der Kunst: eine Marienfigur, die auf den ersten Blick traditionell wirkt, bei genauerem Hinsehen aber aus kunstvoll gefertigten Verpackungsmaterialien von Kunsttransporten besteht, darunter Packdecken und -seide, Noppenfolie, Gurte und Klebebänder, Karton und Holzklammern. Mit der Arbeit – fotografiert im mumok in Wien – kommentiert Andessner die Loslösung der Kunst von religiösen Bindungen seit der Renaissance.

- 1 Berthold Ecker, „Zum malerischen Werk Leslie De Melos“, in: Berthold Ecker, Semirah Heilings- etzer (Hg.), *Leslie De Melo. A Song in Praise of Beauty. Werke aus den Jahren 1995 bis 2018*, Weitra: Bibliothek der Provinz 2019, S. 6–9, hier S. 6 und S. 8.
- 2 E-Mail des Künstlers an den Autor, 1. Februar 2025.
- 3 Vgl. Johannes Rauchenberger, „Guillaume Bruère“, in: Katrin Bucher Trantow, Johannes Rauchenberger, Barbara Steiner (Hg.), *Glaube Liebe Hoffnung. Zeitgenössische Kunst reflektiert das Christentum*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2018, S. 179.
- 4 Diese Anekdote findet sich im Kurztext zu einem Ausstellungsplakat der Galerie Krinzinger mit diesem Sujet, das im Webshop der Galerie angeboten wird, siehe <https://www.galerie-krinzinger-shop.at/art-poster-shop/kunst-plakate/#cc-m-product-14855879022>.
- 5 Vgl. Johannes Rauchenberger, *Gott hat kein Museum. Religion in der Kunst des beginnenden XXI. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Essays IV–VI, Räume 03–06*, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2015, S. 804–805.

In Málaga, over 40 different statues of the Virgin Mary exist, each with a distinct name, symbolic meaning, and protective function – from distress and worry to love and good health. During Holy Week (Semana Santa), they are carried through the city in elaborate processions. **Irene Andessner's** *Madonna del Arte/Virgen* (2007/2008) creates the missing patron saint of art. At first glance traditional, the figure is, on closer inspection, skilfully constructed entirely from art transport materials: packing blankets, bubble wrap, straps, cardboard, and wooden clamps. Photographed at the mumok in Vienna, the work comments on the post-Renaissance detachment of art from its religious origins.

- 1 Berthold Ecker, “On Leslie De Melo’s Work as a Painter”, in: Berthold Ecker, Semirah Heilings-
etzer (eds.), *Leslie De Melo. A Song in Praise
of Beauty. Works from 1995 to 2018*, Weitra:
Bibliothek der Provinz 2019, pp. 6–9, here p. 6
and p. 8.
- 2 Email from the artist to the author, 1 February
2025.
- 3 Cf. Johannes Rauchenberger, “Guillaume
Bruère”, in: Katrin Bucher Trantow, Johannes
Rauchenberger, Barbara Steiner (eds.), *Glaube
Liebe Hoffnung. Zeitgenössische Kunst reflek-
tiert das Christentum*, Paderborn: Ferdinand
Schöningh 2018, p. 179.
- 4 This anecdote can be found in the short
text of an exhibition poster by Galerie
Krinzinger showing this photo, available in
the gallery’s web shop, see [https://www.
galerie-krinzinger-shop.at/art-poster-shop/
kunst-plakate/#cc-m-product-14855879022](https://www.galerie-krinzinger-shop.at/art-poster-shop/kunst-plakate/#cc-m-product-14855879022).
- 5 Cf. Johannes Rauchenberger, *No Museum Has
God: Religion in Art in the Early 21st Century*,
Vol. 2: *Essays IV–VI, Rooms 03–06*, Paderborn:
Ferdinand Schöningh 2015, pp. 804–805.



Leslie De Melo, *Madonna*, 2002 // *Madonna*, 2002
Öl auf Leinwand Oil on canvas, je each 190 x 140 cm





Guillaume Bruère, 14.02.2018, 2018 // 15.02.2018, 2018 // 16.02.2018, 2018
Ölkreide, Buntstift und Aquarell auf Papier Oil pastel, coloured pencil, and watercolour on paper, je each 70 x 50 cm



16.2-2018

CSW

Anouk Lamm Anouk, *Quaint Sunday/Mary's Penis N°3*, 2024
Acryl auf Leinen Acrylic on linen, 200 x 150 cm

QUAINT



Marina Abramović, *Vladka*, 2007

Pigmentdruck auf Harman-Glanzpapier Pigment print on Harman gloss, 35,2 x 35,2 cm





VALIE EXPORT, *Die Putzmadonna/Die Putzfrau*, 1976
Fotografie Photograph, 51 x 55,5 cm



VALIE EXPORT, *Die Geburtenmadonna*, 1976
C-Print, 61 x 50,5 cm



Ina Loitzl, *Madonna Lactans*, 2016, Fotografieabrieb (Monotypie) auf Büttenpapier und Blattgold, textiler Rahmen
Photo abrasion (monotype) on handmade paper and gold leaf, textile frame, 200 x 60 cm



Ina Loitzl, *Pietà*, 2015
Videostill



Julia Krahn, *Mutter*, 2009
Bubble-Print auf Aluminium Bubble print on aluminium, 142 x 113 cm

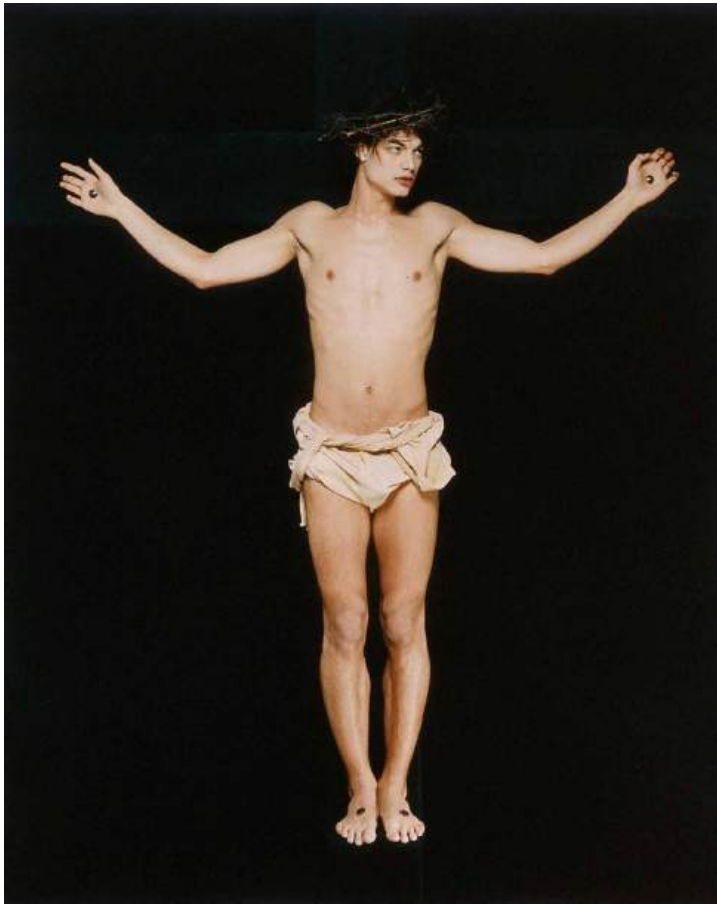
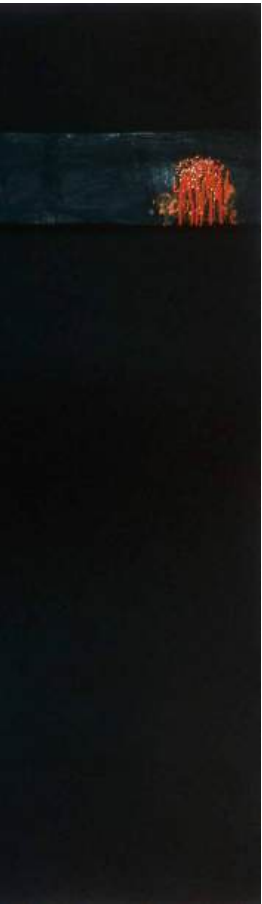


