

Johannes Rauchenberger

Tote Steine?

Sakralräume inszenieren und erleben

◆ Wie sehr die Inszenierung von Sakralräumen vom Selbstverständnis der Kirche geprägt ist und dieses wiederum die Kunst beeinflusst, lässt sich leicht bei einem Vergleich von Kirchenbauten aus verschiedenen Epochen ablesen. Eindrucksvoll zeigt der Verfasser, der als Theologe und Kunstwissenschaftler in Graz tätig ist, wie gerade die neue Sicht von Kirche, welche durch das II. Vatikanum geprägt wurde, die Ausgestaltung von Kirchenräumen verändert und zugleich neue Möglichkeiten für die Kunst eröffnet hat. Der spannend geschriebene und mit guten Beispielen versehene Beitrag vermittelt überraschende Einsichten. (Redaktion)

1 Lust und Last

„Es dürfen nicht nur die Steine reden“¹ – mahnt selbst der Papst in religionsmüden, aber christentumserblich überreichen Ländern (wie zum Beispiel Österreich). Wie kommt es eigentlich, dass „Steine reden“? Theologie und Kulturgeschichte entdecken zunehmend mehr, dass eine Theorie für das Heilige ohne Räume, Gestaltung und Ästhetik äußerst rudimentär ist.² Kirche wird auch als Raum erlebt, ob in Erinnerung an vergangene oder in der Erfahrung aktueller Inszenierung. Sprechende Steine, vielsagende Bilder, wirksame Räume: Was eigentlich ist eine Inszenierung von Kirche? Das Muffige, Kalte, Schwere, Weihrauchdurchtränkte? Das Helle, Klare, Erhe-

bende? Der Raum der Leere oder der voll von Menschen? Der Raum der Stille oder aber jener der klassischen Musik? Die Bühne rockiger Klänge unbeschwerter Jugendlicher oder die von beinahe durchgängiger Weißhaarigkeit in den furnierten Bankreihen? Was stellt man sich in ihr vor: Schwebeheilige (natürlich in Kutten), von den Süßigkeiten des Lebens versuchte Einsiedler, wangenrote Jungfrauen mit mildem Himmelsblick, von Pfeilen getroffene, am Rost bratende oder in Töpfen eingesottene nackte Körper, voll von Masochismus und Gewalt? Nischen kostbar bekleideter Skelette unter den entzückten Blicken dunkler Tafelbilder darüber? All das ist Inszenierung. Die Meister unter den Meistern dieser Technik, in Mitteleuropa zumal, entstam-

¹ Ansprache Papst Benedikts XVI. am 7.9.2008 in der Wiener Hofburg, zit. nach: <http://www.papstbesuch.at/content/site/de/home/ansprachen/texte/article/970.html> (abgerufen am 15. Oktober 2010): „Es muss daher ein Anliegen aller sein, nicht zuzulassen, dass eines Tages womöglich nur noch die Steine hierzulande vom Christentum reden würden.“

² Vgl. zuletzt: Thomas Erne / Peter Schütz (Hg.), *Die Religion des Raumes und die Räumlichkeit der Religion* (Arbeiten zur Pastoraltheologie, Liturgik und Hymnologie 63), Göttingen 2010.

men der Zeit des Barock. Für Menschen der letzten 50 Jahre war dies alles mitunter eine ziemliche Last. St. Joseph von Copertino, Antonius, Agnes, Katharina, Sebastian, Leonhard, Vitus mögen zwar der Anlass für das Pfarrfest sein, davon abgesehen aber entglitt dieser Generation diese eindringliche Inszenierungspropaganda. Für sie war ein spärlicher Tisch in der Mitte dann eine Befreiung, ein Bekenntnis zu Einfachheit und wie auch immer gearteter Armut. Schon 20 Jahre danach hat man über die Naivität der Postkonzilsgeneration die Nase gerümpft, später mitunter auch den Kopf geschüttelt. Spätestens zu dieser Zeit kam noch einmal ein neuer Altar in die Kirche, der nun nicht mehr provisorisch und furniert gewesen war, verbunden mit einer Renovierung, denn die finanzielle Situation der Kirchen war in jener Zeit nicht schlecht. Und das ganze Ausmaß der Inszenierungstäuschung wurde unter den Plastikplanen der Renovierung sichtbar: Gottvater im Himmel: ziemlich verstaubt. Die Heiligen in den Nischen: hinten hohl. Selbst der Tabernakel: ein schlichtes Kästchen, mehr oder weniger kunstvoll ausgeführt. Die Geld gebende Generation hatte zu diesem Zeitpunkt endgültig ihren Kinderglauben abgestreift.

