



Ulrike Arnold

Bunker 2
Bioenergiepark Saerbeck

Digitale Fortsetzung

transformation: desert space

Ulrike Arnold | Bunker 2, Bioenergiepark Saerbeck

Herausgegeben von Carolin Hemsing und Ludger Hiepel

Digitale Fortsetzung

Zaphon
Münster
2022

transformation: desert space

Ulrike Arnold | Bunker 2, Bioenergiepark Saerbeck

Herausgegeben von Carolin Hemsing und Ludger Hiepel

Digitale Fortsetzung

Zaphon
Münster
2022

Das Projekt wurde gefördert durch:



**UNIVERSITÄTS
GESELLSCHAFT**
MÜNSTER



**Katholisch-
Theologische
Fakultät**

Diese digitale Fortsetzung ergänzt den Katalog,
der anlässlich der Solo-Ausstellung
transformation: desert space erschienen ist:

Carolyn Hemsing und Ludger Hiepel (Hrsg.):

transformation: desert space

Ulrike Arnold | Bunker 2, Bioenergiepark Saerbeck

Zaphon, Münster 2021

(ISBN: 978-3-96327-182-3)

Die Ausstellung mit Werken von Ulrike Arnold wurde vom 7. bis 30. November 2021 im Bunker 2 im Bioenergiepark Saerbeck gezeigt. Kuratiert wurde sie von Carolyn Hemsing und Ludger Hiepel.

Die Leihgeberin ist Ulrike Arnold.

Die Leihnehmerin ist die Westfälische Wilhelms-Universität Münster.

Cover: Malkittel Ulrike Arnold, Cave, Utah 2017

Foto: Victor van Keuren

Carolyn Hemsing und Ludger Hiepel (Hrsg.):

transformation: desert space

Ulrike Arnold | Bunker 2, Bioenergiepark Saerbeck

Digitale Fortsetzung

Abrufbar unter: https://www.uni-muenster.de/FB2/transformation_desertspace/
und www.zaphon.de/transformation-desert-space

© 2022 Zaphon, Münster (www.zaphon.de)

Inhaltsverzeichnis der digitalen Fortsetzung

Grußwort des Prorektors für Internationales und Transfer an der WWU Münster (*Michael Quante*) | transformation: desert space. Zur Wüste als locus theologicus (*Carolin Hemsing und Ludger Hiepel*) | Körper | Farbe | Form. Natur als Impulsgeber in Malerei und Zeichnung von Ulrike Arnold (*Katharina Grote*) | Transformation. Die Wüste als Lebensraum im frühen Mönchtum (*Norbert Köster*) | Von Krisen im Paradies und paradiesischen Zuständen in der Wüste. Bibeltheologische Überlegungen zu Nachhaltigkeit und (Neu-)Schöpfung in beiden Testamenten (*Volker Niggemeier*) | Biografie von Ulrike Arnold | Ausstellungen von Ulrike Arnold | Der Bunker 2 im Bioenergiepark Saerbeck als Ausstellungsraum | Danksagung | Autorinnen und Autoren | Hinweis zur digitalen Fortsetzung dieses Katalogs 1–125

Eine christliche Wüsten-Theologie für die Gegenwart

Das Hauptseminar „Dialogue Earth. Die Wüste als *locus theologicus* in Bibel, Geschichte und Kunst“ im Wintersemester 2021/2022 an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster
Carolin Hemsing, Ludger Hiepel und Norbert Köster

132

Alles (und nichts)

Niklas Roman Hesselmann

144

Das Motiv der Bewegung in der Erzählung nach Exodus

Eine theologische Spurensuche anhand des Werkes *Rheinsand* von Ulrike Arnold
Robert Richard Renner

154

Itaberita

Eine Meditation über die göttliche Schöpfung

Miriam Elisabeth Görtz

166

Himmel und Erde

Zum Werk *Valle de Arcoiris* von Ulrike Arnold

Mara Albracht

178

Creating Creation

Gedanken zur Stellung von *Gndevank* in Ulrikes Arnolds

Gesamtwerk

Justine Dörtelmann

188

Mit der Sehnsucht vor Gott – oder:

Wie ein Taschentuch der anthropologischen Frage dienen kann

Frieda Kries

202

„In ihr Herz werde ich sie ihnen schreiben“ (Jer 31,33)

Spuren von Gottesbeziehungen und Transformationen
auf Ulrike Arnolds Malkittel

Vanessa Landwehr

214

transformation: desert space

Eine christliche Wüsten-Theologie für die Gegenwart

Das Hauptseminar „Dialogue Earth. Die Wüste als *locus theologicus* in Bibel, Geschichte und Kunst“ im Wintersemester 2021/2022 an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster

Carolin Hemsing, Ludger Hiepel und Norbert Köster

Ausgangspunkt für das Hauptseminar, das nach dem filmischen Künstlerinnen-Porträt von Ulrike Arnold „*Dialogue Earth*“¹ überschrieben war, ist die Beobachtung eines wissenschaftlichen Trends der Hinwendung zum Thema „Wüste“. Auch in Theologie und Spiritualität finden sich mit Autoren wie Gisbert Greshake Vertreter, die der Wüste ganze Bücher widmen – und sie dabei nicht als Kulisse verstehen, sondern sie als Raum und Topos in den Mittelpunkt stellen.

Die fortgeschrittenen Studierenden, die an der Lehrveranstaltung teilnahmen, erarbeiteten vorbereitend die Grundlagen zur Wüste als spirituellem Ur-Ort des Chri-

stentums: Als Bild in der Spannung eines Ortes zwischen den absoluten Polen von Leben und Tod und allem dazwischen – Versuchung, Zuflucht, Freiheit, Bedrohung, Sinnsuche in der Einsamkeit...

Die zentrale Frage an die Seminarteilnehmer*innen war dabei, wofür wir die Wüste in der Gegenwart noch „brauchen“ können, wie eine theologische Beschäftigung mit ihr auch heute noch relevant sein kann. Ulrike Arnolds Werke eröffneten dabei in der außergewöhnlichen Ausstellungs- und Lernumgebung des Bunkers 2 im Bioenergiepark Saerbeck einen Reflexionsraum für diese Frage. Die Offenheit ihrer Arbeiten ermöglichte dabei die Annäherung an die Wüste als Topos, der in der Menschheitsgeschichte vor allem literarisch beinahe endlos breit entfaltet ist. Den Studierenden war die Aufgabe gestellt, ein Werk der Ausstellung auszusuchen, im Dialog mit der Künstlerin, den Dozierenden und den Kommiliton*inn*en eine theologische Fragestellung dazu zu entwickeln und diese im Rahmen eines Essays für diese digitale Erweiterung des Katalogs in eine entsprechende Textform zu bringen.

Das gemeinsame Block-Wochenende in der Novemberkälte des Bunkers schuf für die Gruppe durchaus die Atmosphäre eines *desert space*, der sich als fruchtbarer Raum herausstellte und zahlreiche Impulse für die Entwicklung einer Wüsten-Theologie für die Gegenwart hervorbrachte. Dabei stellte sich vor allem der Aspekt der Wüste als Ort der Begegnung – des Menschen mit sich selbst und des Menschen mit Gott – als zentral heraus. Im Nachdenken über Wüsten-Räume und Wüsten-Momente in der Gegenwart wurde ein pastorales Anliegen deutlich: Wie lassen sich eben solche schaffen, im Alltag und in der Liturgie? So kristallisierte sich letztlich eine Aufgabe für Theologie und Kirche heraus, aus der langen Glaubensgeschichte des Christentums und seiner kulturell-spirituellen Erfahrung mit sowie der Verwurzelung in Wüsten auf die festzustellende Sehnsucht nach *desert spaces* und das damit verbundene Spiritualitätsbedürfnis zu reagieren.

Mit der digitalen Erweiterung des Katalogs zur Ausstellung legen wir abschließend einen literarischen Rundgang durch den Ausstellungsraum vor. Leser*innen können wie in einer Führung die Werke der durch die Kurator*innen präsentierten Reihung nach erschließen. Die Studierenden führen dabei als Nachwuchsforschende in die jeweiligen Arbeiten anhand ihrer eigenen, im Rahmen des Seminars entwickelten theologischen Gedanken und Fragestellungen ein.

Anmerkungen

- 1 Dialogue Earth, Dokumentarfilm, USA/D 2019, 74 Minuten. Regie, Produktion: Hank Levine; Kamera vor Ort: Victor van Keuren; Schnitt: Renan Laviano; Soundtrack: Volker Bertelmann aka Hauschka.



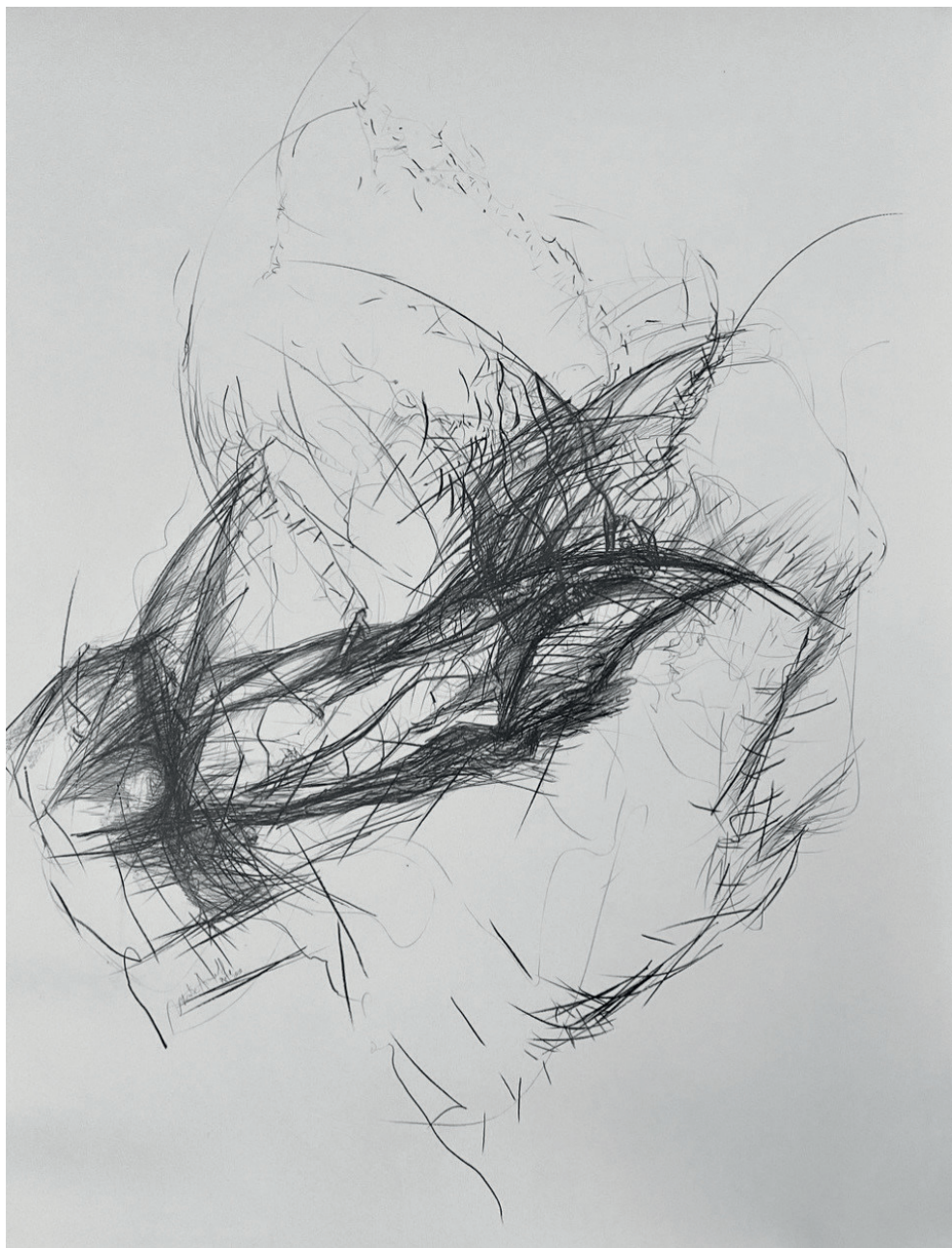
Die Teilnehmer*innen des Hauptseminars mit den Dozierenden sowie Ulrike Arnold und Victor van Keuren
Foto: Katholisch-Theologische Fakultät

IMPULSE

Zeichnung, 2020 | 210 x 150cm, Bleistift auf Papier
Foto: Victor van Keuren



Zeichnung, 2020, April | 180 x 150cm, Bleistift auf Papier
Foto: Victor van Keuren



Zeichnung, 2019, Mai, #1 | 200 x 150cm, Bleistift auf Papier
Foto: Victor van Keuren



Alles (und nichts)

Niklas Roman Hesselmann

Impulse – wären die hier niedergeschriebenen Gedanken nicht theologischer, sondern physikalischer Natur, stünde hier einfach $p=m \cdot v$. Ein Impuls ist Masse mal Geschwindigkeit. Und diese physikalische Herleitung hat sehr wohl etwas mit den Zeichnungen von Ulrike Arnold zu tun. Blickt man auf die erste Zeichnung aus dem Jahr 2020, so erkennt man viele kleine Punkte, die die Künstlerin regelrecht auf das Papier geschlagen hat. Den Bleistift am hinteren Ende gepackt und mit Schwung auf das Papier gebracht: Masse mal Geschwindigkeit. Was bleibt, ist ein kleiner Punkt. *Alles und nichts*.

Alles und nichts kann man in diesem Kunstwerk erkennen. Die impulsiv aufgetragenen Punkte (und kleinen Striche) wurden oben schon genannt. Sie erstrecken sich über das gesamte Bild oder besser: über die Stellen des Papiers, die im wahrsten Sinne des Wortes bezeichnet sind. Von ihnen ausgehend ziehen sich geschwungene Striche über das Papier – unterschiedlich kräftig, aber in der Regel schwächer als die Punkte. Ziemlich mittig – vertikal gesehen – scheint sich Masse zu bündeln. Hier sind die Striche besonders kräftig, wie überall leicht geschwungen und erstrecken sich von dort in einer Rundung nach rechts oben. Diese Rundung schließt sich komplett mit weiteren Strichen, die jedoch wesentlich schwächer gezeichnet sind und die sich zur unteren linken Bildecke verlängern. Die Rundung liegt fast zentral auf dem Papier, über ihr gelegen lässt sich ein Dreieck erkennen, dessen Ecken nach oben, unten und zur rechten

Seite zeigen. Das Dreieck ist horizontal unterteilt in einen dunkleren unteren und einen helleren oberen Abschnitt, der in sich nicht geschlossen ist. Von der rechten Ecke aus „fällt“ ein dünner Schweif in das untere rechte Bildviertel. Dort sind viele Punkte an einer Stelle gebündelt, dennoch ist dieser Bereich nicht so massiv wie jener mittig an der linken Bildkante. Bleibt noch die linke obere Bildecke: In einem Zickzackkurs links oben beginnend zieht sich ein Band mit kleineren dunklen Flächen, einigen Punkten und Strichen nach unten.