Julia Krahn, *Vater und Tochter*, 2012

Analoge Fotografie, Farbdruck auf Aluminium Analogue photograph, colour print on aluminium, 142 x 113 cm



Bettina Rheims, *I.N.R.I.*, 1997 – Kreuzigung, 1997
C-Print montiert auf Aluminium C-print mounted on aluminium, je each 154 x 125 cm





Andres Serrano, *Blood Madonna*, 2011
Aus der Serie From the series *Holy Works*
Pigmentdruck Pigment print, 152,4 x 127 cm



Andres Serrano, *Portrait of Mary*, 2011
Aus der Serie *From the series Holy Works*
Cibachrome, 101,6 x 82,55 cm



Irene Andessner, *Madonna del Arte/Virgen #1-4*, 2007/2008
Polaroids, je each 24 x 19 cm



Irene Andessner, *Madonna del Arte/Virgen #5*, 2007/2008
Leuchtkasten Light box, 160 x 124 x 12 cm

LETZTES ABENDMAHL LAST SUPPER

Als letztes Abendmahl wird das Mahl bezeichnet, das Jesus am Abend vor seiner Kreuzigung mit den zwölf Jüngern einnahm. Es fand gemäß der biblischen Überlieferung während des jüdischen Pessachfests in Jerusalem statt. Dabei brach Jesus das Brot und sagte: „Nehmt, das ist mein Leib“ (Mk 14,22), reichte den Kelch mit Wein und sagte: „Das ist mein Blut, das Blut des Bundes, das für viele vergossen wird.“ (Mk 14,24) Mit diesen Worten deutete er seinen bevorstehenden Tod und begründete das, was später als Eucharistie oder Abendmahl im Christentum gefeiert werden wird. Die bildliche Darstellung des Abendmahls ist in der Kunstgeschichte sehr beliebt, und sie wird auch gern von zeitgenössischen Künstler*innen zitiert. Insbesondere das Wandgemälde von Leonardo da Vinci im Mailänder Kloster Santa Maria delle Grazie (1494–1498) inspiriert bildende Künstler*innen der Vergangenheit und Gegenwart immer wieder. Um die Rollenverteilung der biblischen Personen ranken sich allerlei Spekulationen, etwa ob die als Johannes identifizierte Figur zur Rechten von Jesus nicht auch Maria Magdalena sein könnte oder ob sich Leonardo auch selbst als Apostel Thaddäus am Tischende verewigt hat.

Timm Ulrichs
Irene Andessner
Margot Pilz
Sylvie Riant
Aron Demetz

The Last Supper is the meal that Jesus shared with his twelve disciples on the evening before his crucifixion. According to biblical tradition, it took place during the Jewish Passover festival in Jerusalem. Jesus broke the bread, saying: “Take, this is my body” (Mark 14:22), then passed the cup of wine and said: “This is my blood, the blood of the covenant, which is poured out for many” (Mark 14:24). With these words, he foretold his impending death and instituted what would later become the Eucharist or Holy Communion in Christianity. The Last Supper has been a popular subject throughout art history and is frequently referenced by contemporary artists. Leonardo da Vinci’s mural in the monastery of Santa Maria delle Grazie in Milan (1494–1498) remains the most famous depiction and continues to inspire reinterpretations. Much speculation surrounds the figures in his work – whether, for example, the person seated to the right of Jesus, traditionally identified as John, might instead be Mary Magdalene, or whether Leonardo himself is portrayed as the Apostle Thaddeus at the end of the table.

LETZTES ABENDMAHL

Die kulturgeschichtlichen Rollen der im Werk Leonardos Dargestellten reflektieren Timm Ulrichs, Irene Andessner und Margot Pilz in lebenden Bildern: 1976 inszenierte **Timm Ulrichs** das Abendmahl nach Leonardo da Vinci mit seinen Studierenden und Freund*innen im Kunstverein Hannover. Der Künstler nimmt hier die Rolle Jesu ein, vor ihm liegt eine Torte in Form eines aufgeschlagenen Buchs, ein Teil wurde schon verspeist. „Nehmet. Esset, das ist mein Leib. Timm Ulrichs“ kann man noch lesen. Ulrichs ist einer der ersten Künstler, der das Abendmahl als Reenactment inszeniert und da Vinci zitiert. Ihm werden viele weitere Künstler*innen folgen.

35 Jahre nach Ulrichs' Inszenierung veranstaltete die Performancekünstlerin **Irene Andessner** gemeinsam mit Ulrichs mehrere Abendmahl-Performances. Auf Einladung des Museums Moderner Kunst Kärnten wurden in der profanierten Burgkapelle des Museums drei fünfzehnminütige Tableaux vivants vor Publikum umgesetzt. Andessner kehrt die Geschlechter der Tischgesellschaft um. Sie nimmt den Platz Jesu ein, Ulrichs den von Maria Magdalena / Johannes. Die Apostel sind mit Frauen des Kärntner Kunstbetriebes sowie mit Künstlerinnen und Kunstsammlerinnen aus ganz Österreich, Venedig, München und Berlin besetzt.

Mit zahlreichen Protagonistinnen von IntAkt, einem feministischen Künstlerinnennetzwerk, inszenierte **Margot Pilz** *Das letzte Abendmahl – Hommage à Kremser Schmidt* (1979/2025) als performative Aktion, die ebenfalls an ein Tableau vivant erinnert und fotografisch im Atelier der Künstlerin festgehalten wurde. Eine der Fotografien trägt den handschriftlichen Kommentar: „Meine Hommage [...] soll Religionsvorstellungen des Patriarchats in Frage stellen und zugleich eine Widmung an die um ihre Selbstständigkeit ringenden Künstlerinnen sein.“ Die männlichen Protagonisten werden durch Frauen ersetzt: Eva Arzberger, Linda Christanell, Heidi Grundmann, Christa Hauer-Fruhmann, Monika Hubmann, Grita Insam, Angelika Kaufmann, Doris Lötsch, Frigga Lucchinetti, Helga Arietta Perz, Inge Pronay-Strasser, Cora Pongracz, Nora Petritsch und Jana Wisniewski. Das hier zu sehende Foto entstand neben der „offiziellen“ zwölfteiligen Serie – mit der Besonderheit, dass die Kinder der Frauen grün markiert sind. Pilz stand als Schöpferin hinter der Kamera.

Im Video *MANDÉT* von **Sylvie Riant** sind fünf Menschen mit schmutzigen Kleidern und Körpern zu sehen. Andächtig waschen sie sich gegenseitig oder auch selbst. Während des letzten Abendmahls wusch Jesus seinen Jüngern die Füße und trocknete sie mit einem Tuch. Die Fußwaschung wird in vielen christlichen Kirchen am Gründonnerstag als Teil der Liturgie praktiziert. Sie symbolisiert eine radikale Demut und die Bereitschaft zum Dienst am Mitmenschen. Im Video wird diese Handlung abgewandelt und in einen säkularen Kontext übertragen – die demütige Geste und die Nächstenliebe bleiben jedoch.