Es sind Bilder, Düfte, Temperaturen, auch Klänge, die sich in der Beschreibung einer Kirche in der jeweiligen Biografie eines Einzelnen festgemacht haben. Sie sind die Folien, auf denen Gutmenschen, Ätzer, „liturgisch Enttäuschte“³ (P. Strasser), Fromme, Kranke, beglückte Hochzeiten, Beerdigungen, Taufen, Weihnachtsmetten, Ostermessen, einfache „Sonntagsgottesdienste“ oder auch bloß touristische Einblicke oder Konzertbesuche wahrnehmen.

Sie erleben Kirche als Raum in verschiedenen Lebenslagen. Mitunter ist dieser leer. Dann wieder ist er inszeniert. Manchmal ist er voll. Aber letztlich ist er doch so, wie ihn eben die einzelnen „NutzerInnen“ als Kirche wahrnehmen. Ein differenzierter Blick auf den Kirchenraum gibt ein sehr verästeltes Bild über seine Funktion und seine Wirkung. Im Folgenden werden einige wenige Inszenierungen von Kirchenräumen bedacht – vielleicht auch bloß, um die von den Grunddokumenten der christlichen Religion her rührende Versuchung zur Profanität dialektisch zu unterlaufen.

2 lapides vivi

Versuchung zur Profanität: Die jungen Christen verabscheuten die damaligen Kultstätten. Ihre Inszenierung verweigerten sie. Sie trafen sich in Häusern, um das Herrenmahl zu feiern. Auch wenn die christlichen Kirchen 2000 Jahre später zu den prägendsten Kulturdenkmälern zählen: Christen kämen eigentlich auch ohne sie aus. Die Dialektik der Geschichte weiß freilich anderes zu erzählen. Sakralräume, ihre Einwölbungen, ihre Fassaden, ihre Türme haben auch ganz andere Codes im Schlepptau. Das zeigt sich erneut, wenn nun „andere“ auf dem heimisch gemeinten Marktplatz ihre Öffentlichkeit beanspruchen: die Minarett Diskussion in Westeuropa ist dafür derzeit ein gutes Beispiel.

Ikonoklastisch geprägte Kirchen betonen umso stärker die Bildhaftigkeit der versammelten Gemeinde: Diese ist selbst die Inszenierung und das Erlebnis. Das Versammeln der frühen Gemeinde in Häusern, die Ablehnung der traditionellen

³ Vgl. das einschlägige Kapitel „Wir liturgisch Enttäuschten“, in: Peter Strasser, *Die einfachen Dinge des Lebens*, München 2009, 89–100.