Der Zickzackkurs in der oberen Ecke des Bildes erinnert an etwas Kosmisches wie die Milchstraße oder das Sternbild Kassiopeia. Durch die vielen Kreuzungen der geschwungenen Linien kann man in dieser Zeichnung auch ein Gravitationsbild sehen. Der Kreis könnte ein Planet sein, der für die Krümmung des Raumes um ihn herum verantwortlich ist. Diese Krümmung wird durch die Linienführung sichtbar. Diese trotz Visualisierungen nur schwer vorstellbaren unendlichen Weiten und Möglichkeiten des Universums führen uns wieder zur Überschrift zurück: *alles und doch nichts*.

Mit dem Dreieck als Kopf und den nach unten verlaufenden Linien erinnert der Rest des Bildes an einen Körper. So könnte eine Kapuze tragende Person dargestellt sein, die nach links schaut – vielleicht ein Kapuziner oder doch der Sensenmann? Ein Sensenmann in hellem Gewand? Der Kreis in der Bildmitte könnte ein Tunnel sein, an dessen Ende ein helles Licht scheint. Tod als Thema dieses Bildes? Tod als Ende: *nichts*. Tod als Anfang des ewigen Lebens: *alles*.

Alles (und nichts) im Bild

Alles und nichts? Was hat das mit dem Bild zu tun? Ihre Zeichnungen bilden nichts ab, beteuert Ulrike Arnold. Es seien vielmehr Formen, die aus der positiven Energie heraus wachsen, mit der sie zu zeichnen beginnt. „Der Moment ist wichtig, die Intuition“, beschreibt die Künstlerin, worauf es ankommt. Die Bilder entstehen also aus dem *Nichts*, ohne eine konkrete Vorstellung, was später auf dem Papier sein wird und bilden somit auch *nichts* ab. Und doch steckt in ihnen *alles* drin: Die jahrzehntelange Erfahrung – Arnold begann ihr künstlerisches Schaffen mit Zeichnungen – und damit einhergehend gleichzeitig die Veränderung – ihre Art zu zeichnen ist eine andere geworden

- werden in jedem ihrer Kunstwerke gebündelt. In der Zeichnung steckt viel Energie
- nur positive, wie sie sagt, sie finge niemals mit negativen Gefühlen zu zeichnen oder malen an – und diese Energie entlädt sich im Bild.

Alles und nichts in der Wüste

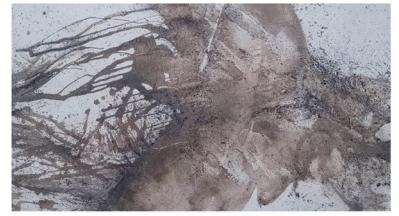
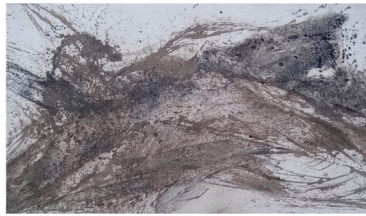
Und wie lässt sich das jetzt mit der Wüste in Verbindung bringen? Die Bleistiftzeichnungen Ulrike Arnolds leben nicht nur von den Punkten und Strichen, sondern gerade auch von den sich ergebenden Leerstellen, wie zum Beispiel dem Kreis in diesem Bild. Die Wüste wird zur Wüste, wenn um sie herum das blühende Leben ist. Gäbe es kein Drumherum, wäre alles Wüste, ohne dass wir sie als solche wahrnehmen würden. „Die Erde war wüst und wirr“ (Gen 1,2a) – erst der Blick aus der geordneten Welt lässt den Urzustand als „wüst und leer“ erscheinen. Erst die Konturen, die Punkte und Striche, die die Wüste begrenzen, machen sie zur Wüste. Die Leere der Wüste füllt sie gleichsam, sodass sie von außen zwar leer scheint, wer sie jedoch erlebt, diese Leere als Fülle wahrnimmt. In der Leere der Wüste eröffnet sich der Blick für das Wesentliche. Die Wüste ist Gegenpol zur Umwelt so, wie die weißen Flächen im Bild Gegenpol zu den Bleistiftstrichen sind. In ganz anderer Form als in den Wüstenbildern, kann man also auch in Ulrike Arnolds Zeichnungen die Wüste entdecken.

Alles in Gott

Alles und nichts – können wir darin auch Gott finden? Gott ist alles und in allem ist Gott. Gott ist allmächtig. Diese und ähnliche Sätze begegnen uns immer wieder. Dabei zeigen sie vor allem eines: wie schwer es ist, Gott zu begreifen. Es gibt keine hinreichende Erklärung dessen, den wir Vater, Mutter oder den Allmächtigen nennen. Gott ist nicht greifbar, er hat keine Grenzen. Die Wüste hingegen hat Grenzen. Menschen machen Wüstenerfahrungen, in denen sie sich allein und überfordert fühlen, oft auch ziel- und planlos. Immer wieder ist es der Glaube, der in diesen Momenten helfen kann. Der nicht greifbare Gott hilft in ganz konkreten Momenten. Durch diese Eingren-

zung scheint für einen Moment klar, wer Gott ist. „Ich bin da“ ist die Zusage Gottes an die Menschen. Gott ist auch da in den Irrungen und Wirrungen des Lebens – mitten in der Wüste.

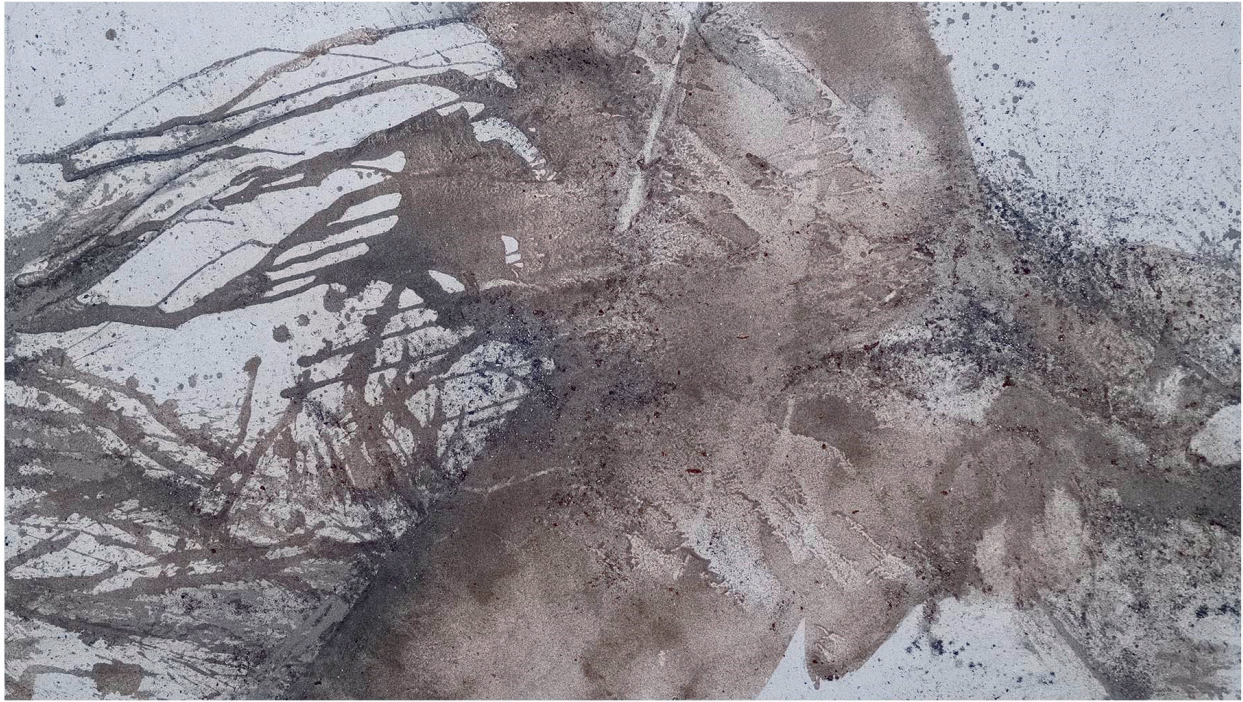
MOVEMENT



Meteorit+Rheinsand, 2020 | Tryptichon, je 89 x 153cm,
Rheinsand und Meteoritenstaub auf Leinwand
Foto: Victor van Keuren







Das Motiv der Bewegung in der Erzählung nach Exodus

Eine theologische Spurensuche anhand des Werkes *Rheinsand* von Ulrike Arnold

Robert Richard Renner

„Und in einem Moment, für den ich keinen anderen Namen als den der Inspiration weiß, eröffnete sich mir der Sinn dessen, was ein Gemälde offenbaren kann. Es kann eine Dimension des Seins erschließen, aber nur dann, wenn es gleichzeitig die Kraft hat, die korrespondierende Schicht der Seele zu öffnen.“¹

Mit diesen Worten beschreibt Paul Tillich, einer der renommiertesten evangelischen Theologen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, ein persönliches Erlebnis unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum. Tillich bezeichnet diesen Moment als ein Schlüsselerlebnis für seinen Zugang und seine Auseinandersetzung mit Kunst. Für Tillich kann Kunst das Existentiellste des Menschen berühren: Das Sein.

Das Sein und die Erfahrungen auf denen dieses fußt, sind auch das Material der Düsseldorfer Künstlerin Ulrike Arnold. Was prägt das Sein, wenn nicht die Erfahrung? So könnte man im Anschluss an die Auseinandersetzung mit der Kunst Arnolds fragen. Die international bekannte Künstlerin geht dieser Frage seit dem Beginn ihres künstlerischen Schaffens nach und begibt sich dafür immer wieder in neue Erfahrungskontexte. Egal ob sie in den entlegensten Wüsten der Erde malt oder sie der inneren Wüste in der Heimat nachspürt, sie sucht nach der äußeren wie inneren Beeinflussung und Inspiration, um aus der subjektiven Erfahrung zu schöpfen und damit Kunst als Zeugnis einer Erfahrung zu schaffen. Dabei lässt sich die Künstlerin von Wind und Wetter sowie Menschen und Orten prägen und inspirieren. Der vorliegende Artikel will der grundlegenden Erfahrung, die hinter dem Werk *Rheinsand* steht, nachspüren und diese aus einer theologischen Perspektive in den Blick nehmen.

Zum Werk *Rheinsand*

Rheinsand geht auf eine – für die Künstlerin untypische – Erfahrung in der deutschen Heimat zurück, denn das Werk entstand 2020 in Düsseldorf. Im persönlichen Gespräch gab Ulrike Arnold preis, dass der genaue Entstehungsort der Wassersporthafen Düsseldorf-Lörick – auch Paradieshafen genannt – war. Auch dieses Werk geht damit auf eine konkrete Erfahrung in der Natur zurück. Die Entstehungszeit des Bildes fällt in eine der Hochphasen der Coronapandemie. Im Lockdown in Deutschland sah sich Arnold in ihre rheinländische Heimat zurückgeworfen und so kreierte sie mit *Rheinsand* ein Werk, das mitten in ihrem persönlichen und biographischen Entstehungskontext entstand. Es lässt sich nur mutmaßen, ob Arnold sich damit einer inneren Wüste stellte. Wie auch innere Wüsten von nicht zu überwindenden Gegensätzen gekennzeichnet sein können, konfrontiert das Werk die Betrachter*innen schon beim ersten Blick mit einer fast unwirklichen und gegensätzlichen Kombination aus Materialien: Ein optisch beinahe vor Wasser triefender Untergrund paart sich mit (aus)getrockneten Strukturen von Sand und Erde, verbunden mit Meteoritenstaub.

Die klassische Form des Triptychons weckt unmittelbar sakrale Assoziationen und führt den Blick der Betrachter*innen – gemäß der eingeübten Leserichtung – zuerst

auf die linke Leinwand. Anders jedoch als dreigliedrige Hochaltäre erzählt das Bild *Rheinsand* keine chronologisch von links nach rechts zu lesende Geschichte, sondern erst in der Zusammenschau der drei Teile entfaltet sich der Kern des Werkes: Bei längerer Betrachtung lässt sich eine Unendlichkeitsschleife erkennen, die in den äußeren Teilen in einer Rundung Schwung holt und dann im mittleren Teil umso energischer aufeinanderprallt – ähnlich zweier aufeinander-prallender Wellen. Die zusammengeworfenen Massen im Zentrum des Triptychons nehmen in groben Zügen die für die Künstlerin bekannte Form der Raute an, wie Arnold auf der Vernissage selbst feststellte. Der Blick auf die zugrundeliegende Dynamik legt auch das zentrale Motiv frei: Die Bewegung. Fährt man der Linienführung des Werkes mit den Augen nach, lässt sich bildlich vorstellen, wie Arnold im Schaffungsprozess in voller Bewegung und mit ganzem Körpereinsatz ihre Kunst auf die Leinwand bringt.

Dem Werk liegt damit eine tiefe Symbolik zugrunde, die theologische Fragen anregt. In *Rheinsand* ergänzen sich religiöse wie künstlerische Sphären und regen einander an. So verwendete Arnold Meteoritenstaub, welcher, wie sie selbst sagt, als überirdische Inspiration gelesen werden darf. Die Verbindung religiöser und künstlerischer Symbolik zeigt sich auch in der Signatur der Künstlerin, mit der sie alle Werke mit Meteoritenstaub signiert. Mit dem Kürzel S.D.G., welches für *Soli Deo Gloria* (Zur alleinigen Ehre Gottes) steht, drückt sie ihre künstlerische Verbindung zu religiösen Bezügen aus.

Die Ränder des Triptychons spielen mit flüssigen, festen, wolkigen wie körpernahen Formen. Durch diese Kombination aus formenhaften Strukturen, bewegten wie bewegenden Dynamiken und (über)irdischen Materialien werden die Betrachter*innen auf ihr eigenes körperhaftes, dynamisches wie materielles und (über)irdisches Sein zurückgeworfen. Auch theologisch kann mit dem Werk gefragt werden: Wie steht es um die bewegten wie bewegenden Dynamiken der Theologie in Tradition und Schrift? Welche Beispiele für tiefgreifende Bewegungen lassen sich in der Bibel finden?