Timm Ulrichs, Irene Andessner, and Margot Pilz all reflect on the cultural and historical roles of those depicted in Leonardo's masterpiece. In 1976, **Timm Ulrichs** staged *The Last Supper* with friends and fellow students at the Kunstverein Hannover. Playing the role of Jesus, Ulrichs sat before a cake in the form of an open book, part of it already eaten. The words "Take. Eat, this is my body. Timm Ulrichs" were still legible. Ulrichs was among the first artists to stage the Last Supper as a reenactment and to directly quote da Vinci, paving the way for many others to come.

Thirty-five years later, performance artist **Irene Andessner** collaborated with Ulrichs on several communion performances, organised at the invitation of the Museum of Modern Art Carinthia. Three 15-minute *tableaux vivants* were enacted before a live audience. Andessner reverses the genders of the guests at the table: she takes the role of Jesus, while Ulrichs assumes the place of Mary Magdalene or John. The apostles are portrayed by women from the Carinthian art scene, alongside artists and collectors from throughout Austria, as well as Venice, Munich, and Berlin.

With members of IntAkt, a feminist artists' network, **Margot Pilz** staged *Das letzte Abendmahl – Hommage à Kremser Schmidt* (The Last Supper – Homage to Kremser Schmidt, 1979/2025) as a performative action reminiscent of a *tableau vivant*, photographing it in her studio. One photograph carries a handwritten note: "My homage [...] questions the religious ideas of patriarchy and is at the same time a dedication to female artists struggling for their independence." In Pilz's version, all the male figures are replaced by women: Eva Arzberger, Linda Christanell, Heidi Grundmann, Christa Hauer-Fruhmann, Monika Hubmann, Grita Insam, Angelika Kaufmann, Doris Lötsch, Frigga Lucchinetti, Helga Arietta Perz, Inge Pronay-Strasser, Cora Pongracz, Nora Petritsch, and Jana Wisniewski. The photo shown here was taken in parallel to the "official" twelve-part series and is distinctive in marking the women's children in green. Pilz, the Creator, stands behind the camera.

In the video *MANDÉT* by **Sylvie Riant**, five people with soiled clothing and bodies wash themselves and each other with care and devotion. In the biblical account of the Last Supper, Jesus washed the feet of his disciples, drying them with a cloth. The act of washing feet, still performed in many Christian churches on Maundy Thursday, is part of the liturgy and symbolises radical humility and service to one's fellow human beings. Riant's video translates this gesture into a secular context, yet retains its quiet dignity and message of compassion.



Timm Ulrichs, *Lebendes Bild mit Torten-Buch*, 1976

Nach Following Leonardo da Vincis Abendmahl Last Supper (1493/1499), Kunstverein Hannover, 9.4.1976

Kunstpigmentdruck auf Aludibond Fine art pigment print on Aludibond, 124 x 160



Irene Andessner, Timm Ulrichs, *ABENDMAHL MMKK #3*, 2011
Kunstpigmentdruck auf Aludibond Fine art pigment print on Aludibond, 124 x 160 cm



Margot Pilz, *Das letzte Abendmahl – Hommage à Kremser Schmidt*, 1979/2025
Kunstdruck auf Aludibond Fine art print on Aludibond, 57,6 x 160 cm





Sylvie Riant, *MANDÉT*, 2024

Videostills

Kamera Camera: Walter Laner

Schnitt Editing: Sylvie Riant, Walter Laner; Grading: Roland Seppi

Mit With Ulrike Trojer, Patrick Plattner, Werner Winkler, Christine Illmer, Kathrin Untersteiner



Aron Demetz, *Kelch*, 2015
Holz und Gold Wood and gold, Höhe height 35 cm



LEUCHTENDE TIERE AUS PLASTIK UND FLEISCH

GLOWING ANIMALS MADE OF PLASTIC AND FLESH

Katharina Tiwald

Einatmen. Ausatmen. Einatmen. Irgendwo habe ich angefangen. Aber wo ist die Geschichte? Ich knipse das Licht an.

I. THESEN ÜBER DAS BRAUCHEN

Die Geschichte ist in einem ländlichen Raum situiert. Sie hat mit Stille zu tun und mit Arten der Lebensführung, die in der Großstadt belächelt werden.

Es ist eine beinahe menschenleere Geschichte. Ein Käfer kommt vor.

Ich möchte diesen Raum fassen; ich höre seine Grillen zirpen.

Natürlich werde ich scheitern. Ich rutsche ab an dieser Geschichte, die seit Wochen in meinem Kopf hin- und herwandert, während ich über das Verhältnis von Kunst und Religion nachdenke. Ich lege mir ein großes Blatt Papier zurecht und mache Notizen, versuche, meinen Geist in Gang zu bringen (ich betreibe Be-Geist-erung).

Und lande zuerst bei leuchtenden Rentieren. Bei Bedürfnissen. Ich muss eine These loswerden, bevor ich mich in die Geschichte bewege.

Hinter den vordergründigen menschlichen Bedürfnissen – Essen, Trinken, Sexualität etc. – gibt es zwei, die sich hinter den Türmen aus Brot und Fontänen aus Wasser versteckt haben; wir sehen sie nicht, weil wir im Vorüberschauen kaum die Augen aufzuhalten vermögen (Grundbedürfnis Schlaf). Das eine ist das Bedürfnis nach ästhetischem Ausdruck. Das andere das Bedürfnis nach etwas, das ich „außerweltliche Geborgenheit“ nennen möchte.

Dort, wo die Geschichte spielen wird, weit weg von den Galerien und Museen, hat die Menschheit größere Flächen für ihre Suche nach ästhetischem Ausdruck zur Verfügung. Natürlich leben auch abseits der Städte Künstler*innen, die das produzieren, was, salopp gesagt, „professionelle Kunst“ heißen kann.

Aber auch in Bauern, Bäckerinnen, Verkäufern, Kfz-Technikerinnen, Kindern wohnt das Bedürfnis nach ästhetischem Ausdruck. In unserer Zeit (Privatswimmingpools, Amazon Prime, SUVs, Tinder) sind die damit verbundenen Phänomene nicht streng getrennt von der Logik des Besitzens zu betrachten. Sie sind aber auch keine reinen Konsumerschei-

Inhale. Exhale. Inhale. Somewhere, I began. But where is the story? I switch on the light.

I. THEORIES ABOUT NEED

The story takes place in the countryside. It is about silence, and about ways of life that the big city tends to mock.

It is a story almost without people. There is a beetle in it.

I want to capture the space; I hear its crickets chirping.

I will fail, of course. I keep sliding away from the story, which has been going back and forth in my head for weeks as I reflect on the relationship of art and religion. I spread out a large sheet of paper and take notes, try to get my mind going (I try to be mind-ful). And the first thing that comes up is glowing reindeer. And needs. I have to put a theory out there before I move on to the story.

Behind the obvious human needs – eating, drinking, sexuality, etc. – are two needs hidden away behind the towers of bread and fountains of water; we do not see them because we can hardly keep our eyes open as we gaze past (basic need: sleep). One is the need for aesthetic expression. The other is the need for what I would call “otherworldly security”.

In the place where the story unfolds, far from galleries and museums, humanity has larger spaces where it can search for aesthetic expression. Of course, artists also live outside the cities, often producing what could casually be called “professional art”. But farmers, bakers, shop assistants, car mechanics, and children all share the same need for aesthetic expression. In our age (of private swimming pools, Amazon Prime, SUVs, Tinder), the phenomenon is not entirely separate from the logic of ownership. Yet neither is it purely consumerist. Within it lies the muffled cry of need. For example, in the epidemic scourge of decorating houses and gardens with Christmas lights, at least three aspects intersect: the urge to buy and possess (I’m in the hardware store, I see the reindeer made of light bulbs near the checkout area, I want to buy something), rivalry with neighbours (Huber has garlands hanging from his roof ridge now!) –

nungen. In ihnen steckt der gedämpfte Schrei des Bedürfnisses.