Sakralarchitektur in der Konstituierung als neue Religion baut auf einen Bildbegriff auf, der aus lebendigen Steinen (*lapides vivi*) besteht (1 Petr 2,5). Schon der alttestamentliche Tempel wurde nach Esr 5,16 immer noch weitergebaut, selbst als er schon da war. An die lebendigen Steine erinnert man sich verstärkt in Reformzeiten. Keine Kultreform in der katholischen Ausprägung des Christentums hat diesen Aspekt wieder so stark in den Blickpunkt gerückt wie die Reform des II. Vatikanischen Konzils und die mit ihr verstärkten Bildanalogien des „Tempels des Heiligen Geistes“ (1 Kor 6,19), des „Volkes Gottes“, das sich als Kirche um die Mitte des Altars, auf dem das Gedächtnis des Leidens und Sterbens Jesu Christi gefeiert wird, versammelt. Dass die Gemeinde selbst das Bild sei, bestehend aus lebendigen Steinen, hat – heruntergebrochen auf konkrete Bauformen und Ausgestaltungen von Sakralräumen – freilich zur Konsequenz, dass die konkreten Gesichter und Figuren vor Ort die jeweiligen Spielfiguren der göttlichen Liturgie sein müssen – ohne Unterstützung oder Sublimierung möglicher anderer (Assistenz-)Figuren, die mit den Mitteln der Kunstfertigkeit in den Raum gestellt worden waren, und denen mit den Strategien der Inszenierung und dem subjektiven Impetus der Andacht mannigfaltiges Energiepotenzial zugesprochen wurde.

Der doch sehr radikale Ikonoklasmus der Zuerkennung des gemeindlichen Bildpotenzials hat eine entsprechende Archi-

tektur der Kommunikation zu fördern – bereits vor und unmittelbar während der letzten Liturgiereform wurde dabei in der Geschichte des Kirchenbaus Beachtliches ausprobiert und in Szene gesetzt.⁴ Der Fokus auf das gemeindliche Bildpotenzial hat auch die Einrichtung im Blickfeld, die dieses Zueinander fördert – im Gestühl und seiner Anordnung beispielsweise, die zu einer Haltung erzieht, welche die Aufrichtigkeit des Körpers im Zueinander der Gemeindemitglieder um den sich möglichst in der Mitte befindlichen Altar betont.⁵ Auch der Altar selbst, auf dem Eucharistie gefeiert wird, oder der Ambo, auf dem die Heiligen Schriften vorgelesen werden, sind in dieser Auffassung möglichst bildlos. Handlungstheoretisch wird es erst die Performance selbst, die gemeindliche Liturgie also mit den jeweils vorhandenen Gesichtern und Individuen, die den Kirchenraum aus lebendigen Steinen als Kirche – in Communio-Räumen⁶ – inszenieren.

3 missa brevis

Im Idealfall sind es die verschiedenen Rollen liturgischer Handlungsträger, die das Bild der Liturgie zur Bildhaftigkeit heben. De facto hat sich aber in der Konzentration auf die liturgische Performance nicht selten eine neue Form der Klerikalisierung etabliert, die durch eine überproportionale Inanspruchnahme der Akteure eine mangelnde Distanz aufkommen lässt,

⁴ Erwähnt seien in Österreich nur Architekten wie die *arbeitsgruppe 4*, Josef Lackner, Ottokar Uhl und Ferdinand Schuster. Vgl. zu dieser Zeit: Friedrich Achleitner, Künstlerische Vielfalt und typologische Strenge. Kirchenbau in Österreich zwischen 1950 und 2000, in: Wolfgang Jean Stock (Hg.), *Europäischer Kirchenbau 1950–2000*, München 2002, 84–93.

⁵ Der österreichische Künstler Leo Zogmayer hat in seinen Umgestaltungen diesbezüglich immer besondere Akzente gesetzt.

⁶ Albert Gerhards / Thomas Sternberg / Walter Zahner (Hg.), *Communio-Räume. Auf der Suche nach der angemessenen Raumgestalt katholischer Liturgie (Bild – Raum – Feier. Studien zu Kirche und Kunst 2)*, Regensburg 2003.