Das Motiv der Bewegung in der Exoduserzählung

Geht man in den biblischen Schriften auf die Suche nach Erzählungen und Beschreibungen von Bewegung, wird man schon relativ zu Beginn des neueren christlichen

Bibelkanons im Buch Exodus fündig. Eines der wahrscheinlich prominentesten Zeugnisse für Bewegung in der Bibel ist die Meerwunder- oder Schilfmeererzählung im 13. und 14. Kapitel des Buches Exodus. Die aus dem Werk *Rheinsand* abgeleitete theologische Fragestellung soll im Folgenden exemplarisch auf die Erzählung nach Exodus angewendet werden. Das Ereignis im Exodusbuch bildet den inhaltlichen Höhepunkt der Auszugsbewegung des Volkes Israel aus Ägypten. Das zweite Buch des Moses berichtet davon, dass der ägyptische Pharao das Volk der Israeliten aus der Sklaverei entlässt. Anstatt jedoch den kürzeren Weg zu gehen, rät Gott Mose und seinem Volk, den längeren Weg durch die Wüste zu nehmen, um aus Ägypten herauszuziehen. Gott begleitet den Auszug mit einer Feuersäule bei Nacht und einer Wolkensäule bei Tag, die vor den Israeliten herzieht und ihnen den Weg weist und erleuchtet. Als die Israeliten vor dem Meer ein Lager aufschlagen, denkt der Pharao, dass sie sich in der Wüste verlaufen haben und sich nun umgeben von Wüste und Meer in einer ausweglosen Lage befinden. Diese Situation nutzt der Pharao und zieht gegen sie ins Feld, um sie erneut seiner Knechtschaft zu unterwerfen. Gott hält den Pharao und seine Streitmächte jedoch durch einen Engel und eine Wolkensäule von den Israeliten fern. Mose bekommt von Gott die Vollmacht, das Wasser des Meeres zu teilen. Infolgedessen können die Israeliten trockenen Fußes durch das Meer ziehen, während die nachfolgenden Ägypter in dem zurückflutenden Wasser mitsamt ihrem Heer untergehen. Der Meerwundererzählung folgend stimmen die Israeliten gemeinsam mit Mose ein Loblied auf Gott an (Ex 15) und danken ihm für den ermöglichten Auszug aus dem Sklavenhaus der Ägypter (Vgl. Ex 13,17–14,31).

Die Meerwundererzählung als eine der bedeutendsten Passagen für die Theologiegeschichte Israels wird auch in der gegenwärtigen theologischen Forschung breit rezipiert und untersucht. Für einen ersten Einstieg in den exegetischen Diskurs um die Interpretation der Erzählung, bietet es sich im Folgenden an, die Redaktionsgeschichte, die Datierungs- und Lokalisierungsoptionen sowie die sich ableitenden theologischen Interpretationen der Erzählung zu betrachten.

Gegenwärtig wird in Bezug auf die Redaktionsgeschichte davon ausgegangen, dass die Meerwundererzählung mehrere literarische Entwicklungsstufen durchlaufen hat. Im Text selbst lassen sich einige Hinweise dafür finden. So ist etwa in Ex 14,5a zu lesen, dass die Israeliten geflohen sind, im zweiten Teil des Verses ist dann jedoch die Rede von einer Entlassung aus der ägyptischen Herrschaft. Ein weiteres Indiz für die stufen-

förmige Entstehung des Textes ist die wechselnde Bezeichnung für den ägyptischen Herrscher: In Ex 14,8 findet sich sowohl die Bezeichnung „Pharao“ als auch „König von Ägypten“. Redaktionsgeschichtlich interessant ist außerdem auch die Schilderung der Meerteilung. An einer Stelle treibt ein starker Ostwind das Wasser zurück, an anderer Stelle türmen sich die Wassermassen (Vgl. Ex 12,21f.). Ein Auseinandertreiben der Wassermassen zu sich auftürmenden Mauern ist bei Ostwind jedoch physikalisch nicht möglich.²

Auch angesichts der außerbiblischen Quellenlage gibt es Anfragen an die Historizität der Meerwundererzählung: Wäre es bei dem Ereignis zum Tod eines Pharaos mitsamt seinem kompletten Heer gekommen, müsste dies auch in ägyptischen Quellen bezeugt sein. Historisch angenommen werden kann jedoch die gelungene Flucht einer oder mehrerer kleinerer Gruppen von Israeliten, die vor einem kleineren ägyptischen Verfolgungstrupp flohen. Ihnen gelang es womöglich – entgegen allen Erwartungen – den ägyptischen Verfolgern in einem unübersichtlichen, sumpfigen Gelände zu entkommen. Vielleicht ging die Gruppe der Verfolger in dem sumpfigen Gelände unter, was als Tat Gottes verstanden wurde.

Datiert wird die Meerwundererzählung um das Jahr 1200 vor Christus, die Abfassung der biblischen Erzählung jedoch wird um das Jahr 700 vor Christus vermutet. Damit bleibt eine fragliche Zeitspanne bestehen, die kaum nur mit mündlichen Überlieferungen überbrückt werden konnte.³

Der Ort des Meerwunderereignisses ist ebenfalls umstritten und sowohl aus einer theologischen als auch aus einer geographischen Perspektive bedeutsam. Aus einem theologischen Interesse heraus lokalisiert die biblische Erzählung den Ort der Exoduserzählung „vor Pi-Hahiroth zwischen Migdol und dem Meer“ und „gegenüber von Baal-Zefon“ (Ex 14,2). Der Autorenschaft ging es mit dieser Ortsangabe vermutlich darum, den Gott Israels im Gegensatz zum Gott Baal-Zefon und dem Pharao als den mächtigsten aller Götter und als Herr über das Meer darzustellen (Vgl. Ex 14,2).⁴ Mit Blick auf die konkrete Geographie eröffnen sich drei hypothetische Optionen: Erstens könnte sich die Meerwundererzählung am Ballah-See, nahe Ramsesstadt, ereignet haben. Die israelitischen Gruppen könnten demnach vor der Zwangsarbeit aus Ramsesstadt geflohen sein und dann im sumpfigen Gelände des Ballah-Sees durch ein Loch in einer Grenzmauer geflüchtet sein. Zweitens könnte es sich auch um den Sirbonischen See gehandelt haben. Für diese Option spricht, dass Exodus 14 teils von einem Schilf-

meer spricht. Zudem berichten andere Quellen, dass es durch Seebeben teilweise zum Verschwinden des Wassers im Haff führte, was das Meerwunder erklären könnte. Schließlich gibt es die Theorie, dass sich das Meerwunder am Roten Meer abspielte. Zu dieser Annahme kam es vor allem, da die Übersetzer der griechischen Septuaginta das hebräische Wort „Schilfmeer“ als „Rotes Meer“ übersetzten. Gegenwärtig wird davon ausgegangen, dass sich das gemeinte Schilfmeer oder Meer in der Mitte zwischen dem Roten Meer und dem Sirbonischen See befunden hat.⁵

Diese exegetischen Anfragen und Zweifel im Umgang mit dem biblischen Text zeigen, dass die Erzählung nach Exodus nur bedingt Antworten auf historische Rückfragen geben kann. Stattdessen kann die Erzählung aber als ein geschichtliches Zeugnis für ein bestimmtes theologisches Denken dienen. So stellt die Exodustradition den Gott der Israeliten als Schenker von Leben und Freiheit vor, der die Situation des Elends beendet und sein Volk in den durch ihn verheißenen freien Lebensraum begleitet. Erlösung wird dem Volk Gottes deshalb als reale Befreiungserfahrung aus konkreten politisch-sozialen Verhältnissen zu Teil. Der Auszug ins „verheißene Land“ (Ex 13,3), der sich im 14. Kapitel des Exodusbuches schließlich vollzieht, erlangt damit theologisch-geschichtlich größte Bedeutung und prägt sich – unabhängig von der Historizität des Ereignisses – als transzendente Befreiungserfahrung tief in die religiöse Identität des Volkes Israel ein.⁶ Die von Gott begleitete Bewegung aus der Gefangenschaft und Unterdrückung in die Freiheit ist damit ebenfalls eine Erzählung mit großer Relevanz für die Gegenwart. Dies verdeutlicht nicht zuletzt die lateinamerikanische Befreiungstheologie, die im Anschluss an die Exodustheologie nach den Unterdrückungsformen und der Notwendigkeit einer Befreiungsbewegung für die Gegenwart fragt.⁷

Ein Gott, der die Bewegung begleitet

Mit Blick auf die Fragestellung dieses Artikels lässt sich festhalten: Die Meerwundererzählung aus dem 13. und 14. Kapitel nach Exodus ist ein Paradebeispiel für den Topos der Bewegung in der Theologieggeschichte. In ihr zeigt sich, wie das Motiv der Bewegung religiös rezipiert wurde. Aus der sich konkret bewegendenden Befreiungsgeschichte des Volkes Israel wird eine Erlösungserfahrung. Auch wenn der historische Kern der Erzählung fraglich ist, so zeigt sich doch das dahinterstehende theologische Verständ-

nis: Der Gott Israels soll als Begleiter der Bewegung stilisiert werden, als ein Gott, der sein Volk zwar ins Offene, ins ungewisse verheißene Land führt, es dabei aber nicht allein lässt, sondern begleitet. Damit geht Gott der Bewegung seines Volkes voraus und nach; und offenbart sich letztlich als der Begleitende. Wenn also gefragt wird, wie es sich mit dem Motiv der Bewegung in der Theologieggeschichte verhält, kann mit Exodus 13 und 14 geantwortet werden: Die Bewegung ist ein zentraler Topos des alttestamentlichen theologischen Denkens der Bibel, der vor allem den Aspekt der Begleitung durch Gott betonen soll.

Mit einem abschließenden Blick auf das Werk *Rheinsand* und die Bezügen zum Motiv der begleiteten Bewegung, welches sich auch in der Erzählung nach Exodus findet, wird begreiflich, von welcher künstlerischen Inspiration Paul Tillich in den eingangs zitierten Zeilen schreibt. Die dargelegte Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk der Künstlerin Ulrike Arnold darf damit als Beispiel für den Prozess gelesen werden, den auch Paul Tillich in seinem Zitat schildert, und damit letztlich für die Bedeutung des Dialogs zwischen Kunst und Theologie.

Anmerkungen

- 1 Albrecht, Renate (Hrsg.): Gesammelte Werke. Paul Tillich, Bd. 9: Die religiöse Substanz der Kultur. Schriften zur Theologie der Kultur. Berlin u.a. 1967, 345.
- 2 Vgl. Michel, Andreas: Art. Meerwundererzählung, in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/26761/>, aufgerufen am 23.12.2021.
- 3 Vgl. ebd.
- 4 Weimar, Peter / Zenger, Erich: Exodus. Geschichten und Geschichte der Befreiung Israels. Stuttgart ²1979, 130–134.
- 5 Vgl. Michel: Art. Meerwundererzählung.
- 6 Collet, Giancarlo: Art. Exodus. II. Systematisch-theologisch, in: LThK 3 (³1995), 1124.
- 7 Vgl. hierzu: Gutiérrez, Gustavo: Theologie der Befreiung, Mainz ¹⁰1992.

CREATION

Itaberita, Minas Gerais, Brasilien, 1999 | 297 x 120cm,
Erde auf Leinwand
Foto: Victor van Keuren



Itaberita

Eine Meditation über die göttliche Schöpfung

Miriam Elisabeth Görtz

Dieser Essay erörtert das Werk *Itaberita* der Düsseldorfer Künstlerin Ulrike Arnold, das 1999 in Minas Gerais, Brasilien entstand. Nach einer ausführlichen Bildbeschreibung¹ folgt eine theologische Interpretation.

Erster Eindruck

Begibt man sich vor das Werk *Itaberita*, scheint es, als würde man direkt vor dem Portal in eine andere Galaxie stehen. Das knapp drei Meter hohe Gemälde mit der wabernden Masse und den schimmernden Erzen erweckt den Eindruck, nur einen Schritt entfernt zu sein von einer uns sonst sehr fernen Welt.

Es ist kein klares Motiv zu erkennen, vielmehr ein Wirbeln von schillernden Farben, die sich zu einer meditativen Himmelslandschaft zusammensetzen. Dabei entsteht auf der flachen Leinwand ein großer Eindruck von Tiefe und Mehrdimensionalität. In der

dunklen Grundstimmung des Bildes schimmern wie einzelne Verdichtungen die feinen, fast puderartigen Farbpigmente hell leuchtend auf dem grauen Grund.

Thematik

Das Thema bleibt dem oder der Betrachter*in freigestellt, allerdings ist es im Kontext der Ausstellung im Bereich *Creation* ausgestellt und ein klarer Bezug zum Thema Schöpfung lässt sich herstellen. Die Farblandschaft lässt bei den Betrachtenden die Fragen aufkommen, was vor der Schöpfung war, wie man sich den Moment der Schöpfung vorstellen kann, was sich im Weltraum außer Sternen und Planeten finden lässt. Bei der Betrachtung können große Wolken von Sternenstaub assoziiert werden, aus denen sich noch verschiedene Sonnen und andere planetare Himmelskörper bis hin zu ganzen Galaxien bilden können. Das Gemälde lädt zu einer Meditation über den Ursprung unserer Schöpfung ein und wirft damit existentielle Fragen auf. Es kann nicht zu Ende gedacht werden, vielmehr lässt das Dargestellte den Eindruck wachsen, dass daraus noch alles werden könnte. Diese Idee passt auch zur Aussage einer Besucherin, die sagt, sie könnte in dem Bild aufgrund der mangelnden Kontraste nichts Konkretes ausmachen. Hier zeigt sich die Vielfalt der Interpretationsmöglichkeiten – jede*r Betrachter*in kann das Kunstwerk anders interpretieren, alles kann noch daraus werden. Diese Uneindeutigkeit und Strukturlosigkeit passen auch zum Wüstenursprung des Gemäldes, sie spiegeln die Umgebung der Künstlerin wider, die das Gemälde *in situ* geschaffen hat.

Farbe

Diesem Wüstenursprung entstammen auch die Farben des Gemäldes, die die Künstlerin am Entstehungsort Itabirito im Bundesstaat Minas Gerais, Brasilien gesammelt, aufbereitet und auf die Leinwand gebracht hat. Es sind Erden, Eisenerze und Kristalle, die in Rot, Rosa, Grün, Ocker, Grau und Weiß schimmern. Die feine, fast puderartige Textur der natürlichen Farben vermittelt den Eindruck von Wolken, die teilweise matt

schimmern, teilweise kristallin oder metallisch glänzen. Sie erzeugen eine träumerische Grundstimmung, durch die vielen Grauantteile im Bild wird eine starke Tiefenwirkung erzielt. Es scheint, als blicke man in einen dunklen Wolkenhimmel oder direkt in den Kosmos. Spannend ist, dass in diesem Werk aus dem Jahr 1999 bereits Arnolds Faszination für den Himmel deutlich wird, die sich in ihrem späteren Werk in der Beschäftigung mit dem Material Meteoritenstaub weiter manifestieren wird. Zum Zeitpunkt der Entstehung von *Itaberita* gehörte das Arbeiten mit dem Material allerdings noch nicht zum Repertoire der Künstlerin, ihre Faszination für den Kosmos kann aber bereits hier in ihre Arbeit gelesen werden.