In der epidemisch auftretenden Weihnachtsbeleuchtung an Häusern und in Gärten zum Beispiel kreuzen sich mindestens drei Aspekte: das Einkaufen und Haben (ich bin im Baumarkt, ich sehe die Rentiere aus Glühbirnchen im Kassabereich herumstehen, ich will etwas kaufen), das Konkurrieren mit der Nachbarschaft (Huber hat jetzt auch auf dem Dachfirst Girlanden!) – und die Sehnsucht nach ästhetischem Ausdruck. Das heißt: Der Mensch, unabhängig davon, ob er kauft oder nicht, möchte seine Wahrnehmung von Zeiten und Empfindungen, von der Welt und ihren Ereignissen durch seinen eigenen Körper gefiltert wieder in die Welt zurückspiegeln, als festgehaltene Sinneseindrücke. Die meisten Menschen möchten wohl, dass diese Rückspiegelung „schön“ ist im Sinne eines mehrheitsfähigen und zumindest in Teilen werbemäßig induzierten Begriffes von Schönheit.

Es ist, denke ich, während ich auf das Johanniskraut schaue, eine Sache des Respekts vor unser aller Menschsein, dankbar zu sein dafür, dass wir nicht nur van Goghs und Picassos sehen und kennen. Sondern dass Menschen Gärten gestalten (und sei es mit Weihnachtsmännern im Winter), Muscheln aus dem Urlaub aufs Fensterbrett stellen, ein Handwerk praktizieren und Schreibgruppen gründen.

An der Küchenwand meiner Großmutter hing jahrzehntelang ein Rechteck aus Jute, darauf zwei papierene Brote, fünf papierene Fische, alles mit gehäkelten Luftmaschenschlangen beklebt: ein kollektives Werk aus meiner Vorbereitungsgruppe zur Erstkommunion, Mitte der 1980er-Jahre.

Sowohl in diesem Juterechteck als auch in den leuchtenden Rentieren in den Adventgärten der Provinz schwingt das zweite versteckte Grundbedürfnis mit: die Sehnsucht nach außerweltlicher Geborgenheit. Die Erde ist ein unsicherer Ort, das lehrt uns jeder Hitzesommer aufs Neue.

Wie schön wäre es, in einem größeren Ganzen aufgehoben zu sein. Gesehen und gespürt zu werden von einer Entität, die nicht in das menschlich-allzu-menschliche Dauergespräch eingeschnürt ist. Einer Entität, die keine andere Sorge hat, als zu lieben.

II. ABER IN WELCHE GESCHICHTEN IST GÖTTLICHKEIT EINGESCHNÜRT?

„Wenn ihr nicht werdet wie die Kinder ...“

In meiner Geschichte wird ein Mädchen die Hauptfigur sein, dem unmittelbaren Kindsein entwachsen, im Prozess des Werdens. Man blickt durch andere Augen in die Welt, wenn man dreizehn, vierzehn ist. Man geht, man steht an Kanten, die andere nicht sehen.

Noch ist meine Geschichte ein verwackelter Essay. (Brauchen wir eine Geschichte? Ja, wir brauchen eine Geschichte, weil wir möchten, dass alles zusammen einen Sinn ergibt.)

and the longing for aesthetic expression. That is: Whether or not a person buys anything, they still want to emanate their perception of time and feelings, of the world and its events, filtered through their own body, back out into the world – as a captured sensory impression. Most people probably want this reflection to be “beautiful” in the sense of a concept of beauty that is acceptable to the majority and is, to a certain degree at least, induced by advertising.

It is, I think, as I look at the St. John’s Wort, a matter of respect for our shared humanity, of being grateful that we see and are aware of more than just van Goghs and Picassos. But also that people plan gardens (even if they do put inflatable Father Christmases in them in winter), set shells from their holidays on the windowsills, practise crafts, and come together in writing groups.

For decades, a rectangle of jute hung on my grandmother’s kitchen wall, with two paper loaves of bread and five paper fish, all covered with crocheted chain stitches: a collective work from my First Communion preparation group in the mid-1980s.

Both in this jute rectangle and in the glowing reindeer in the Christmas gardens of the countryside, resonates the second hidden basic need: a longing for otherworldly security. The earth is an uncertain place – every scorching summer teaches us this anew. How wonderful it would be to be part of something greater. To be seen and felt by an entity that is not confined to the endless human-all-too-human chatter. An entity that has no other concern than to love.

II. BUT WHICH STORIES ARE ENTWINED WITH DIVINITY?

“Unless you change and become like children ...”

In my story, the main figure will be a girl, grown out of childhood, in the process of becoming. You look at the world through different eyes when you are thirteen, fourteen. You walk, you stand on edges that others do not see.

For now, my story is still a shaky essay. (Do we need a story? Yes, we need a story, because we want everything to add up to having a meaning.)

III. WE WOBBLE ONWARDS

A great arc can be drawn over tens of thousands of years of human history, from pre-historic paintings to godly cosmoi, scenes of crucifixion, and the imageless calligraphy that circumscribes the urge to depict God. Famous, well-known, unknown paintings, drawings, sketches. Things blown away.

Dissolved into blue, the arc spans the early skyward gazes of those who, as the Catholic

III. WIR WACKELN WEITER

Ein großer Bogen lässt sich über Zehntausende Jahre Menschheitsgeschichte spannen, von urzeitlichen Malereien zu Götterkosmen, Kreuzesszenen, der bildlosen Kalligrafie, die den Drang, Gott abzubilden, umschreibt. Berühmte, bekannte, unbekannte Gemälde, Zeichnungen, Skizzen. Verwehtes.

Der Bogen umfasst auch die ins Blaue geflossenen urzeitlichen Blicke in den Himmel von Menschen, die, wie es die katholische Aschermittwochsformel ausdrückt, „zum Staub zurückgekehrt“ sind. Keine Kamera hat sie aufgezeichnet. Aber der Blick hinauf in den Himmel verbindet uns mit ihnen.

Wenn wir die Abdrücke ihrer Hände in der Höhle von Gargas betrachten, sehen wir den Saum einer unfasslichen Zeitmasse, ein Mimikry der Ewigkeit.

Manche von uns arbeiten daran, sich die Sehnsucht nach außerweltlicher Geborgenheit im Kontakt mit digital gestützten Longevity-Fantasien abzugewöhnen; der Körper ist für sie weniger ein Wunder als eine Maschine, die nach hochkomplexen Algorithmen arbeitet.

Aber die Sehnsucht: Sie existiert, wenn auch Göttin oder Gott nicht existieren sollte.

Manche von uns haben sich einen fixen Zielpunkt ihrer Sehnsucht eingerichtet und mit dem Kreuz, dem Koran, anderen Symbolen und Schriften bestückt. Wer eine künstlerische Befragung dieser Zielpunkte vornimmt, trifft solche Menschen im Kern ihrer Sehnsüchte; daher der Wutausch (im Extremfall: Blutausch), der viele Blasphemievorwürfe begleitet. Zugleich ist die Frage nach der Beschaffenheit des menschlichen Körpers bei ihnen in den Hintergrund gerückt, sie stellen sie gar nicht mehr, schieben sie mitsamt dem weiblichen Körper, der für die Materialität des Lebens steht, weit weg vom Zielpunkt ihrer Sehnsucht. Das wiederum erklärt, warum die Statue einer gebärenden Madonna, wie sie 2024 im Linzer Dom aufgestellt wurde (*crowning* von Esther Strauß), eine solche Aufregung verursachen kann, wo doch eigentlich die Geburt gerade jenes Mensch-und-Gottes, um den es geht, ein genauso notwendiges Ereignis in seinem Leben sein muss wie, für ihn und für uns, sein Tod.