sind doch möglichst viele zu möglichst vielen Zeiten handelnd: Ein Abschweifen in Bilder, wie etwa in alten, bilderreichen Kirchen, und sei es nur durch die reich geschmückten Paramente, ist dabei schwer möglich: Man ist dem Liturgen vielmehr ausgeliefert. Vielmehr wäre die Auffassung des liturgischen Aktes als Bildinszenierung selbst als ein im höchsten Sinne künstlerischer Akt zu begreifen und als solcher zu inszenieren. Dieser gelingt freilich allzu selten. Ein Beispiel aus der jüngeren Geschichte der „Performance-Kunst“ als Liturgie bildet die 1995 veranstaltete „White Mass“ von *James Lee Byars* in St. Peter in Köln: In extremo war dort die Leere die Fülle, der Priester Altar: Künstler, Performance-Künstler im Besonderen, faszinieren solche Grenzüberschreitungen.⁷ Dieses kultische Gedankenexperiment der Radikal-Verprieisterung wurde allerdings – fast als Ironie der Geschichte – von den römischen Weisungen im einige Jahre später dort aufgestellten „Curuz-Altare“ (Kreuz-Altar) von *Eduardo Chillida* verboten: die Altarskulptur wurde 2004 wieder zur Skulptur zurückgestuft und steht seither als solche im Seitenschiff: nur kurz war ihre Präsenz als Altar. Altarelemente eines christlichen Altares seien nicht durch eine performativ zu inszenierende Leere, sondern durch eine Platte zu verbinden.⁸ Was man als tragische Entwicklung im Zueinander von zeitgenössischer Kunst und Kirche beklagen könnte (noch dazu, wo

das Modell dieses Altares in der Sammlung „Arte Religiosa Moderna“ in den Vatikanischen Museen steht), ist aber auch lesbar als eine von der kultischen Zentralbehörde notierte Entlastung des Kultpriesters, der die Bildhaftigkeit in der reinen Performance nicht schaffen muss – weil er es im Normalfall eben auch nicht *kann*. Und die lebendigen Steine daselbst? Wer in einer mitteleuropäischen Stadt eine reguläre Sonntagsmesse besucht, wird kaum bestreiten können: Reihen und Haare lichten sich merklich. Die Konzilsgeneration, die von vollen Kirchen schwärmte, von Aufbrüchen und Neuanfängen, von Versuchen am Neuen jeder Art, sie altert. Schon kommen die Ätzer und legen lustvoll (beinahe sadistisch) die Finger in die Wunden entstandener Formlosigkeit kirchlicher Liturgie der letzten 40 Jahre.⁹ Der gegenwärtige Papst lässt umgekehrt den alten Ritus, der über Jahrzehnte bekämpft wurde, wieder zu. Andere sagen: Sie seien in der Kirche unterfordert, deshalb gingen sie nicht hin. Sie hielten das freundliche Getue, die flachwurzlerischen Sprüche und die Mitmachakrobatik einfach nicht aus. Sie klagen über eine Kirchengeneration, die mit den „Beständen nicht mehr rechnet“¹⁰. Und schließlich wären die Kulturphilosophen zu nennen, die so etwas wie Mitleid empfinden: „Mit Rührung betreten wir die Kirchen ... Gott wohnt nicht mehr hier.“¹¹

Wo aber wohnt er dann? Zuvor: Wer lernt die Bestände überhaupt zu lesen? Ist

⁷ Vgl. dazu: *Guido Schlimbach*, Für einen lange währenden Augenblick. Die Kunst-Station Sankt Peter Köln im Spannungsfeld von Religion und Kunst (Bild – Raum – Feier. Studien zu Kirche und Kunst 7), Regensburg 2009, 248–259.

⁸ Vgl. ebd., 346–357. Zum Werk vgl. *Friedhelm Mennekes*, Zur Sakralität der Leere, in: Kunst und Kirche 3/2002 (Sakralität), Darmstadt 2002, 159–164.

⁹ Vgl. *Martin Mosebach*, Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind, Wien 2007.

¹⁰ So die Schriftstellerin *Sibylle Lewitscharoff* im Gespräch mit dem Autor, September 2010.