Form und Struktur

Auf den ersten Blick lässt sich in dem Gemälde keine eindeutige Struktur erkennen. Die Farben auf der Leinwand verschwimmen zu einer wabernden Masse, allerdings ist von Nahem die Oberfläche gut erkennbar, die durch die körnigen und kristallinen Elemente wie eine raue Landschaft wirkt.

Die Längsrichtung der Leinwand stärkt den Blick auf die senkrechte Achse, bei näherer Betrachtung zieht sich ein dunkles Band wie in einer spiralförmigen Bewegung von unten nach oben durch das Bild und lenkt damit den Blick der Betrachtenden, die staunend vor der großen Höhe des Gemäldes stehen.

Auf dem Bild finden sich einzelne Verdichtungen, die sich zu farbigen Strudeln verbinden, es entsteht der Eindruck einer kochenden, blubbernden Masse, die in ständiger Bewegung ist. In der oberen Mitte des Gemäldes ist eine hellere rosafarbene Fläche erkennbar, darin zeichnet sich bei genauem Hinsehen eine leichte Kontur ab, die wie das Profil eines Gesichts wirkt, das nach links zur Seite schaut – nur eine zufällig entstandene Linie oder doch ein Symbol für ein Gesicht in der Schöpfung?

Der an der oberen Seite abgerundete Rahmen lässt das Bild noch mehr wie ein Portal erscheinen, durch das man direkt in den Himmel oder in den Weltraum schreitet.

Material

Das Kunstwerk ist gemäß den Angaben von Ulrike Arnold mit Eisen(erzen) und Kristallen aus Minas Gerais gemalt.² Wie bei fast all ihren Kunstwerken entstammen die Materialien der Landschaft, in der das Gemälde entstanden ist und lassen den oder die Betrachter*in so der räumlichen Umgebung und der Farbenvielfalt nachspüren, in die sich die Künstlerin für ihren Schaffensprozess begeben hat. Die teils pudrige, teils körnige Struktur erweckt beim Betrachten das Bedürfnis, das Gemälde anzufassen und die raue Oberfläche zu befühlen. Durch die hohen Eisenanteile der Farben kann bei dem oder der Betrachter*in auch der Eindruck einer oxidierenden alten Eisentür entstehen. Dieses Bild lässt sich ebenfalls gut in die Metapher des Portals integrieren, als das das Gemälde gesehen werden kann.

Raum

Vor der grauen Betonwand des Saerbecker Bunkers wird dieser Eindruck eines Portals noch verstärkt: Durch die den Besucher*innen vorgegebene Richtung der Ausstellung läuft man auf die Wand mit dem Gemälde zu wie auf ein Fenster oder eine Tür, die geradewegs aus der kalten und engen Atmosphäre des Bunkers in die Weite des Kosmos führt. Das Gemälde bildet mit seiner konturlosen und scheinbar randlosen Weite und Mehrdeutigkeit so einen starken Gegensatz zur Begrenztheit des kargen Bunker- raumes.

Von weitem wirkt es wie eine nicht greifbare Masse, von nahem sieht man die Struktur der Oberfläche, die sich wie ein Schmirgelpapier oder ein rauer Untergrund auf der Leinwand aufspannt.

Zeit

Das Werk kann nicht mit einem Blick erfasst werden. Das Auge begibt sich beim Betrachten auf die Suche nach Strukturen, Ebenen, Formen und kann sich sowohl in einzelnen Details, Farbfeldern und ‚Strudeln‘ verlieren, als auch staunend vor der großen, undurchdringlichen Fläche stehen.

Der Betrachtung ist auf diese Weise kein Endpunkt gesetzt, der Blick auf das Werk lädt zu einer tiefen Meditation ein, bei welcher der oder die Betrachter*in selbst ein Ende wählt.

Itaberita ist 1999 entstanden, birgt aber eine Zeitlosigkeit in sich – das Staunen vor dem Himmel, dem Weltraum und Gottes Schöpfung ist etwas, das keine Zeit und kein Ablaufdatum kennt. Wie auch in Arnolds neueren Werken deutlich wird, übt die Beschäftigung mit kosmischem Material bis heute eine Faszination auf die Künstlerin aus.

Titel

Der Titel des Werks lautet *Itaberita, Minas Gerais*. Er verweist damit unmittelbar auf den Ort der Entstehung des Gemäldes. Wie auch bei den anderen Werken der Künstlerin wird hierbei der starke Bezug des Werks zum Entstehungsort deutlich. Der Name steht dabei gemäß den Erzählungen der Künstlerin nicht nur für eine profane Ortsangabe, sondern für das geballte Gefühl der Umgebung, das sie auf der Leinwand einfangen will, die Kraft des Ortes, die sich als Abbild auf der Leinwand widerspiegelt und so etwas von der Energie an den oder die Betrachter*in weitergeben möchte. Ulrike Arnold sagt selbst, dass in einem Bild jeweils ihre ganze Erfahrung und Entwicklung einfließen. Der Titel kann als eine Einladung verstanden werden, sich gedanklich selbst an diesen Ort zu begeben und bei der Betrachtung des Gemäldes Arnolds Erfahrungen und Empfindungen nachzuspüren und die Energie des Ortes zu sich sprechen zu lassen.

Technik

Das Auftragen der Farben erfolgt bei Arnold mit Pinseln und von Hand, dabei setzt sie ihren gesamten Körper ein und macht oft große Bewegungen. Im Gespräch berichtet sie, dass ihr dieser volle Körpereinsatz dabei helfe, eine stärkere Verbindung mit dem Ort und dem Kunstwerk einzugehen. Die Kraft ihrer Bewegungen spiegelt sich in der Dynamik des Bildes wider und gibt den Betrachtenden ein authentisches Bild von Arnolds kreativem Schaffensprozess.

Theologische Weiterführung

Schöpfung, kreativen Output, kann man als grundlegendes Moment der Arbeit von Künstler*innen festschreiben – sie schaffen etwas sinnlich Wahrnehmbares, das die Betrachtenden ansehen, erfühlen oder hören können. Die jeweilige Schöpfung erzählt dabei eine Geschichte, veranlasst die Wahrnehmenden zu eigenen Gedanken und inspiriert sie. So ist es nicht verwunderlich, dass über dem Abschnitt der Ausstellung das Schlagwort *Creation* steht.

Im Gespräch beschreibt Ulrike Arnold, was in ihr und um sie herum geschieht, bevor sie ein Bild malt. Sie macht sich auf den Weg zum Ort, sammelt und bereitet Materialien vor, stampft und zerkleinert sie. Viele Schritte sind nötig, bevor der erste Pinselstrich auf die Leinwand trifft. Dieser Prozess der Vorbereitung gehört für sie bereits zum Werk dazu, sie spricht von einer Spannung, die sich dabei aufbaut und dann im Moment des Malens bereit ist, sich zu entladen. Auch wenn die Künstlerin hier nicht mit Gott verglichen werden soll, laden ihre anschauliche Beschreibung und die Bildbetrachtung dazu ein, sich in diesen (Vor-)Moment der Schöpfung einzufühlen, in die große Spannung und Erwartung auf das, was entstehen wird. Diese Spannung und die Unergründlichkeit des Werks, die bildliche Leere können verstanden werden als Zeichen der Vorerwartung dessen, was Gott schenkt: Das Leben, die Fruchtbarkeit und die Fülle unserer Schöpfung.

Im Kontext der Geschichte, die die Ausstellung erzählt, steht der Begriff *Creation* also nicht nur für Arnolds künstlerisches Schaffen, sondern auch für den Gedanken der göttlichen Schöpfung, die als thematischer Überbau den Abschnitt der Ausstellung benennt. Im Gespräch beschreibt die Künstlerin das Werk als „Hommage an die Schöpfung und die Erde“. *Itaberita* kann in diesem Zusammenhang als Blick auf den Zeitpunkt VOR der Schöpfung verstanden werden, als Portal, das zu diesem Moment geöffnet wird und uns Menschen staunend davor stehen lässt. Es lädt ein zu einer Meditation über die Frage „Was war, als nichts war?“.

Das Bild kann in seiner Mehrdeutigkeit und Kontrastlosigkeit mit den farbigen Wirbeln und Verdichtungen als Blick auf das strukturlose Chaos verstanden werden, das wir uns als Christ*innen bei diesem Urzustand der Schöpfung vorstellen. In Gen 1,2 heißt es: „Die Erde war wüst und wirr und Finsternis lag über der Urflut und Gottes Geist schwebte über dem Wasser.“ (EÜ 2016)

Im hebräischen Original ist an dieser Stelle von *tohu va vohu* die Rede, was mit „die Öde und Er (oder Es) darin“ übersetzt werden kann.³ Der Begriff beschreibt das Ur-Chaos, in dem nichts war als Gott. Diese Verbindung von Wüste und Chaos passt auch zu den Vorstellungen von Wüste, die in der altägyptischen Literatur vermittelt werden: Die Wüste trägt hier unter anderem die Bedeutung eines strukturlosen Chaos, eines unbelebten Raumes und Nicht-Ortes.⁴ Beim Betrachten des Gemäldes kann diese Vorstellung nachvollzogen werden anhand der chaotischen Wirbel und ungreifbaren Strukturen, in denen sich einzig allein in der Mitte eine schmale Linie als Gesichtskontur abzeichnet. Es ist das Chaos, in dessen Mitte Gott tritt, um als Schöpfer des Lebens zu wirken. Der unbelebte Raum wird durch Gottes Präsenz zu einem anderen transformiert, es ist ein *desert space*, der durch das Eintreten des Schöpfers zu etwas Fruchtbarem wird.

Itaberita lädt dazu ein, über diesen Moment des Ursprung allen Lebens nachzudenken und dabei den Blick nach oben zu wenden, in die unergründlichen Weiten einer Wüste, die sich am Himmel aufspannt und uns dabei einen Blick in die Vergangenheit gewährt.

Anmerkungen

- 1 Die Bildbeschreibung folgt dabei lose den Handreichungen des Museum Ludwig, Köln: Museum Ludwig, Zeitgenössische Kunst verstehen, online unter: http://www.museenkoeln.de/Downloads/mdk/mdk_Didakt-Karte_komplett.pdf, aufgerufen am 03.01.2022)
- 2 Alle direkten oder indirekten Zitate der Künstlerin entstammen den Gesprächen, die während des gemeinsamen Seminartags am 6. November 2021 im Ausstellungsraum in Saerbeck zwischen Dozierenden, Studierenden und Ulrike Arnold geführt wurden.
- 3 Vgl. Noll, Chaim: Die Wüste. Literaturgeschichte einer Urlandschaft des Menschen, Leipzig 2020, 57.
- 4 Vgl. ebd., 39f.

Valle de Arcoiris, Atacama, Chile, 2014 | Ø 197cm,
Erde und Meteoritenstaub auf Leinwand
Foto: Victor van Keuren



Himmel und Erde

Zum Werk *Valle de Arcoiris* von Ulrike Arnold

Mara Albracht

Das knapp zwei Meter große und kreisrunde Werk *Valle de Arcoiris* Ulrike Arnolds' entstand 2014 an einem der trockensten Orte der Welt, der chilenischen Atacama-Wüste. Für die chilenische Wirtschaft ist die Wüste von großer Bedeutung, da sich in ihr viele der zahlreichen Minen,¹ die u.a. der Gewinnung von Kupfer, dem Hauptexportprodukt Chiles,² dienen. In ihrer Funktion als Rohstoffkammer ist die Wüste dementsprechend von großer Wichtigkeit für das Land, gleichzeitig bedroht eben dieser Reichtum die einzigartige Naturlandschaft. Die Künstlerin selbst lehnt es jedoch ab, an diesen „Wunden der Erde“ zu arbeiten, sondern sucht sich – auch im Falle des Werkes *Valle de Arcoiris* – unberührte, in ihren eigenen Worten „gesunde Orte“, die sie in ihrem Werk konservieren und als Erinnerung an die fragile Schönheit dieser Landschaften zugänglich und erlebbar machen will. Neben der Erde aus dem Regenbogental in der Atacama-Wüste verwendet die Künstlerin in ihrem runden, planetenähnlich anmutenden Werk jedoch noch ein zweites Material, dessen Verbindung zur Atacama nicht auf den ersten Blick ersichtlich werden kann: Meteoritenstaub. Dieses, verglichen mit den aufgebrachten Erden und Gesteinen leicht glänzende und auffällig scharfkantige Material, durchzieht

das gesamte Bild. Es bildet so farblich und haptisch einen sublimen Kontrast zu den sonst ockerfarben bis eisenoxid-roten verwendeten Erden, die die Künstlerin auf der Leinwand aufgebaut hat. Deutlich ins Auge sticht die bogenartige Form, die sich oberhalb der horizontalen Mittelachse des Bildes befindet. Sie ist in ihrer Dynamik ganz typisch für Ulrike Arnolds Malweise, bei der sich ihre Bewegungen und körperliche Arbeit, die der Malprozess – eigentlich bereits der Weg an den Ort, da dieser oft aus langen Wanderungen besteht³ – beinhaltet, im Werk selbst widerspiegeln. Sowohl durch diesen schwungvollen Bogen, als auch durch die Verwendung dunklerer, ins Braun-Grau an den Bildrändern changierende Erden schafft es Ulrike Arnold, ihrem runden Kunstwerk optische Plastizität zu verleihen. Diese wird noch verstärkt durch den fast kreisförmig angeordneten Einsatz gelber und ockerfarbener Naturmaterialien in der unteren Bildmitte. In der Gesamtschau kann dies dazu führen, dass den Betrachtenden *Valle de Arcoiris* nicht mehr als flache Leinwand mit ausschließlich Erhebungen, die durch die Unterschiede in der Dicke der aufgetragenen Erdschichten entstanden sind, sondern als planetenartig-kugelförmiges Werk erscheint. Dies mag zumindest in der Deutung des fertigen Werkes naheliegen, obwohl dabei immer der *modus operandi* von Ulrike Arnold bedacht werden sollte, da diese nicht ausgehend von Konzeptstudien arbeitet, die beispielsweise die beschriebene Planetengestalt vorgesehen hätten, sondern ihren Arbeitsprozess impulsiver und intuitiver geschehen lässt – ausgehend von den Materialien, die ihr zur Verfügung stehen, dem Ort, an dem sie arbeitet und den klimatischen und geologischen Bedingungen, die sie vorfindet und im Prozess zusammen mit ihren inneren Erfahrungen, Erlebnissen und existentiellen Überlegungen, wie der Frage nach Grund und Werden der Welt zum Kunstwerk werden lässt. Hierin kann auch eine erste Spur liegen, um der Verwendung des Meteoritenstaubes näher zu kommen. Wie alle Materialien, die Ulrike Arnolds Bilder formen und aufbauen, sind sie für sich selbst und die Erfahrungen der Künstlerin stehende Bedeutungsträger*innen.⁴ Meteoritengestein – ungeachtet seiner Kategorie – kann Wissenschaftler*innen Aufschluss über die Zeit der Planetenentstehung geben, woraus sich auch Schlüsse auf die Entstehung unseres Planeten ziehen lassen.⁵ Eine weitere Spur, weshalb sich ausgerechnet im großformatigen Bild aus Erden der Atacama-Wüste auch Meteoritenstaub befindet, kann in der Wüste und ihrer Trockenheit selbst liegen. Durch die extrem trockenen klimatischen Bedingungen, die in der Atacama-Wüste im Regenschatten der Anden herrschen, ist ein optimaler Rahmen für die Astronomie mit bodengebundenen