Ja, ein Mädchen muss die Hauptfigur der Geschichte sein.

IV. EXKURS: DISKURS

Was zu glauben möglich ist, entsteht innerhalb eines Geflechts von Aussagen und Zeichen, die sich von den aussagenden Menschen verselbstständigen. „Eine Aussage tätigen“ ist treffender, als zu sagen, jemand äußere sich: Der Mensch wird zum Agens der Aussage und kehrt nicht einfach ein diffuses Selbst nach außen. Er sagt etwas, und da ist es nun, das Ausgesagte, da wabern sie nun, die Aussagengeflechte (es gibt Gott/es gibt Gott nicht, Gott ist eine Frau/Gott gibt es nicht, Mädchen können/Mädchen können nicht

Ash Wednesday formula says, have “returned to dust”. Not recorded on camera, but an upward glance connects us to them.

When we look at the prints of their hands in the Cave of Gargas, we see the edge of an unfathomable mass of time – a mimicry of eternity.

Some of us are working to wean ourselves off the longing for otherworldly security, replacing it with digitally assisted longevity fantasies; for them, the body is less a wonder than a machine running on highly complex algorithms.

Yet the longing – it exists even if Goddess or God does not exist.

Some of us have established a fixed destination for our longing and have decorated it with the cross, the Qur’an, or other symbols and scriptures. Anyone who undertakes an artistic examination of these targets meets these people at the core of their yearning; hence the frenzy of rage (at the extreme: bloodlust) that often accompanies accusations of blasphemy. At the same time, the question of the nature of the human body has been pushed into the background; they no longer ask it at all, pushing it – along with the female body, which stands for the materiality of life – far away from the object of their longing. This, in turn, explains why the statue of a Madonna giving birth, as installed in the Linz Cathedral in 2024 (*crowning* by Esther Strauß), can provoke such a stir – when, in fact, the birth of the human-and-god in question must be as necessary an event in his life as, for him and for us, his death.

Yes, a girl must be the main figure of this story.

IV. EXCURSUS: DISCOURSE

What is possible to believe arises within a mesh of statements and signs that detach themselves from the people making them. “To make a statement” is a more accurate articulation than “expressing yourself”: The human being becomes an active agent of the statement instead of projecting a diffuse self outwards. He says something, and there it is – the thing said; there they waft, the webs of statements (there is a God/there is no God, God is a woman/God does not exist, girls can/girls cannot, etc.), generating practices, symbols, everyday life. Gerhard Pretting described the term “discourse” in a 2009 article in *Der Standard* (it was, of course, about Michel Foucault): “Discourses are glasses through which people in every era have perceived, conceptualized, and pursued things. Everyone can only think in the way that people think in their own time.”

Faith, sexuality, art. Freedom, health, education. Is there anything beyond the statements, the signs? Does art outlast its time-bound symbolism?

Otherworldly security, even if only the capturing of a moment of energy in a worldly

etc.) und generieren Praktiken, Symbole, Alltag. Gerhard Pretting beschrieb den Begriff „Diskurs“ 2009 in einem *Standard*-Artikel (es ging natürlich um Michel Foucault) so: „Diskurse sind Brillen, durch die in jeder Epoche Menschen Dinge wahrgenommen, gedanklich erfasst und betrieben haben. Jeder kann nur so denken, wie man zu seiner Zeit denkt.“

Glaube, Geschlechtlichkeit, Kunst. Freiheit, Gesundheit, Bildung. Gibt es etwas jenseits der Aussagen, der Zeichen? Überdauert Kunst ihre zeitgebundene Zeichenhaftigkeit?

Außerweltliche Geborgenheit, und sei es das Festhalten eines Moments der Energie in einem weltlichen Medium: Dieser Moment, er ist heilig. Auch wenn das erste Medium der Kunst die Frage ist.

Ich habe auch eine Frage. Was sagt ein Tier aus, das Vorhandensein eines Tiers?

V. ES WIRD TROTZ ALLEM KEINE GESCHICHTE

Ein Mädchen lebt auf dem Land, wahrscheinlich betreiben die Eltern unter Aufwendung von viel Arbeit und Zeit einen Bauernhof. Eines Sommers bemerkt das Mädchen – dreizehn, vierzehn Jahre alt – eine Schwellung. Bisher habe ich gedacht, die Schwellung entstehe auf einem Arm, jetzt denke ich kurz, es könnte auch der Bauch sein. Aber nein, es soll nicht die Frage nach den Organen entstehen, auch nicht nach Schwangerschaft, das ist zu konkret, zu billig; es geht um den Körper an sich. Dafür stehen die Arme, die tätigen Arme, unsere Tentakel, die uns Tätigkeit ermöglichen und uns mit der Erde verbinden. Es sind sirrend heiße Sommertage, das Mädchen, das Ferien hat, ist tätig, hilft beim Heumachen, beim Ernten, Verarbeiten, Verladen. Die feinen Abfolgen von Erblühen, Pracht und Verblühen werden einem solchen Menschen sichtbar, viel sichtbarer als jenen, die diesen Jahresabschnitt der Reife in Swimmingpools oder Büros verbringen.

Das Mädchen lebt mit der Schwellung am Arm, nehmen wir den linken; neugierig nimmt sie wahr, was in ihrem Körper passiert, verzeichnet Stimmungslagen und physiologische Veränderungen.

Die Schwellung ist erhaben.

Sie ragt weiter in die Welt hinein als die Umrisse des Mädchenkörpers. Das Mädchen fühlt sich ergriffen von einer anderen Form von Lebendigkeit. Sie spürt, dass sich etwas in ihr regt, leise und beständig. Aber sie ist nicht beunruhigt.

Sie lebt diesen Sommer.

Sie hilft, sie reht Heu, erntet, putzt, betreut die Tiere.

Sie hat Zeit, unter einem hohen Holunderstrauch zu sitzen, den in grünen Beeren stillstehenden Regen an Güte über sich.

Sie geht durch Wiesen, hohes Gras, reicht den wilden Blumen die Hand, Wegwarte, Malve, Labkraut; sie hält Zwiesprache mit den Kräutern, lächelnd im Wissen, dass sie dieses

medium: The moment is sacred. Even if the first medium of art is the question.

I have a question, too. What does an animal, the existence of an animal, say?

V. DESPITE EVERYTHING, THIS WILL NOT BE A STORY

A girl lives in the countryside; her parents likely run a farm, which takes a great deal of time and labour. One summer, the girl – thirteen or fourteen years old – notices a swelling. Until now I had thought the swelling would be on her arm; just now I thought it might on her belly. But no, it must not raise questions about organs, or pregnancy; that is too concrete, too cheap. It is about the body itself. This is what the arms represent, the active arms, our tentacles that enable us to be active and connect us to the earth. The summer days are sizzling hot; the girl, on school holidays, is busy, helping make the hay, harvesting, processing, loading. The subtle sequences of blossoming, splendor, and fading are visible to a person like this, much more so than to those who spend this season of ripening at swimming pools or in offices.

She lives with the swelling on her arm – let's say its the left one. She watches what is unfolding in her body with curiosity, noting her moods and physiological changes.

The swelling is grand.

It protrudes into the world beyond the edges of her body. The girl feels seized by a different kind of aliveness. She feels something stirring inside her, quietly and steadily. But she is not worried.

She lives the summer.