¹¹ *Peter Strasser*, Journal der letzten Dinge, Frankfurt a. M. 1998, 51.

er – oder sein medialisierter Klon – selbst zum Opfer der Inszenierung geworden – in den Tempeln der Banken, Einkaufszentren und Flughäfen, die mit pseudosakralen Architekturen strotzen, wo wir unseren täglichen Lebenstätigkeiten nachgehen? Freilich, die neu eingestellten Öffentlichkeitsstrategen der Kirchen haben längst kapiert: Man muss von den säkularen Brüdern in ihrer Inszenierungstaktik lernen. Kirchenbeitragsstände finden sich längst in Shopping Malls. Kirche ist schließlich nicht nur das Bauwerk. Aufmerksamkeit erreicht man auf den Straßen, am besten mit Bodenmarkierungen für die Fortbewegung.¹²

4 requiescat

Deshalb treten wir im Folgenden einen Schritt zurück und nehmen ein paar Kirchen ins Visier, die sich um ihre Inszenierung gekümmert haben – nicht selten mit Hilfe zeitgenössischer Kunst, jenseits ihrer Funktionalisierung im liturgischen Vollzug. Am ehrlichsten ist die Kirche mit ihrer Inszenierungstaktik aber dort, wo sie diese *nicht* beherrscht. Eines der berührendsten Kunstwerke der letzten Jahre, das in einem Kirchenraum spielt, ist die intime Nahaufnahme eines Sandlers im Mailänder Dom, die der albanische Künstler *Anri Sala* (geb. 1974 in Tirana) inszeniert. Man sieht dabei den so großen Mailänder Dom nicht, auch nicht die signifikanten Bilder aus dem Leben des Heiligen Karl Borromäus, noch die beiden gigantischen Kanzeln oder den

inszenierten Tabernakel – all diese Koordinaten wären Musterbeispiele der Inszenierung, die das Tridentinische Konzil und sein Reformbischof aus Mailand äußerst folgenreich für die folgenden Jahrhunderte im katholischen Erdkreis entfacht haben. Man sieht auch keine Menschen, keine Touristen oder auch Beter – nur den *Uomoduomo*, dem dieser gewaltige Ort Raum, Hülle und Schlafstatt gibt.¹³ Der „Dommann“ ist in diesem Kunstwerk zum Bild dieses gigantischen Bauwerks geworden. Immer wieder, ganz langsam, sinkt der Alte in sich zusammen und richtet sich abrupt auf. Die Umstände dieser Situation sind ungeklärt. In religiöser Vertiefung, im Schlafzustand oder um die eigene Existenz kämpfend. „*Uomoduomo*“ zeichnet den Prozess eines Wachtraumes auf, von dem der Hauptdarsteller gar nicht aufwachen will.¹⁴ Der Mailänder Dom ist dabei sein Asylort für seine Zuflucht. Kirchräume sind öffentliche und, das zeichnet sie vor allem in der katholischen Tradition aus, auch offene, d.h. frei betretbare Orte. In letzterer Bestimmung sind sie ein Zeichen dafür, dass sie nicht erst dann ihrer Raumfunktion gerecht werden, wenn sich wenigstens „zwei oder drei“ versammeln. Als offene Orte sind sie aber auch Orte des Asyls für Menschen, die weder zu den Kunst-Touristen noch zu den üblich „Frommen“ gehören: Die Ansammlung von Sandlern in der Nähe von Kirchenräumen ist zumindest als urbanes Phänomen typisch. Gemessen an der Botschaft Jesu ist die Meritierung dieser Leute die angemessenste Form der Inszenierung

¹² Das Amt für Öffentlichkeit in der Diözese Graz-Seckau inszenierte das Jahresmotto „Auf Christus schauen“ (2010) mit einer Straßenmarkierungsaktion als Event.

¹³ *Anri Sala*, *Uomoduomo*, 2000, Video (s/w, ohne Ton), 1:41 min., Loop, Courtesy Sammlung Goetz.