Teleskopen gegeben. Diesen nutzt die Europäische Südsternwarte aus und betreibt an mehreren Standorten in der Atacama-Wüste – oft in Hochlagen über 2000 Metern – große Teleskope und Messstationen.⁶ Für die wissenschaftliche Astronomie ist die Bedeutung dieser Teleskope immens hoch, so trugen an ihnen gewonnene Messdaten beispielsweise dazu bei, Sagittarius A*, eine Region im Zentrum der Milchstraße, als supermassenreiches Schwarzes Loch zu identifizieren. Für diese Entdeckung, die jahrzehntelange Forschungs- und Messungsarbeit verlangte, wurde Andrea Ghez und Reinhard Genzel als Gruppenleiter*innen sogar im Jahr 2020 der Nobelpreis für Physik verliehen. Grundlegende Fragen wie die über Entstehung und den Aufbau des Universums, unserer Galaxie oder der Erde erscheinen natürlich zuerst als ein Feld empirischer Wissenschaften wie der Physik, Mathematik oder Biologie, jedoch finden sich auch in Philosophie und Theologie Auseinandersetzungen mit diesen Fragen und den Antworten, die die Naturwissenschaften darüber zu geben vermögen. Und so betreibt auch der Vatikan selbst eine Sternwarte, deren Leiter, der Jesuitenbruder Guy Consolagno SJ, sich neben seiner wissenschaftlichen Tätigkeit als Astronom auch um die Verbindung von Glaube und Wissenschaft bemüht. Damit steht er, gemeinsam mit vielen anderen, in einer langen Tradition, die versucht, die Erkenntnisse der Naturwissenschaften mit dem christlichen Glauben zusammenzubringen. Eine der bekanntesten Figuren, die sich ebenfalls darum bemüht haben, ist Pierre Teilhard de Chardin, der zu Beginn des 20. Jahrhunderts als Paläontologe, Philosoph und Theologe basierend auf eigenen Grabungsfunden und der Auseinandersetzung mit der Darwin'schen Evolutionstheorie eine Synthese zwischen Wissenschaft und Glaube versuchte. Zu Lebzeiten wenig positiv beachtet und seitens des Vatikans sogar – wenngleich ohne explizite Erwähnung seiner Person – 1950 scharf sanktioniert,⁷ fanden Kernpunkte seines Evolution und Christusglauben vereinenden Denkens später unter Anderem in Karl Rahners Christologie⁸ und in die Lehre des Zweiten Vatikanischen Konzils Eingang. Besonders deutlich wird dies in seinem Werk „Der Mensch im Kosmos“, in dem er nicht nur versucht, sich aus wissenschaftlich verantworteter und gleichzeitig christlicher Perspektive der Evolution zu nähern, sondern ebenfalls eine allumfassende Verbindung von Mensch und Kosmos, Himmel und Erde herzustellen. Diese Verbindung scheint auch im Werk von Ulrike Arnold auf, indem sie Sand und Erde der Atacama-Wüste mit dem Meteoritenstaub kombiniert. Auch das von ihr gewählte runde Format soll, so die Künstlerin, an die im Kosmos „schwebende“ Erde erinnern. Teilhard de Chardin ent-

scheidet sich im Rahmen seiner Überlegung gegen die dualistischen Positionen, die sowohl in den Fragen nach dem Menschen und dem ihn umgebenden Kosmos, als auch in der Frage nach der Natur des Bewusstseins und seines „Ortes“ in Mensch und Welt, spätestens mit René Descartes für lange Zeit taktgebend waren. Ausgehend von der Erkenntnis, dass die Evolution ein aufsteigender Prozess ist, der (auf welche Art und Weise auch immer) in der Entstehung von bewusstem Leben gipfelt.⁹ Daraus folgert er nun weiter – und wendet sich damit gegen jeden substanziellen Dualismus –, dass dieses

„[...] höchste Bewusstsein [...], in dem die Evolution mündet, [...] um das höchste zu sein, nicht das Höchstmaß [sic] dessen haben, was die Vollendung des unseren ausmacht: die erhellende Rückstrahlung eines Wesens auf sich selbst [...]“¹⁰.

Das bedeutet, dass de Chardin von einer Kulmination des Bewusstseins in einem ersten und zugleich letztem Punkt ausgeht, in seiner Terminologie gesprochen dem „Omega“. In diesem Punkt konzentriert sich einerseits das gesamte Universum mit allen seinen (gestuft) bewussten Einzelbestandteilen, aber ohne, dass diese dadurch ihre Individualität verlieren oder aufgeben würden – Teilhard de Chardin spricht vielmehr von einer „[...] Konzentration eines bewußten [sic, ...] Universums [...]“, in dem sich alle bewussten Wesen versammeln und sich gleichzeitig selbst bewusst werden und dadurch nicht nur individuell werden, sondern sogar in der Annäherung an das Omega durch das in der Annäherung zunehmende Selbst-Bewusstsein in ihrer Individuation sogar noch fortschreiten. Auf den Menschen bezogen geht es hierbei weder um Vorstellungen radikaler Kollektivierung, noch um Vorstellungen radikaler Vereinzelung, sondern um personale Selbstwerdung, die in einer Bewegung auf den Punkt Omega hin geschieht, die die Menschen – auf ihre je individuelle Weise und in Interaktion miteinander – gemeinsam vollziehen.¹¹ In einer seiner kleineren, geistlichen Schriften berichtet Teilhard de Chardin von einer eigenen Wüstenerfahrung, die er im Rahmen von wissenschaftlichen Grabungsexkursionen auf dem chinesischen Ordos-Plateau in Jahr 1923 gemacht hat. Der Text ist wahrscheinlich um das Fest der Verklärung Christi entstanden. Ausgehend davon, dass es ihm dort als Priester unmöglich war, die Messe zu feiern, lässt er die Leser*innen daran teilhaben, wie er auf geistliche Weise versucht, das Wandlungsgeschehen in der Messfeier

„[...] über die Symbole [Anm. von Brot und Wein] bis zur reinen Majestät der Wirklichkeit erheben und Dir [Anm. Gott] als Dein Priester, auf dem Altar der ganzen Erde die Arbeit und die Mühsal der Welt darbringen.“¹²

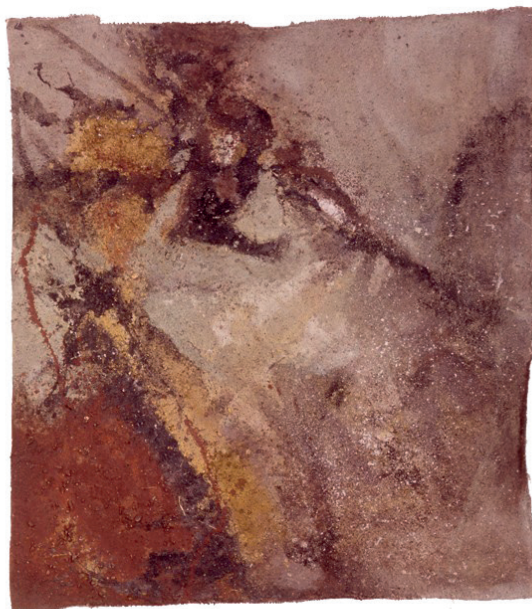
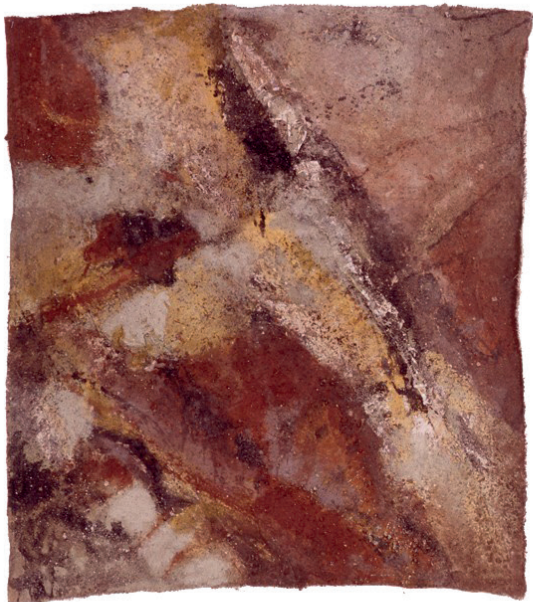
Ausgehend von diesem Wunsch, der sicherlich auch immer im Lichte des Priesterbildes und des Gottesdienstverständnisses vor dem Zweiten Vatikanischen Konzil zu verstehen ist, bittet er Gott um die Annahme des Messopfers,¹³ das er mit dem „[...] Wachsen der Welt [...]“¹⁴ gleichsetzt. Hier begegnen uns die bereits angesprochenen Einheits- bzw. Vereinigungsvorstellungen wieder, von denen bereits im Zusammenhang mit Teilhard de Chardins Entwurf der Integration der Evolution und Kosmogenese in eine christliche Weltvorstellung die Rede war. Diese universale Einheit und umfassende Präsenz Gottes bewährt sich für Teilhard de Chardin in der göttlichen Selbstinkarnation, die diese gleichzeitig auf den Gesamtbestand der Materie ausdehnt¹⁵ und es ihm selbst ermöglicht, sich in der umfassenden Einheit gleichzeitig zu verlieren und „[...] die letzte Vollendung meiner [Anm. des Autors] Individualität [...]“¹⁶ zu finden. Erst indem er, so Teilhard de Chardin, Jesus Christus auch als den Auferstandenen, der „[...] durch alle Mächte der Erde hindurch erscheint [...]“¹⁷ erkennen konnte, sei es ihm möglich gewesen, auch die besondere Bedeutung der Liebe Christi zu erkennen, zu erfahren und zu ersehen.¹⁸

So wird für Teilhard de Chardin, wie auch schon für die Wüsteneltern, die Wüste zu einem mehrfachen Ort der Begegnung: Der Selbstbegegnung und -konfrontation, der Gottesbegegnung und schließlich dem Ort, an dem besonders deutlich wird, dass sich in diesen Begegnungen des Menschen mit Gott nicht nur Himmel und Erde, sondern wirklich die gesamte Schöpfung, der gesamte Kosmos begegnen.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Neary, Daniel G. / Garcia-Chevesich, Pablo: Hydrology and erosion impacts of mining derived coastal sand dunes, Chañaral Bay, Chile, in: Arizona-Nevada Academy of Science (Hrsg.): Hydrology and Water Resources in Arizona and the Southwest. Proceedings of the 2008 Meetings of the Hydrology Section, Arizona-Nevada Academy of State, Phoenix/AZ, 2008, 47. Online abrufbar unter: https://repository.arizona.edu/bitstream/handle/10150/296676/hwr_38.pdf;jsessionid=33245799C9995DEEE564E89230628C41?sequence=1, aufgerufen am 14.12.2021)
- 2 Vgl. United Nations, Department of Economic and Social Affairs, 2020 International Trade Statistics Yearbook. Volume I. Trade by Country, New York 2021, 98. Online abrufbar unter: <https://comtrade.un.org/pb/downloads/2020/Voll2020.pdf>, aufgerufen am 14.12.2021.
- 3 Vgl. Grote, Katharina: Körper | Farbe | Form. Natur als Impulsgeber in Malerei und Zeichnung von Ulrike Arnold, in: Hemsing, Carolin / Hiepel, Ludger (Hrsg.): Transformation: desert space. Ulrike Arnold. Bunker 2, Bioenergiepark Saerbeck, Münster 2021, 59–76, hier 65.
- 4 Vgl. ebd., 64–66.
- 5 Watson, Fred: Exploding Stars and Invisible Planets. A Science of What's Out There, New York, Chichester/West Sussex 2020, 39–42.
- 6 ESO (European South Observatory): Die ESO im Überblick, online unter: <https://www.eso.org/public/about-eso/esog lance>, aufgerufen am 10.01.2022.
- 7 De Chardin, Pierre Teilhard: Das Herz der Materie und Das Christische in der Evolution. Aus dem Französischen übersetzt von Richard Brüchsel, Ostfildern 2018, 13.
- 8 So im Rahmen des „Sechsten Ganges“ von Rahners „Grundkurs des Glaubens“. Dazu: Rahner, Karl: Grundkurs des Glaubens. Einführung in den Begriff des Christentums. Neuausgabe, Freiburg im Breisgau ²2008, 187–189.
- 9 Vgl. De Chardin, Pierre Teilhard: Der Mensch im Kosmos, München 1969, 266.
- 10 Ebd., 266
- 11 Vgl. ebd., 266–271.
- 12 De Chardin, Pierre Teilhard: Lobgesang des Alls, Olten/Freiburg im Breisgau, ³1976, 13.
- 13 Auch dieser Terminologie ist im Lichte einer vorkonziliaren Eucharistietheologie zu verstehen, die den Opfercharakter der Eucharistie stärker betont und in der heutigen Form der Messfeier nur noch an einigen Stellen, wie bspw. dem ersten Hochgebet anklingt.
- 14 De Chardin: Lobgesang des Alls, 15.
- 15 Vgl. ebd., 20–21.
- 16 Ebd., 24.
- 17 Ebd., 36.
- 18 Vgl. ebd., 36–42.

Gndevank, Armenien, 1996 | 187 x 165 cm, vierteilig,
Leinen, Erde und Schlangenhaut
Foto: Victor van Keuren



Creating Creation

Gedanken zur Stellung von *Gndevank* in Ulrikes Arnolds Gesamtwerk

Justine Dörtelmann

Das Werk und die Wüste

Betrachtet man die Kunst von Ulrike Arnold, dann spürt man diese Sehnsucht – nach Freiheit, nach Abenteuer. Der Minimalismus, den die Wüste zwangsläufig mit sich bringt, trifft ins Lebensgefühl der 2020er Jahre. Der Kunst Ulrike Arnolds und ihrer Entstehung in der Wüste wohnt zweifelsohne ein Zauber inne. Vielleicht der Zauber eines Lebens, das man selbst nicht führt. Bei uns, da gibt es kein Konfrontiert-Sein mit der rohen Natur, bei uns, da gibt es das Leben in der Vorstadt. Dieser Zauber und die fast greifbar werdenden gesammelten Erfahrungen eines Lebens, ein beträchtlicher Teil davon in der Wüste, werden in ihrer Kunst lebendig.