She helps, she rakes hay, harvests, cleans, looks after the animals.

She has time to sit beneath a tall elderberry bush, the rain of green berry goodness falling down upon her.

She walks through meadows, high grass, reaching out to the wild flowers, chicory, mallow, cleavers; she communes with the herbs, smiling in the knowledge that she plays this speaking-game within herself – and that, played or not, the healing power of the plants waits to be awakened.

She wades through the quiet brook in the shade of riverside trees.

Swallows and butterflies accompany her as she goes about.

In the forest she finds a dead deer; the scent of decay hovers like an airy stone over the spot at the edge of a clearing. Hemlock grows along the stream, reaching up to the girl's chest. She knows which herbs can kill.

A swelling on her arm.

And then one day a shiny beetle opens the swelling from the inside and comes out into the light. The girl is alone in that moment, in the afternoon humming with heat. She

LEUCHTENDE TIERE AUS PLASTIK UND FLEISCH

Sprechspiel in sich selbst spielt – und dass, gespielt oder nicht, heilende Kraft in den Pflanzen darauf wartet, geweckt zu werden.

Sie wadet durch den leisen Bach im Schatten der Bäume am Ufer.

Schwalben und Schmetterlinge begleiten sie auf ihren Wegen.

Im Wald findet sie ein totes Reh, der Verwesungsgeruch steht wie ein luftiger Stein über der Stelle am Rand einer Lichtung. Am Bachufer wächst Schierling, er reicht dem Mädchen bis zur Brust. Sie weiß, welche Kräuter töten können.

Eine Schwellung am Arm.

Und eines Tages öffnet ein glänzender Käfer die Schwellung von innen und kommt ans Licht. Das Mädchen ist allein in diesem Moment, sirrender Nachmittag. Sie empfindet keinen Ekel, sie kreischt nicht, weint nicht. Ist vollkommen ruhig. Sie beobachtet in aller Stille, wie der Käfer aus ihrem Körper kriecht.

Es ist, als würde der Wind innehalten, der Wald stillstehen.

Das Mädchen fühlt sich in allen Fasern ihres Körpers verbunden: mit der Erde, dem Himmel, Gras und Bäumen. Dem Hund und den Hühnern, den Pfirsichbäumen und Nachtkerzen. Über ihre Haut krabbelte leise der glänzende Käfer.

Sie ist: bezaubert. Berauscht. Sie ist Heimat gewesen einem glänzenden Käfer.

VI. OFFENE FRAGEN

Nein, ich weiß nicht, ob der Käfer sprechen konnte, ob er in sie zurückkehren konnte oder sie vielmehr begleitete. Das ist auch nebensächlich. Er hat sie verändert.

Ist das Mädchen, die junge Frau gläubig?

Das weiß ich nicht.

Was sollte man noch über diese junge Frau wissen?

Sie ist eine zutiefst Liebende.

Ist aus ihr eine Künstlerin geworden?

Das ist möglich, aber nicht sicher (ländliche Herkunft). Sicher ist, dass sie Zeichen geschaffen hat. Und schafft. Tätig ist. Und träumt.

Steht auf dem Dachfirst ihres Elternhauses im Advent ein leuchtender Rentierschlitten?

Ja.

Was ist das eine Kunstwerk, das religiös konnotiert ist und Sie selbst bisher am tiefsten berührt hat?

feels no disgust, doesn't scream or cry. She is utterly calm. She watches silently as the beetle crawls out of her body.

It is like the wind holding its breath, the forest standing still.

She feels, in every fibre of her being, connected – with the earth, the sky, grass and trees. The dog and the chickens, the peach trees and evening primroses. The shiny beetle crawls silently across her skin.

She is: enchanted. Intoxicated. She was home to a shining beetle.

VI. OPEN QUESTIONS

No, I do not know if the beetle could speak, whether it went back inside her, or whether it merely accompanied her on her way. That is beside the point. It changed her.

Is the girl, the young woman, religious?

I don't know.

What else should you know about this young woman?

She is a deeply loving person.

Did she become an artist?

It is possible, but not certain (rural origins). What is certain is that she created signs. And creates. Is active. And dreams.

Is there a glowing sleigh pulled by reindeer on the ridge of her parents' roof at Advent?

Yes.

What is the one piece of art with religious connotations that has touched you the most deeply so far?

I suspect it was one by Swiss artist Jean Tinguely, his moving installations, one of his vast, playful machines with precisely engineered interlocking mechanisms.

I saw the machine I have in mind in 1998 or 1999, at an exhibition in Glasgow, where I was spending a year abroad and was, for a time, deeply sad. I can no longer find out whether what I saw was actually a work by Tinguely. It was made of cogs, found objects, bric-à-brac – a monument to movement. At the top of the machine, just below my eye level, sat a small figure.

She held a telescope to one eye, and the platform on which she sat revolved, driven by the mechanism of the machine. The figure kept watch to the sky. And she turned and turned.

LEUCHTENDE TIERE AUS PLASTIK UND FLEISCH

Ich vermute, es handelt sich um eine der beweglichen Installationen des Schweizerers Jean Tinguely; er ist bekannt für seine riesigen verspielten Maschinen, in denen gut durchdachte Mechanismen ineinandergreifen.

Ich sah die Maschine, die ich meine, 1998 oder 1999 in einer Ausstellung in Glasgow, wo ich gerade ein Auslandsjahr verbrachte und eine Zeit lang tieftraurig war. Ob es tatsächlich ein Werk Tinguelys war, das ich sah, kann ich nicht mehr herausfinden. Es bestand aus Rädchen, Fundstücken, Bric-à-brac, ein Monument der Bewegung. Auf dem Scheitelpunkt der Maschine, etwas unterhalb meiner Augenhöhe, saß eine kleine Figur.

Sie hielt ein Fernrohr an ein Auge, und die Plattform, auf der sie saß, drehte sich, angetrieben vom Mechanismus der Maschine. Die Figur hielt Ausschau nach dem Himmel. Und drehte sich und drehte sich.

KÜNSTLER*INNEN
ARTISTS

Marina Abramović

*1946 in Belgrade (RS)
Lebt und arbeitet in New York. Lives and works in New York.
www.marinaabramovic.com

Irene Andessner

*1954 in Salzburg
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
andessner.com

Sumi Anjuman

*1989 in Bogura (BD)
Lebt und arbeitet in Dhaka (BD). Lives and works in Dhaka (BD).
sumianjuman.com

Anouk Lamm Anouk

*1992 in Wien Vienna
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
anouklammanouk.com

Siegfried Anzinger

*1953 in Weyer
Lebt und arbeitet in Wien und Köln (DE).
Lives and works in Vienna and Cologne (DE).

Teodora Axente

*1984 Sibiu (RO)
Lebt und arbeitet in Cluj-Napoca (RO).
Lives and works in Cluj-Napoca (RO).

Ursula Beiler

*1959 in Inzing
Lebt und arbeitet in Silz.
Lives and works in Silz.
urbeil.eu

Renate Bertlmann

*1943 in Wien Vienna
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
bertlmann.com

Guillaume Bruère

*1976 in
Châtellerault (FR)
Lebt und arbeitet in Berlin (DE). Lives and works in Berlin (DE).
guillaumebruere.com

Victoria Coeln

*1962 in Wien Vienna
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
coeln.at

Leslie De Melo

*1953 in
Dar-es-Salaam (TZ).
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
demelo.at

Aron Demetz

*1972 in Sterzing (IT)
Lebt und arbeitet in St. Ulrich (IT). Lives and works in St. Ulrich (IT).
arondemetz.it

Christian Eisenberger

*1973 in Semriach
Lebt und arbeitet in Semriach und Wien. Lives and works in Semriach and Vienna.
christianeisenberger.com

Manfred Erjautz

*1966 in Graz
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.