Die Ausstellung *transformation: desert space* fasst unter dem Titel *Creation* die drei Werke *Gndevank*, *Valle de Arcoiris* und *Itaberita*. Alle drei sind in der Wüste auf dem Boden liegend entstanden. *Gndevank* zeichnet sich durch seinen massiven Materialauftrag aus. Dadurch wirkt das Werk besonders haptisch. Die Landschaft, die *Gndevank* vor dem inneren Auge entstehen lässt, ist im wörtlichen Sinn ergreifend. Während man in der Realität in einem Bunker in Saerbeck steht, hat man in Gedanken schon halb die Koffer gepackt, um selbst die Wüste zu erfahren.

Die Wüste als Reflexionsfläche

So, wie wir die Wüste heute an vielen Stellen romantisieren, war es nicht immer. Norbert Köster formuliert: „In der christlichen Tradition war die Wüste nicht von Anfang an ein Sehnsuchtsort.“¹ Als sie es schließlich wird, hat sie sich nicht verändert. Sie ist noch die Gleiche. Aber die Bedürfnisse der Menschen haben sich gewandelt. Die Wüstenväter und -mütter begreifen die Leere der Wüste als Chance. Das große Nichts der Wüste wird zur Reflexionsfläche für das Erleben des Selbst und für die Erfahrung der Konnektivität dieses Selbst mit Gott. Das Zurückgeworfen-Sein auf Elementares ermöglicht das Freiwerden von äußeren Einflüssen und Reizen.²

Ähnlich klingt es auch, wenn Ulrike Arnold über die Wüste spricht. Da ist nichts von Romantik zu hören. Das Leben in der Wüste sei körperlich und mental eine Herausforderung. Man müsse gut auf sich und seinen Körper achten, aber manchmal sei sie so in ihre Arbeit vertieft, dass sie bis an die Grenzen gehe und Stunden in der Sonne verbringe. Neben der Sonne biete die Wüste auch allerlei giftiges und gefährliches Getier. Einmal sei sie unvorsichtig gewesen und fast gebissen worden, aber es sei noch einmal alles gut gegangen.³ Diese Strapazen und Gefahren nehme sie aber gerne in Kauf. Erst durch dieses Erleben könnten die Werke in ihrer Authentizität entstehen.

Gebannte Erfahrung

Ulrike Arnold schafft es, eben diese elementare Erfahrung auf Leinwand zu bannen.

Das Werk ist – offensichtlich – kein Landschaftsgemälde. Es ist auf dem Wüstenboden vor dem Kloster Gndevank in Armenien entstanden, und zwar mit den Materialien und Farben, die zur Verfügung standen. Die Schlangenhaut, die das Werk diagonal durchzieht und deren Irisieren noch immer sichtbar ist, verleiht ihm im wörtlichen Sinn einen Schimmer. Zuerst bemerkt man die zarte und durchscheinende Haut nicht. So mancher mag sie erst nach Lektüre des Begleitheftchens entdeckt haben. Hat man sie jedoch erst wahrgenommen, ist sie unübersehbar und vor allem nicht mehr wegzudenken. Es scheint unmöglich, dass dieses Werk auch ohne die Schlangenhaut existieren könnte. Das ist umso erstaunlicher, hört man Ulrike Arnolds Geschichte, wie die Schlangenhaut auf das Bild gelangt ist: „Die hat da so rumgelegen“. Und beinahe wirkt es so, als sei sie selbst ob der Tatsache erstaunt, dass sich die Schlangenhaut nun auf dem Bild befindet.

Gndevank ist kein Abbild des Bodens, auf dem es entstanden ist. Wenn Sie mögen, blättern Sie an dieser Stelle noch einmal zur Seite 62 des Ausstellungskataloges. Es zeigt weder die konkrete Farbzusammenstellung, noch die genaue Beschaffenheit des Bodens. Und trotzdem vermittelt es einen authentischen Eindruck der Umgebung. Es drängt sich das Gefühl auf, das Werk sei genuin mit seiner Umgebung verbunden und als habe Ulrike Arnold es herausgelöst. Nicht gewaltsam, sondern vorsichtig und mit Bedacht. Als sei es zu Besuch, um von seiner Geschichte zu berichten und ein wenig Wüstenerfahrung mit uns zu teilen.

Andere als Wüstengeschichten?

Geht man zum ersten Mal durch die Ausstellung *transformation: desert space*, dann erzählen einem nicht alle Werke eine Wüstengeschichte. *Chimayo*, *Meteorite #1* und die drei Zeichnungen mit Bleistift sind im Atelier entstanden, das Tryptichon *Rheinsand* lässt eher die Wellen des Rheins lebendig werden. An Wüste denkt man hier im ersten Moment nicht.

Und doch erschließt sich das Gesamtkonzept, zumindest intuitiv, sofort. Nicht einen Moment entsteht der Eindruck, die Werke seien zusammengewürfelt oder gar von unterschiedlichen Künstler*innen erschaffen. Wie ist das zu erklären? Zum einen liegt

dieser Umstand sicherlich in der gründlich durchdachten und detailliert gestalteten Ausstellungskomposition der beiden Kuratierenden, Carolin Hemsing und Ludger Hiep, begründet. Diese kann aber nur funktionieren, weil man als Betrachter*in spürt, dass den Werken ein Geist innewohnt. Dieser Geist ist ein Geist von Wüsten. Die Wüste lässt Ulrike Arnold nicht los. Jedes Werk referenziert auf seine eigene Art die Wüste. Am offensichtlichsten ist der Verweis durch den Entstehungsort. Mitunter erinnern die verwendeten Materialien auch nur an Wüstensand, so bei *Rheinsand*. Die, durch die Pandemie geschaffene, innere Wüste, finden wir in *Chimayo, Meteorite #1*. Die Bleistiftzeichnungen schließlich verweisen auf Ulrike Arnolds Ursprünge, die im Laufe der Zeit schließlich zur Arbeit in und mit der Wüste führten.

Derselbe Mensch

Zwischen den neuesten der ausgestellten Werke und *Gndevank* liegen 25 Jahre – das ist ein Vierteljahrhundert. Wie schaut die Künstlerin auf diese Schaffenszeit zurück? Erkennt sie sich noch selbst in diesem Werk?

Auf die Frage: „Sind Sie noch derselbe Mensch, wie der, der dieses Bild gemalt hat?“, blickt Ulrike Arnold verwirrt und stutzt einen Moment, dann antwortet sie: „Ja, natürlich.“

Ihre folgenden Schilderungen sind detailreich. Sie kann sich offenbar gut an die Zeit in Armenien erinnern. Sie berichtet vom Kloster, von der zu spürenden Heiligkeit des Ortes, von dem Austausch mit den Armenier*innen, von Ausflügen, die sie in der Zeit unternahm und von dem Fund der sodann verarbeiteten Schlangenhaut.

Es ist beeindruckend, mit welcher Präzision sie sich und uns auf die Distanz von 25 Jahren zurück in die Szenerie versetzt. Ihre Erzählungen werden vor dem inneren Auge lebendig und verbinden sich mit dem Werk, das jetzt im Bunker hängt, zu einer Geschichte, die bis heute fortwirkt und andauert hin zu anderen Werken, die sich jetzt ebenfalls im Bunker befinden. Wenn sie über *Gndevank* spricht, erzählt sie von ihren frühen Einflüssen, insbesondere der Höhlenmalerei.⁴ Die vollständig von Material bedeckte Leinwand schafft eine strukturelle Dreidimensionalität, in der sich die rote,

braune und schwarze Erde zu Gebilden formiert, die unzweifelhaft an eben diese Höhlenmalerei erinnern.

Arnold begann als Zeichnerin und kam über ihr Interesse für die Höhlenmalerei zum Malen. So wechselte sie – höchst ungewöhnlich – das Fach vom Zeichnen zum Malen.

Erst in neuerer Zeit kehrt sie episodisch – unter anderem mit den drei Bleistiftzeichnungen – zum Zeichnen zurück.

Ulrike Arnold erinnert sich gern. Die unterschiedlichen Wüsten der Erde sind ihr zweites Zuhause geworden. Wenn sie über ihre Zeit in Armenien spricht, spürt man, dass es sich um eine glückliche Erinnerung handelt. Eines fehlt aber: Wehmut. Von *Chimayo*, *Meteorite #1*, den Bleistiftzeichnungen oder *Rheinsand* berichtet sie mit der gleichen Freude und Energie. Da ist diese völlige Akzeptanz des eigenen Entwicklungs- und Schaffensprozesses. Das Geheimnis scheint in der Wertfreiheit zu liegen, mit der sie sich und ihrem Werk, sowohl in der Vergangenheit als auch in der Gegenwart begegnet. Damals war es so, heute ist es eben anders. Damals war sie in der Wüste, zuletzt war sie im Atelier. 1996 fand sie eine Schlangenhaut, 2021 fand sie Rheinsand.

Durch das Moment der Pandemie wird die erste Bedeutung des Ausstellungstitels *desert space* in seine zweite Bedeutung transformiert. Aber Ulrike Arnold hält nicht inne, sie stoppt ihre Kunst nicht. Sie findet jetzt nur an einem anderen, neuen Ort statt. Im Atelier. Und im Atelier gibt es keine Wüste, zumindest nicht äußerlich. Nur die intrinsische Wüste, die ist noch da. Ulrike Arnold bewerkstelligt es, auch diese Wüste einzufangen.

Diese neue Schaffensepisode führt aber weder zu einem Zurücksehnen noch zu einem Herabsetzen der früheren in der Wüste entstandenen Werke. Es ist inspirierend zu sehen, wie wertschätzend sie mit ihrem Vergangenheits-Ich umgeht und zugleich ihre Entwicklung klar benennen kann.

Das ist keineswegs selbstverständlich, neigen Menschen doch allzu oft dazu ein – manchmal verklausuliertes – „Früher war alles besser“ herunterzubeten. Wenn es das nicht ist, dann ist es oft das Gegenteil und fast so etwas wie ein Schamgefühl, wenn man lang Zurückliegendes betrachtet.

Hand aufs Herz. Haben Sie schon einmal einen alten Text von sich gefunden, ein Heimwerkerprojekt aus früheren Zeiten oder ein Foto mit ihrer alten Frisur? Und haben Sie gedacht: „Du meine Güte. Das würde ich heute nie wieder so machen.“?

So sieht Arnold das – zumindest in Bezug auf ihre Kunst – nicht. Jedes Werk hat bei ihr nach wie vor seine Daseins-Berechtigung, keines ist besser oder schlechter als ein anderes. Alle sind ihr gleichwertig.

Während sie spricht, berührt sie mit den Fingerspitzen ihr Werk *Gndevank* und stellt heraus, dass die Leinwand vollständig bedeckt ist. Dann deutet sie nach links, wo *Chimayo, Meteorite #1* platziert ist. Dort hat sie anders gearbeitet. Die Dynamik des Werkes ergibt sich bei *Chimayo, Meteorite #1* aus den unbedeckten Stellen der Leinwand. Die unterschiedliche Arbeitsweise sei offensichtlich, sagt sie und dann noch, dass *Chimayo, Meteorite #1* ja schließlich auch 25 Jahre später und während einer weltweiten Pandemie entstanden sei. Da seien die Dinge schon einmal anders. Es sei ja schließlich auch ein Prozess.

Das klingt zunächst paradox. Da ist auf der einen Seite die offenbar tiefe innere Gewissheit noch dieselbe zu sein, während auf der anderen Seite die Entwicklung des Selbst und damit einhergehend auch des Werkes steht. Doch für Ulrike Arnold ist das kein Widerspruch. Die in diesem Prozess wortwörtlich Voranschreitende bleibt während des Voranschreitens dieselbe. Dies kann nur jemandem gelingen, der sich selbst gefunden hat. Und Arnold hat sich gefunden – über viele Jahre in der Wüste. Deshalb ist sie in der Lage, ihren Werken diesen Geist innewohnen zu lassen.

Creation

Das, was Arnold hier gelingt und offenbar wird, wenn sie auf *Gndevank* zurückschaut, war auch die Maxime der Wüstenväter und -mütter. Sie sind in die Wüste gegangen, um ihr von Gott geschaffenes Selbst zu erkennen und so Gott zu erfahren. Wer sich, wie sie, selbst als Gottes Schöpfung sieht, kann sich wertfrei begegnen, kann seine Stärken und Schwächen annehmen. Diese Selbsterkenntnis ermöglicht es, in einer sich wandelnden Umwelt man selbst zu bleiben.

So kann Entwicklung gelingen, die die Identität wahrt. Dann kann in Neu-zu-Schaffendem der Geist von Geschaffenem aufblitzen. Genauso wie Ulrike Arnold die Wüste in die Werke hineinträgt, die nicht in der Wüste entstanden sind.

Hier schließt sich im Übrigen ein Kreis. Sich selbst während des Schöpfens als Gottes Schöpfung begreifen: *Creation*.

Anmerkungen

- 1 Köster, Norbert: Transformation. Die Wüste als Lebensraum im frühen Mönchtum. In: Hemsing, Carolin / Hiepel, Ludger (Hrsg.): transformation: desert space. Ulrike Arnold | Bunker 2, Bioenergiepark Saerbeck. Münster 2021, 77.
- 2 Vgl. hierzu Küng, Hans: Rückzug in die Wüste: Die Entstehung des Mönchtums. In: Joger, Ulrich (Hrsg.): Wüste. Ausstellung Wüste, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt 2002, 148; Greshake, Gisbert: Spiritualität der Wüste, Innsbruck 2002, 73ff.
- 3 Vgl. zu den Strapazen, mit denen Ulrike Arnold bereits zu kämpfen hatte auch Strauch, Anke (Redaktion): Magic Earth. Spuren des Religiösen in Ulrike Arnolds Kunst, online unter: <https://eiskellerberg.tv/2021/03/25/magic-earth/> abgerufen am 16.01.2022.
- 4 Vgl. dazu auch Strauch: Magic Earth; Bärmann, Matthias: Just Now. Ulrike Arnold's Amangiri Project, in: Arnold, Ulrike (Hrsg.): EARTH. The Amangiri Project. Utah June to October 2009, 2013, 11.

SUBSTANCE

Chimayo, Meteorite #1, 2021 | 160 x 120cm,
Vulkanasche, Tusche, Chimayo-Erde und Meteoritenstaub
Foto: Victor van Keuren



zusammen mit Helmut Löhr (geb. 1955),
Kloster Geghard, Armenien, 1996 | je 32 x 22cm,
12 Tücher mit Erde in Holzbox
Foto: Victor van Keuren



Mit der Sehnsucht vor Gott – oder: Wie ein Taschentuch der anthropologischen Frage dienen kann

Frieda Kries

Die Installation *12 Tücher mit Erde in Holzbox* lädt ein, aus einer theologisch-anthropologischen Perspektive betrachtet zu werden. Ein möglicher Zugang zum Kunstwerk ist, einer Art anthropologischen Grundspur zu folgen, die in der Arbeit wahrzunehmen ist. Welchen Beitrag kann das Werk zur Beantwortung der Fragen *Was ist der Mensch?* und *Was ist der Mensch vor Gott?* leisten? Vom Kunstwerk aus eröffnen sich zwei Wege, jener Grundspur nachzugehen. Während individualistische und konformistische Elemente anstreben zu fragen: *Wie gleich sind die Menschen vor Gott?* zielen Entstehungsart und Thematik auf die Frage *Wie ist der Mensch vor Gott unterwegs?* ab. Einer Bildbeschreibung folgend sollen diese Wege ergründet werden.

Zwölf verschiedenfarbige Tücher liegen wie Miniaturkunstwerke in je einer weißen Holzbox. Der*die Besucher*in ist aufgefordert, den eigenen Blick nach unten zu richten und die Inszenierung zu umschreiten. Die Künstlerin Ulrike Arnold erzählt von den Pilger*innen im Umfeld des Klosters Geghard in Armenien, die Taschentücher und Stoffreste an die Äste eines Baumes binden. Der Baum nehme so die Sehnsüchte und

Wünsche der Pilger*innen symbolisch auf. Ulrike Arnold färbt heruntergefallene, zum Teil noch an ein Stück Ast gebundene Tücher mit Erde, die sie vor Ort findet. Die Farben erscheinen in Rot-, Gelb-, Blau- und Grüntönen, bleiben aber erdig; sie wirken in einer angenehmen Art und Weise bunt, nicht grell. Das Weiß der Kästen in Verbindung mit der Beleuchtung des Ausstellungsraumes lässt die Farben strahlen. Die von dem Künstler Helmut Löhr entworfenen, quaderförmigen Holzboxen sind gleichartig und bilden einen Rahmen für die randlosen und in ihrer Form unterschiedlichen, figürlich anmutenden Tücher. Die Schatten der Scheinwerfer lassen sie wie Tänzer*innen als sich bewegende Figuren erscheinen. Ihre eigentliche Erstarrung verschwindet beinahe. Die Anordnung der Zwölfzahl kommt ohne Mittelpunkt oder Zentrum aus, eine zu Grunde liegende Struktur lässt sich nicht erkennen. Die Kästen scheinen ihrer Position im Kunstwerk nach austauschbar und dadurch gleichwertig.

Die Materialität ist Teil des Kunstwerks. Ulrike Arnold verwendet Tücher aus dem privaten Lebensbereich. Sie sind urpersönliche Gegenstände, gebraucht als Stoff für Kleidung, als Schal, als Taschentuch oder als Schmusetuch für kleine Kinder. Sie sind individuell und wecken Assoziationen von Tränen, Abschied und Sehnsucht nach Geborgenheit. Die natürliche Materialität der Tücher und der Farbe bindet das Kunstwerk an seinen Entstehungsort zurück und löst gleichzeitig die persönlichen Tücher durch deren Verwendung im Kunstwerk ein Stück weit los von ihrem*r ursprünglichen*r Besitzer*in. Die Farbe aus der *heiligen Erde* des Klosterortes *heiligt* die Taschentücher und die damit verbundenen Wünsche. Dagegen wirken die schlichten und funktionalen Holzboxen beinahe steril. Ihr wesentlicher Zweck scheint die konservierende Aufbewahrung, die dem Einzelstück Raum gibt. Ähnlich zum farblichen Kontrast tritt so die Einzigartigkeit des einzelnen Tuches durch die je gleiche Rahmung hervor.

Raum- und Zeiterfahrungen in der Ausstellung finden ihr Echo im Kunstwerk selbst: Die Installation auf dem Boden ist raumgreifend und führt den Blick der Betrachter*innen nach unten. Der Boden als Ausstellungsort knüpft so symbolisch an den Boden an, auf den die Tücher heruntergefallen sind. Die Besucher*innen geben Acht, nicht auf das Kunstwerk zu treten und nähern sich ihm im eigenen Abschreiten des umgebenden Raumes. Die Veränderung der Perspektive bewirkt eine tänzerische Anmutung der figürlichen Tücher durch die Schatten werfenden Holzkisten. Die Zeiterfahrung steht jedoch im Gegensatz zum Entstehungsprozess des Kunstwerks. Die Konservierung

in den Holzkisten schafft eine Über-Zeitlichkeit der Tücher, die ohne Eingang in das Kunstwerk verfallen würden.

Individualität und Konformität: Wie gleich sind die Menschen vor Gott?

Die zwölf von fünfzig für die Installation ausgewählten Tücher sind je verschieden. Sie unterscheiden sich in Form, Material und Farbe und erinnern an ihre je zu unterscheidenden Besitzer*innen. Das mit Bordüre hübsch verzierte Tuch lässt eine*n andere*n Besitzer*in vorstellen als das wahrscheinlich ehemals grün-weiß-gestreifte. Jedem einzelnen Tuch haften die persönlichen Sehnsüchte der Pilger*innen an. In einem spannungsreichen Verhältnis zu diesen individualistischen Teilkunstwerken stehen die gleichartigen, weißen Holzboxen. Wie kann diese im Kunstwerk erfahrbare substantielle Individualität und die gleichzeitig gerahmte Konformität für ein anthropologisches Nachdenken fruchtbar werden? Mit der Hypothese einer bestehenden Gottesbeziehungen eines jeden Individuums bleibt zu fragen: Wozu braucht es diese konformierenden weißen Boxen? Werden die Individuen gleich vor Gott? Wie gleich sind die Tücher und die in ihnen geborgenen Wünsche und Sehnsüchte?

Nach Karl Rahner ist ein reflektierendes Subjekt im Sinne einer transzendierenden Anthropologie „auf die unableitbar-konkrete Gesch[ichte] als Ort seiner eigenen Konstitution verwiesen“¹. Menschsein im Sinne des Subjektseins findet immer auf verortete Weise statt. Die Geschichte als Raum, der die Beschaffenheit des Menschen ermöglicht und prägt, ist so eng an den Menschen gebunden, dass sie stets mitgedacht werden muss. Diese substantielle Verortung des Menschen wird sowohl durch das Stichwort *Substance*, das die Ausstellung kategorisiert, als auch durch die Materialität bestimmt. Mit der Umgebung des Klosters Geghards in Armenien hat sich Ulrike Arnold einen Ort ausgesucht, welcher das Christentum 301 nach Christus noch vor der konstantinischen Wende zur Staatsreligion ernannte,² und dessen lange und kontinuierliche Gebetstradition sie anzog. Die Erde dieses heiligen Ortes trägt für die Künstlerin als *Substance* eine Art Gebetskontinuum in sich, weil sie durch ihre Beschaffenheit räumlich fest und über-zeitlich ist.

Für die anthropologische Frage kann diese substantielle Verschiedenheit der einzelnen Menschen festgehalten werden. Nun wird jedes der unterschiedlichen Tücher einzeln in eine weiße Holzkiste verpackt. Die Boxen konservieren die bunten Tücher und geben ihnen von außen einen gleichen Rahmen. Nach Helmut Thielicke konstituiert sich das Wesen des Menschen nicht aus seiner „Eigenschaft“ selbst, sondern aus seiner Beziehung zu Gott, aus seiner „Außenschaft“. Das Sein vor Gott mache das Wesen des Menschen aus; und zwar nicht das Sein eines einzelnen Menschen, sondern das Miteinander-Sein vor Gott.³ Die gemeinsam gelebte Gottesbeziehung findet Ausdruck im Einbringen jedes*r Einzelnen durch seine*ihre Sehnsüchte; hier: durch sein*ihr Tuch. Weder nivellieren die Holzboxen die Unterschiedlichkeit der Wünsche und der Pilger*innen, noch vereinheitlichen sie deren Gottesbeziehungen. Vielmehr *ermöglichen* sie das Miteinander-Sein vor Gott, das Mensch-Sein in der Spannung zwischen Individualität und Konformität. Gottes Blick auf den einzelnen Menschen ist nicht *gleich* im Sinne von *standardisiert*. Gottes Blick auf den einzelnen Menschen ist gleich im Sinne von *gleichwürdig*. Erst diese gleiche, gemeinsame Würde ermöglicht dem Menschen die Entfaltung der eigenen Individualität und der gemeinschaftlichen Gottesbeziehung.

Performance: Wie ist der Mensch vor Gott unterwegs?

Auf der anthropologischen Grundspur gehend, erscheinen die Handlungen der Künstlerin und auch der Pilger*innen sich in ihrer Performativität zu vereinen. Pilgern ist teleologisch, zielgerichtet auf einen religiösen Ort, der über-generationell, für den einzelnen Menschen entsprechend über-zeitlich erscheint. Das wandernde Aufsuchen von Wallfahrtsorten ist genuin für die jüdisch-christliche Tradition: Ob zum Zion nach Jerusalem, zum Petrusgrab nach Rom oder über den Jakobsweg nach Santiago de Compostela – Pilgerschaft ist aus sich selbst heraus performativ, weil sich im Gehen Gebet vollzieht. Konkret: In der Handlung des Wanderns, des Aufsuchens und der Formulierung von Sehnsüchten vollzieht sich eine lebendige Gottesbeziehung. Pilgerschaft ist operationell, kann etwas bewirken. Nach Psalm 84 sind die Pilgernden diejenigen, die die Wüsten fruchtbar machen – allein durch die Tatsache ihrer Pilgerschaft.

„Selig die Menschen, die Kraft finden in dir, die Pilgerwege im Herzen haben. Ziehen sie durch das Tal der Dürre, machen sie es zum Quellgrund und Frühregen hüllt es in Segen.“ (Psalm 84,6f.)

Die „Pilgerwege im Herzen“ als Ausdruck für die betende und Gott sehnde Natur des Menschen führen zu konkreten Veränderungen in der Umgebung. Der Mensch ist *pilgernd* vor Gott unterwegs. In Armenien am Kloster Geghard materialisieren sich diese Pilgerwege in einem Taschentuch, welches wie eine Frucht an den Baum gehängt wird. In der Bildebene des Psalms werden die Wünsche der Pilger*innen zum Ausdruck der Fruchtbarkeit in den wüsten Regionen des Landes und des eigenen Seins. Für den einzelnen Menschen ist die individuelle Wirklichkeit des Taschentuchs am Baum wichtig: Das, was ich sage, tue, handle, ist nicht nur irgendein Wort, irgendein Tun oder irgendein Handeln, sondern wirkt hinein in eine größere Wirklichkeit.

Schlussbemerkung

Der anthropologischen Grundspur zu folgen, bietet sich als eine Möglichkeit für die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk an. Besonders der Zweiklang von Normierung und Verschiedenheit am Beispiel materialisierten Ausdrucks der gelebten Gottesbeziehung unterstützt visuell den Gedankengang des gleichwürdigen Blicks Gottes auf jeden einzelnen Menschen. Die performativen Akte von Pilgerschaft und Erschaffung des Kunstwerks divergieren zum Ende jedoch: In einer größeren Wirklichkeit wirkt traditionell Gott, nur er*sie kann nach christlicher Vorstellung in die Ewigkeit überführen. Hier greift nun Ulrike Arnold ein, indem sie die heruntergefallenen Tücher aufhebt, sie mit Erde bemalt und sie in den Holzboxen verwahrt. Die Farbe entfremdet das Tuch, die Sehnsucht. Durch die Rahmung der weißen Kiste wird der konkret einzelne Wunsch zur fremdartigen Kostbarkeit. Ulrike Arnold *macht* etwas mit der Gottessehnsucht des einzelnen pilgernden Menschen. Darf sie das?

Anmerkungen

- 1 Greshake, Gisbert: Art. Anthropologie, II. Systematisch-theologisch, in: LTHK 1 (³1993), 728.
- 2 Vgl. https://www.pro-orient.at/Armenisch_Apostolische_Kirche/, abgerufen am 31.12.2021.
- 3 Vgl. Greshake, Gisbert: Art. Anthropologie, II. Systematisch-theologisch, in: LTHK 1 (³1993), 729f.

BODY

Malkittel Ulrike Arnold, Cave, Utah 2017
Foto: Victor van Keuren



„In ihr Herz werde ich sie ihnen schreiben“ (Jer 31,33)

Spuren von Gottesbeziehungen und Transformationen auf Ulrike Arnolds Malkittel

Vanessa Landwehr

Der Malkittel Ulrike Arnolds hängt inmitten der Ausstellung im Bunker 2. Er begegnet dem*r Betrachtenden auf Augenhöhe als Kleidungsstück auf einem Kleiderbügel. Der weit geschnittene und locker fallende Stoff mit Überlänge an den Seiten scheint flügelhaft im Raum zu schweben. Der Kittel mag auf Betrachtende zuerst abstoßend wirken. Die rostbraune und dunkel-rötliche getrocknete, teils verkrustete, Farbe unterhalb des Brustbereiches erinnert an Blut und Schmutz. Insofern der beige Stoff oberhalb der Achselausschnitte sauber wirkt und die Farben im Brustbereich eine Horizontale bilden, unterhalb derer der Kittel fleckig und in verschiedenen Erdtönen gefärbt und rissig ist, erscheint er als Überbleibsel einer Begegnung der Trägerin mit äußeren Umständen. Während die krustige bläulich-schwarze Farbe auf der linken Seite der Mittelnäht einer gesprenkelten Leder- oder Reptilienhaut ähnelt, wirkt die weitaus weniger

gefärbte Rückseite des Kittels mit ihren großflächigen braunen Flecken und roten und gelben Sprenkeln sanft und nebelig. Der Stoff scheint nicht nur oberflächlich von den Begegnungen der Trägerin gezeichnet. Die Risse auf Brusthöhe, an den Trägern und am Rücken kennzeichnen den Kittel als Gebrauchsgegenstand und werfen gleichzeitig die Frage nach Gefahrensituationen, denen die Trägerin ausgesetzt war, auf.

Die Betrachtenden können dem Kittel ähnlich nah kommen wie die Trägerin ihrem Kleidungsstück und der Wüstenlandschaft, die ihre Spuren im Stoff irreversibel hinterlassen hat. Dem*r Betrachtenden stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Trägerin und Wüste, nach ihrer gemeinsamen Geschichte und dem existenziellen Gehalt dieser Begegnungen, insofern sich ein Kleidungsstück zwar jederzeit ausziehen lässt, sich doch aber wie eine weitere Haut um den Körper der Trägerin legt. Diese körpernahe und damit persönliche Dimension des Malkittels ruft Empfindungen von Respekt und Ehrfurcht gegenüber der in diesem Kittel getanen Arbeit hervor. Der Kittel dient als Beweisstück für Blut, Schweiß und Tränen der Trägerin sowie für äußere Einflüsse und trägt die gleichen Spuren und Materialien der Wüste, die sich in den entstandenen Kunstwerken wiederfinden lassen. Der Kittel wirft damit auch Fragen danach auf, in welcher Beziehung Künstlerin und Kunstwerk stehen, inwiefern der Malkittel selbst als Zeugnis getaner Arbeit und Begegnung zwischen Wüste und Mensch Kunstwerk ist und wie sich die vermeintliche Authentizität dieses Zeugnisses auf die Betrachtenden auswirkt.