VALIE EXPORT

*1940 in Linz
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
valieexport.at

Paul Sebastian Feichter

*1964 in Luttach, Ahrntal
Lebt und arbeitet in Luttach, Ahrntal (IT).
Lives and works in Luttach, Ahrntal (IT).

Paolo Gallerani

*1943 in Ferrara (IT)
Lebt und arbeitet in Mailand (IT). Lives and works in Milan (IT).

Philipp Haslbauer

*1990 in Frankfurt am Main (DE)
Lebt und arbeitet in Luzern (CH). Lives and works in Lucerne (CH).
philipphaslbauer.com

Lois Hechenblaikner

*1958 in Reith im Alpbachtal
Lebt und arbeitet in Reith im Alpbachtal. Lives and works in Reith im Alpbachtal.
hechenblaikner.at

Siggi Hofer

*1970 in Bruneck (IT)
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
siggihofer.com

Martin Kippenberger

*1953 in Dortmund (DE)
† 1997 in Wien Vienna

Julia Krahn

*1978 in Jülich (DE)
Lebt und arbeitet in Mailand und Sorrento (IT). Lives and works in Milan and Sorrento (IT).
juliakrahn.com

Evelyn Kreinecker

*1971 in Grieskirchen
Lebt und arbeitet in Prambachkirchen.
Lives and works in Prambachkirchen.
evelynkreinecker.at

Lena Lapschina

*1965 in Kurgan (RO)
Lebt und arbeitet in Niederösterreich und Wien.
Lives and works in Lower Austria and Vienna.
lapschina.com

Ina Loitzl

*1972 in Klagenfurt
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
inaloitzl.net

Sissa Micheli

*1975 in Bruneck (IT)
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
sissamicheli.net

Hermann Nitsch

*1938 in Wien Vienna
† 2022 in Mistelbach
www.nitsch.org

Adrian Paci

*1969 in Shkodër (AL)
Lebt und arbeitet in Mailand (IT) und Shkodër (AL). Lives and works in Milan (IT) and Shkodër (AL).

Drago Persic

*1981 in Banja Luka (BA).
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
dragopersic.com

Margot Pilz

*1936 in Haarlem (NL)
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
margotpilz.at

Arnulf Rainer

*1929 in Baden
Lebt und arbeitet in Ober-
österreich und Teneriffa
(ES). Lives and works in
Upper Austria and Tenerife
(ES).

Johannes Rass

*1989 in Wien Vienna
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
johannesrass.com

Bettina Rheims

*1952 in
Neuilly-sur-Seine (FR)
Lebt und arbeitet in Paris
(FR). Lives and works in
Paris (FR).

Sylvie Riant

*1962 in Paris (FR)
Lebt und arbeitet in
Bozen und Terenten (IT).
Lives and works in Bozen
und Terenten (IT).
sylvieriant.com

Thomas Riess

*1970 in Zams
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
thomasriess.com

Marco Schmid

*1976 in
Langenthal (CH)
Lebt und arbeitet in Luzern
(CH). Lives and works in
Lucerne (CH).
peterskapelle.ch

Deborah Sengl

*1974 in Wien Vienna
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
deborahsengl.com

Andres Serrano

*1950 in New York City
Lebt und arbeitet in New
York City (USA).
Lives and works in New
York City (USA).
andresserrano.org

Aljosa Smolic

*1969 in Salzburg
Lebt und arbeitet in
Luzern (CH).
Lives in Aarau and works in
Lucerne (CH).

Thomas Sterna

*1958 in
Aschaffenburg (DE)
Lebt und arbeitet in Meran
(IT), Frankfurt am Main und
Aschaffenburg (DE). Lives
and works in Meran (IT),
Frankfurt am Main, and
Aschaffenburg (DE).
thomas-sterna.de

Esther Strauß

*1986 in Zams
Lebt und arbeitet in Wien,
Linz und London. Lives and
works in Vienna, Linz, and
London (GB).
estherstrauss.info

Billi Thanner

*1972 in Wien Vienna
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
billithanner.at

Timm Ulrichs

*1940 in Berlin (DE)
Lebt und arbeitet in Han-
nover, Münster und Berlin
(DE). Lives and works in
Hannover, Münster, and
Berlin (DE).

Markus Wilfling

*1966 in Innsbruck
Lebt und arbeitet in Graz,
Wien und Leibnitz. Lives
and works in Graz, Vienna,
and Leibnitz.

Miriam King

*1997 in Wien Vienna
Lebt und arbeitet in Wien
und Niederösterreich.
Lives and works in Vienna
and Lower Austria.

Günther Oberhollenzer

*1976 in Brixen (IT)
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
liebezurkunst.com

Tanja Prušnik

*1971 in Wolfsberg
Lebt und arbeitet in Wien,
Kärnten und Slowenien.
Lives and works in Vienna,
Carinthia, and Slovenia.
prusnik.com

Gustav Schörghofer SJ

*1953 in Salzburg
Lebt und arbeitet in Wien.
Lives and works in Vienna.
jesuitenkunst.at

Katharina Tiwald

*1979 in Wiener Neustadt
Lebt und arbeitet in Wien
und im Burgenland.
Lives and works in Vienna
and Burgenland.
katharinatiwald.at

IMPRESSUM

IMPRINT

Du sollst dir ein Bild machen

Künstlerhaus

23.10.2025–8.2.2026

Kuratiert von

Curated by

Günther Oberhollenzer

Kuratorische Assistenz

Curatorial Assistant

Miriam King

Organisation

Peter Gmachl

Produktion

Production

Vinzent Cibulka, Leila Dizdarević,

Art Consulting & Production

Kommunikation, Presse, Kunstvermittlung

Communication, PR, and Art Education

Alexandra Gamrot, Nikolett Hernádi,

Julia Kornhäusl, Hannah Walter, Alice Weber

Geschäftsführung

Executive Director

Klaus Slamanig

Künstlerische Leitung

Artistic Director

Günther Oberhollenzer

Buchhaltung, Rechnungswesen

Accounting

Gerlinde Engelberger, Sabine Nüssel

Vorstand

Members of the Board

Tanja Prušnik, Georg Lebzelter, Uta Heinecke,

Lena Knilli, Holger Lang, Michael Wegerer

Der aufrichtige Dank des künstlerischen

Leiters und Kurators gilt den Künstler*innen

für ihre großartigen Werke. Ein herzlicher

Dank an den Vorstand für das Vertrauen,

dem Generalsekretär Klaus Slamanig für die

gute Zusammenarbeit, an das hervorragende

Team und der kuratorischen Assistenz Miriam

King für die so engagierte wie professionelle

Umsetzung von Ausstellung und Katalog. Vielen

Dank an Gustav Schörghofer und Katharina

Tiwald für ihre bereichernden Textbeiträge. Ein

besonderer Dank an alle Fördergeber*innen,

Sponsor*innen und Kooperationspartner*innen

für die Unterstützung der Ausstellung und des

Rahmenprogramms.

The sincere thanks of the artistic director and

curator go to the artists for their outstanding

works. Warm thanks to the board for their

trust, to Secretary General Klaus Slamanig for

the excellent collaboration, to the outstanding

team, and to curatorial assistant Miriam King

for the committed and professional implemen-

tation of the exhibition and catalogue. Many

thanks to Gustav Schörghofer and Katharina

Tiwald for their enriching written contributions.

Special thanks to all funding bodies, sponsors,

and cooperation partners for supporting the

exhibition and its accompanying programme.