Die Färbung des Kittels lässt weniger konkrete Formen als mehr verschiedenfarbige Flächen erkennen, die in ihren Überschneidungen neue Farbflächen entstehen lassen. Vereinzelt sind kleine Farbflecken und Sprenkel zu erkennen. Stellenweise scheint der ursprünglich beige Stoff durch die Erdfarben hindurch und bildet auf der Vorderseite oberhalb des Brustbereiches einen Kontrast zu der farbigen Fläche, die sich mit einer Horizontalen abgrenzt. Orthogonal zu dieser Horizontalen verläuft die Mittelnaht des Kittels. Oberhalb der Horizontalen eröffnen große Hals- und Armausschnitte den Blick in die Innenseiten des Kleidungsstücks, das nur von zwei breiten Trägern am Kleiderbügel gehalten wird. Der Stoff hängt an den Seiten in ausladenden Falten nach unten und bildet so in der Vorder- und Hinteransicht eine Bogenform an der Unterkante. Auf der Rückseite des Kittels laufen unklar abgegrenzte Farbflecken symmetrisch von den Seiten aufeinander zu. Zwischen ihnen sind nur wenige Farbrückstände schwach zu erkennen. Die gleichmäßige Färbung und der symmetrische Schnitt des Stoffes wer-

den unterbrochen von unregelmäßigen Rissen, z.B. auf Herz- und Rückenhöhe und am Träger. Als weiterer form- und farbgebender Faktor wirken die Lichtquellen der Ausstellung, die die Transparenz des Stoffes dort untermalen, wo nur wenige Farbflächen das Material des Kittels verdichten.

Als frei hängendes Werk im Raum wird der Malkittel stetig z.B. durch Luftzüge oder vorbeigehende Personen bewegt. Ebenso führt er die Betrachtenden im Kreis um sich herum und in die Mitte aller ausgestellten Kunstwerke zurück. Das Werk bildet den Mittelpunkt und zugleich den Abschluss der Ausstellung als Verweis auf die existenzielle Begegnung zwischen dem Körper, der Beweger und Bewegter gleichermaßen ist und der Wüste, die dem Körper anhaftet. Die Betrachtenden können und müssen sich sogar fragen, welche Spuren die Ausstellung, Naturerfahrungen oder andere existenzielle Begegnungen bei ihnen hinterlassen. Der Malkittel inmitten der Ausstellung lässt sich als Kleidungsstück von der Künstlerin wie auch den Betrachtenden (gedanklich) anziehen und eröffnet damit existenzielle Fragen: Welche Begegnungen und Erfahrungen zeichnen mich als Körper und als Person (aus)? Welche Spuren haften mir oberflächlich an und welche transformieren mich nachhaltig?

Der Malkittel eröffnet dem*r Betrachtenden die Geschichte einer Reisenden, die erst in der Betrachtung geschrieben wird. Das Individuum vollzieht gedanklich den Prozess, dessen Produkt der Malkittel ist, nach, fragt nach den Gefühlen und Empfindungen der Trägerin und/oder erinnert verschiedene Geschichten, die als Lebensgeschichte des Kittels dienen könnten. Das Alte Testament sowie die ihm nahestehende altägyptische Literatur schreiben solche Lebensgeschichten. Sie erzählen von existenzieller Transformation und wechselhaften Beziehungen zwischen dem Menschen und den Spuren, die sein Leben zeichnen. Ihnen gemeinsam ist die Frage, der sich auch die Trägerin des Kittels gegenüberstellt: Wie haftet meine Begegnung mit der Wüste mir als Person an?

Die ägyptische Erzählung des Sinuhe, etwa aus dem 20. Jahrhundert v. Chr., provoziert diese Frage in einer Gesellschaft, in der die Wüste Bedrohung und Schutz zugleich darstellt.¹ Sinuhe flüchtet nach dem Tod des Pharaos Amenemhet des Ersten von der libyschen über die arabische Wüste in die östlichen Stadtstaaten, wo er ein erfolgreiches Leben führt. Auf seiner Flucht droht er, in der Wüste zu verdursten. Als er auf Geheiß des neuen ägyptischen Pharaos nach Ägypten zurückkehrt, wird durch Reinigung und Einkleidung die „Rückverwandlung des Wüstenmenschen“² vorgenommen.³ Die Wüste stellt in der Erzählung einen Ort des Übergangs von der einen in die

andere kulturelle Identität dar. Diese Transformation zu einer „hybride[n] kulturelle[n] Identität“⁴ bestehend aus seinem Dasein als Ägypter, Phönizier und Wüstenreisender zeichnet Sinuhe wesentlich, innerlich wie äußerlich (aus). Es bleibt zu fragen, ob eine wie in der Geschichte dargestellte Re-Transformation überhaupt möglich ist. Der Malkittel Arnolds mit seinen vielfarbigen Flecken, Rissen und verkrusteten Stellen erscheint vor diesem Hintergrund als das Zeugnis einer solchen wesensmäßigen Wüstentransformation – eines Prozesses, der seine Spuren am und im Menschen hinterlässt.

Die existenzielle wie auch ambivalente Dimension der Wüste begegnet im Alten Testament in der Idee der Wüste als Ort der Gottesbegegnung, die Leben prägt, gestaltet, Zusage ist und Hoffnung gibt, aber auch zu-Recht-weist. Der Malkittel Ulrike Arnolds lässt sich als ein Einblick in die Geschichte der Beziehung zwischen dem Volk Israel und seinem Gott JHWH betrachten. Die Unterschiedlichkeit der Vorder- und Rückseite des Kittels unterstreicht die Ambivalenz der freud- wie auch leidvollen Erfahrungen des Menschen in der Wüste. Dort wirbt JHWH um sein* ihr Volk und eröffnet die liebevolle Beziehung.⁵ Der Prophet Ezechiel erzählt von der ersten Zuwendung Gottes zu Israel in der Wüste und dem Bund Gottes: „Und ich schwor dir und trat ein in einen Bund mit dir, Spruch Gottes des HERRN, und du gehörtest zu mir“ (Ez 16,8). Es ist kaum vorstellbar, dass ein derartiger Schwur und Zuspruch sich nicht wie ein unauslöschliches Prägemaal an den Bündnispartner bindet. Der Charakter Gottes entspreche, so Greshake, dem Charakter der Wüste: ihrer „Kompromisslosigkeit“⁶ und Entschiedenheit für die Kälte oder die Wärme, das eine oder das andere, wenngleich sie beide Pole in sich trägt.⁷ JHWH ist der Gott, „welcher die Menschen in Anspruch nimmt, um sie eifert“⁸, sich in ihren Leben abzeichnen und einprägen will. In der frühen Erzählung des Bundesschlusses Gottes mit Abraham sind Parallelen zu der Sinuhe-Erzählung zu erkennen. Abraham begibt sich auf Geheiß Gottes auf eine Reise durch die Wüste in das ihm verheißene Land und erlebt einen „tiefgreifenden Identitätswechsel“⁹, der mit der Zusage Gottes verbunden ist: „Ich will dich zu einem großen Volk machen und will dich segnen und deinen Namen groß machen, und du wirst ein Segen sein“ (Gen 12,2). Dieses Bundesversprechen Gottes hat existenziellen Charakter für Abraham und seine Nachkommenschaft. Es stellt ihn unter eine besondere Form des Schutzes, der sich auch in der grundlegenden Funktion des Malkittels als Schutz vor Bedrohungen der Wüste wie Sonneneinstrahlung und Hitze wiederfinden lässt.

Am Berg Horeb, der ‚Ödnis‘ oder ‚Verwüstung‘ bedeutet,¹⁰ erlebt Mose die Offenbarung des Da- und Mit-Seienden Gottes im Dornbusch: „Das ist mein Name für immer, und so soll man mich anrufen von Generation zu Generation“ (Ex 3,15). Die Zusage gehört zu dem grundlegenden Bewusstsein des Volkes Israel, welches von Gott durch die Wüste befreit wird. Diese zwei existenziellen Wüstenerfahrungen sind elementar für das Verständnis der Beziehung zwischen dem Volk Israel und JHWH im Alten Testament. Gott schreibt sich in das Volk Israel ein und zeichnet sich auf dem Kittel seiner Geschichte ab. Er*Sie „transformiert dessen historisch-soziale Existenz in ein wirksames Zeichen der Gemeinschaft der Menschen mit Gott“¹¹. Für das Volk Israel, wie auch für Jüd*innen und Christ*innen durch die Geschichte war und ist es undenkbar, die biblischen Gotteserfahrungen in der Wüste hinter sich zu lassen.

Der Malkittel Arnolds drängt die Frage auf, ob es dennoch möglich ist, hinter eine existenzielle Erfahrung zurückzukommen und „den Kittel auszuziehen“. Die Bundesbrüche des Alten Testaments provozieren genau diese Anfragen, insofern das Volk Israel trotz der Zusage des Da-Seienden Gottes und der Befreiungserfahrung in der Wüste mit Gott bricht. Indem es das goldene Kalb gießt und anbetet (vgl. Ex. 32), legt Israel die existenzielle Begegnung mit Gott und den Glauben an ihn*sie als den einen Gott ab, zieht den geprägten Kittel aus, hängt ihn auf einen Bügel und vergisst ihn zeitweise. Der Malkittel, der sich als Kleidungsstück an- und ausziehen lässt, zeigt die Spuren einer Gottesbegegnung in der Wüste auf und dient ebenso als Anfrage an unsere vergessenen Spuren und an die vergessene Zusage Gottes als der Da-Seiende in unseren Leben, indem er die Beziehung zwischen JHWH und seinem Volk widerspiegelt.

JHWH wandelt die Wüste für Israel zu einem Ort der Fülle, lässt sie aber ebenso wieder als destruktiven und miserablen Ort des Chaos erscheinen, wenn Israel sich von ihm abwendet.¹² In Ex 32 wird die Wüste zum Ort der tödlichen Strafe für den Beziehungsbruch durch das goldene Kalb und gleichzeitig Ort des Neuanfangs.¹³ Der Kittel trägt die Spuren einer solch vielseitigen Begegnung mit der Wüste: seine Färbung erinnert an emotionale Bindung, Freiheit und Wasserflecken, die als blaue Spuren verbleiben, ebenso wie an Blut, krustige Wunden und Risse in der Haut.

Dennoch schreibt das Alte Testament die Geschichte eines barmherzigen Gottes, der seine Selbstoffenbarung in der Wüste nicht vergisst, sondern seine Weisung immer wieder in die Herzen des Volkes Israels einschreiben will (vgl. Jer 31,33) mit der Zusage: Ich bin der Da-Seiende, der dir Gott sein und dem ich Volk sein will (vgl. ebd.), der

dir das gute Leben zeigen und mit dir in Beziehung treten will. So „trägt die Erziehung Gottes in der Wüste nicht nur das Prägemaß der Strafe, sondern auch des Erbarmens, der Vergebung und des neuen Segens“¹⁴. Auf dem Malkittel Arnolds mit seinen Rissen, Unebenheiten und der roten Färbung zeichnet sich die Bedrohlichkeit der Wüstenerfahrung und das Risiko des Sich-Hingebens der Künstlerin in der Wüste ab. Dennoch verbleibt nach längerer Betrachtung die Erinnerung an ein Kleidungsstück, dessen beweglicher, gar freier Stoff von Licht durchstrahlt wird. Es verbleibt die Erinnerung an Farbflächen und Sprenkel, die dem hellen Stoff Lebendigkeit verleihen und nach der Geschichte, die das Kleidungsstück mit der Trägerin verbindet, fragen lassen. Dem*r Betrachtenden mag einleuchten, aus welchem Grund die Spuren der Wüste nicht ausgewaschen oder geflickt wurden: Die Spuren der ambivalenten Wüstenerfahrungen sollen und können nur ganz nah am Körper der Trägerin verbleiben, da sie sich nicht nur auf die Haut, sondern auch in das Herz des Menschen einschreiben und dort Existenzen nicht nur zeichnen, sondern nachhaltig transformieren.

Der Malkittel Ulrike Arnolds bezeugt die Geschichte eines Menschen mit seinen äußeren Eindrücken und innerlichen Ausdrücken. Er verweist auf die Arbeit der Künstlerin in der ambivalenten Umgebung der Wüste. Als Neben- und Prozessprodukt ihrer existenziellen Begegnung mit der Landschaft und ihren Gefahren und Freuden ist das Kleidungsstück eine zeitlose Anfrage an das Verhältnis der Betrachtenden zu ihren einschneidenden Begegnungen, lebensverändernden Zusagen, ihren Sehnsüchten und Hoffnungen und letztendlich ihrer eigenen Identität.

Anmerkungen

- 1 Encyclopaedia Britannica (Hrsg.): Sinuhe, in: Britannica Academic, online unter: academic.oup.com/levels/collegiate/article/Sinuhe/67958, abgerufen am 18.12.2021.
- 2 Noll, Chaim: Die Wüste. Literaturgeschichte einer Urlandschaft des Menschen, Leipzig 2020, 45.
- 3 Vgl. ebd., 43–45.
- 4 Moers, Gerald: Sinuhe/Sinuhe-Erzählung, in: Das Wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (www.wibilex.de), online unter: <https://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/28934/>, abgerufen am 18.12.2021.
- 5 Vgl. Hos 2,16: „Darum, sieh, ich locke sie und lasse sie in die Wüste gehen, und dann werde ich ihr zu Herzen reden.“ (Zürcher Bibel 2019.)
- 6 Greshake, Gisbert: Spiritualität in der Wüste. „Und plötzlich in diesem mühsamen Nirgends ...“, Innsbruck/Wien 2002, 34.
- 7 Vgl. ebd.
- 8 Ebd.
- 9 Noll: Die Wüste, 46.
- 10 Vgl. Krebs, Andreas: Gottes Verheißung, Gottes Scheitern. Eine Theologie im Horizont der offenen Gottesfrage ausgehend von der Namensoffenbarung JHWHs in Exodus 3,14, Freiburg i. Br. 2021, 50.
- 11 Ebd., 68.
- 12 Vgl. Greshake: Spiritualität in der Wüste, 48.; vgl. Hos 2,5; Num 14,2.
- 13 Vgl. Greshake: Spiritualität in der Wüste, 55.
- 14 Ebd.

Ulrike Arnold in der Ausstellung *transformation: desert space* am 6. November 2021
Foto: Victor van Keuren



IMPULSE
MOVEMENT
CREATION
SUBSTANCE
BODY