Leihgaben

Loans

ALBERTINA, Wien Vienna –
Familiensammlung Haselsteiner
(Rheims 154–155)
ALBERTINA, Wien Vienna – The Essl Collection
(Anzinger 124–125)
Ansammlung Lebenberg
(Kippenberger 65)
Collection Hugo Voeten
(Axente 44)
Dom Museum Wien Vienna, Otto Mauer
Contemporary, Ankauf des acquisition by the
Otto-Mauer-Fonds
(Hofer 68–69)
Galerie Johannes Faber
(Nitsch 84; Serrano 109)
Galerie Krinzinger Wien Vienna
(Abramović 147)
Galerie Nathalie Obadia, Paris/Brussels
(Serrano 92–93, 156–157)
Galerie Ruberl
(Rainer 78)
JM Gallery
(Andessner 158–159)
KULTUM – Zentrum für Gegenwart, Kunst und
Religion in Graz
(Bruère 142–143; Krahn 152–153; Paci 90–91)

Peterskapelle Luzern / Hochschule Luzern (IRRL)
(Haslbauer, Schmid, Smolic 58–59)
Sammlung Johannes Messner
(Kippenberger 64; Wilfling 35)
Silvia Steinek Galerie
(Bertlmann 32–33)
Studio Anouk Lamm Anouk
(Anouk 145)
VALIE EXPORT
(EXPORT 148–149)
Verein Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,
Innsbruck
(Beiler 118–119)
Manfred Kohl
(Loitzl 150)
Ronald Koppelent
(Eisenberger 86; Nitsch 85, Rainer 80)
Alois Kölbl
(Erjautz 89)
Gustav Schörghofer
(Eisenberger 88; Gallerani 106–107)
Georg Thaler
(Sengl 71)

Kunstpartnerschaft

Art Partnership

Brigitte Löw–Radeschnig
(*Deus in Machina* 58–59)

Herausgeber

Editor

Künstlerhaus
Gesellschaft bildender
Künstlerinnen und Künstler Österreichs
Karlsplatz 5, A-1010 Wien Vienna
T +43 1 587 96 63
office@kuenstlerhaus.at
kuenstlerhaus.at

Redaktion

Executive Editor

Alexandra Gamrot

Lektorat

Copy Editors

Eva Luise Kühn, Birgit Trinker

Übersetzung, englisches Korrektorat

Translation, English Copy Editor

Ada St. Laurent

Gestaltung

Layout

Leopold Šikoronja

Cover

Sumi Anjuman, *I am the Mother too*, 2019

Digitale Fotografie Digital photograph

68,6 x 45,7 cm

© Text

Bei den Autor*innen.

All copyrights are with the authors.

Wenn nicht anders vermerkt, sind die Texte zu den Künstler*innenpositionen vom Kurator, basierend auf Gesprächen und Korrespondenz mit den Kunstschaaffenden sowie auf Künstler*innen-Statements. Unless otherwise noted, all artist position texts were written by the curator based on conversations and correspondence with the artists and their statements.

© Abbildungen

Images

Wenn nicht anders vermerkt, bei den Künstler*innen und/oder Bildrecht Wien 2025. Unless otherwise noted, all copyrights are with the artists and/or Bildrecht Vienna 2025.

Leo Bährendt (Hechenblaikner 54)
Lena Deinhardstein/Lisa Rastl (Hofer 68–69)
Egon Dejori (Demetz 40–41, 79, 170)
Foto Hofer, Innsbruck/Estate of Martin Kippenberger, Galerie Gisela Capitain, Cologne (Kippenberger 65)
Fabian Gasperl (Rass 81)
Andrea Groisböck (Kreinecker 121)
Kehayoff Verlag, München (Rheims/Bramly 154–155)
Armin Kniely (Hechenblaikner 52, 56)
Günter Kresser/TAXISPALAIS Kunsthalle Tirol (Strauß 82–83)
Stefan Moses/Atelier Dressler, Moosach (Nitsch 84)
Michael Nagl (Eisenberger 86, 88; Gallerani 106–107; Nitsch 85; Rainer 80)
Mischa Nawrata (Anzinger 124–125)
Michael Neubacher (Wilfling 35; Kippenberger 64)
Günther Oberhollenzer (Erjautz 89)
Ingo Pertramer (Sengl 71)
Helmut Prochart (Pilz/Coeln 122–123)
Ursula Reuther (Ulrichs 164)
Claudia Rohrauer (Bertlmann 33)
Jolly Schwarz (Rass 48–49, 51)
Johannes Stoll, Belvedere Wien (Bertlmann 32)
Roland Unger (De Melo 140–141)
Simon Veres (Anouk 145)
VG Bildkunst Deutschland (Sterna 66–67)
Volker Warning, Blue Studios, Hannover (Ulrichs 87)

Mcfungus01, *Oh the toilet Paper* (2020), in: Reddit, https://www.reddit.com/r/BikiniBot-tomTwitter/comments/fj1fgw/oh_the_toilet_paper/. (96)

MyInnocentBystander, *Is that really at the top of the priority list?* (2020), in: Reddit, https://www.reddit.com/r/memes/comments/fjfm8s/is_that_really_at_the_top_of_the_priority_list/. (99)

VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH
Schwedenplatz 2/24
A-1010 Wien Vienna
hello@vfmk.org | vfmk.org

ISBN 9783991532057

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved

Druck

Printed by

Gerin Druck GmbH, Wolkersdorf

© 2025 Verlag für moderne Kunst und and
Künstlerhaus, Gesellschaft bildender
Künstlerinnen und Künstler Österreichs

Vertrieb

Distribution

Europa Europe: LKG, lkg-va.de

USA, weltweit worldwide: D.A.P., artbook.com

Bibliografische Information der Deutschen
Nationalbibliothek: Die Deutsche National-
bibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
dnb.de abrufbar.

Bibliographic information published by the
Deutsche Nationalbibliothek: The Deutsche
Nationalbibliothek lists this publication in
the Deutsche Nationalbibliografie; detailed
bibliographic data is available on the internet
at dnb.de.

DOROTHEUM

SEIT 1707



Willkommen im führenden Auktionshaus in Mitteleuropa

700 Auktionen, 40 Sparten, 100 Experten
mehr als 300 Jahre Erfahrung

Palais Dorotheum Wien
+43-1-515 60-570
dorotheum.com

MARINA ABRAMOVIĆ
IRENE ANDESSNER
SUMI ANJUMAN
ANOUK LAMM ANOUK
SIEGFRIED ANZINGER
TEODORA AXENTE
URSULA BEILER
RENATE BERGLMANN
GUILLAUME BRUÈRE
VICTORIA COELN
ARON DEMETZ
LESLIE DE MELO
CHRISTIAN EISENBERGER
MANFRED ERJAUTZ
VALIE EXPORT
PAUL SEBASTIAN FEICHTER
PAOLO GALLERANI
PHILIPP HASLBAUER
LOIS HECHENBLAIKNER
SIGGI HOFER
MARTIN KIPPENBERGER
JULIA KRAHN
EVELYN KREINECKER
LENA LAPSCHINA
INA LOITZL
SISSA MICHELI
HERMANN NITSCH
ADRIAN PACI
DRAGO PERSIC
MARGOT PILZ
ARNULF RAINER
JOHANNES RASS
BETTINA RHEIMS
SYLVIE RIAN
THOMAS RIESS

MARCO SCHMID
DEBORAH SENGL
ANDRES SERRANO
ALJOSA SMOLIC
THOMAS STERNA
ESTHER STRAUß
BILLI THANNER
TIMM ULRICHS
MARKUS WILFLING

KÜNSTLERHAUS VEREINIGUNG
KÜNSTLERHAUS