¹⁴ Vgl. dazu: *Dirk Snauwaert*, in: *M. Meschede / M. Flüge* (Hg.), *Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen*, Ostfildern/Ruit 2003, 233–235.

des Raums der Kirche. Nicht zuletzt, weil sich der Kontrast erhöht zu jenen „lapides vivi“, aus denen sich die KirchenbesucherInnen üblicherweise rekrutieren: der bürgerlichen Mittelschicht. Die grundsätzliche Egalisierung in der Kirchenbank öffnet auch einen Abgrund zwischen Schichten, persönlicher Existenzsicherung und der sozio-politischen Kraft der christlichen Religion, die dabei augenscheinlich auf einem Prüfstein steht.

5 Salto

Die Herberge für Schichten aller Art halten freilich nicht alle Kirchen aus. Die Anonymität der Masse kommt auch hier den großen Domen entgegen. Eine Dorfkirche etwa kann von einer beklemmenden Enge erfüllt sein, der zu entkommen mitunter auch als eine Inszenierungsleistung gewertet werden kann. Wie könnte man sich solches vorstellen? Um den Kirchenraum mit seinen Ikonografien, Gerüchen und Höhen ganz anders sehen zu lernen, sind mitunter diametrale Interventionen dienlich. Eine der erinnerungsstärksten Installationen in der Kunststation St. Peter in Köln etwa war, als der französische Erinnerungskünstler *Christian Boltanski* 2001 in der Ausstellung *lichtmesz* die Emporen mit Heu bedeckte: Er arbeitete mit Erinnerung an Kindheit, an Nächte im Heu.¹⁵ Von ihm stammte damals in einem Interview auch der gravitatische Satz: „Da aber an sakralen

Orten die entscheidenden Fragen gestellt werden, ziehe ich persönlich Kirchen als Orte für Ausstellungen vor.“¹⁶ Menschen, die für Kirchenräume, ihre Befüllung und ihre Inszenierung verantwortlich zeichnen, könnten am hohen Anspruch mancher Künstlersätze scheitern.

Davor kann man fliehen oder aber die entscheidenden Fragen in ihrer ganzen Imaginationskraft stellen, indem man sich in sie hineinbegibt ohne Wenn und Aber – vielleicht sogar im Sinne Kierkegaards: als Sprung. Letzteres ist mit den Mitteln der Kunst in jüngster Zeit vielleicht am eindrucklichsten dem in Graz lebenden Bildhauer *Markus Wilfling* in der Kirche St. Andrä in Graz, die durch die kuratorische Arbeit des Kunst-Pfarrers Hermann Glettler (besonders durch die völlig singulären permanenten 15 Glasfenstergestaltungen mit Spitzenpositionen österreichischer Gegenwartskunst, die Ende 2010 vollendet wurden) eine große Bedeutsamkeit erlangt hat, gelungen.¹⁷ Wilflings Markenzeichen: Vertraut gemeinte Objekte ein wenig zu verfremden, mitunter zu destabilisieren und sie in neuen Kontexten mit Sinnüberschuss zu infiltrieren.

Hoch über dem Altar, unmittelbar hinter der Uhr, etwa ist eine Schaukel eingefroren, als ob die Zeit des Schwingens angehalten wäre angesichts der Präsenz der Ewigkeit. Diese Schaukel hängt nun schon seit einigen Jahren im Schwunge eingefroren in der Kirche. Nur für die Dauer einer Ausstellung, aber eben als Erinnerungsbild

¹⁵ Vgl. als Zusammenfassung mit Abb.: *Guido Schlimbach*, Für einen lange währenden Augenblick (s. Anm. 7), 289–297.

¹⁶ *Christian Boltanski*, licht mesz – Ein Gespräch, in: Friedhelm Mennekens, Begeisterung und Zweifel – Profane und sakrale Kunst (statement-Reihe 37), Regensburg 2003, 46–55, 55.

¹⁷ *Markus Wilfling*, Sprungbrett für einen Raum, temporäre Installation in der Kirche St. Andrä, Graz 2002. Vgl. dazu – mit weiteren Beispielen und Abbildungen: *Birgit Kulterer*, In situ – Interaktionen im Sakralraum. Ein Zueinander von Gegenwartskunst und Barock in St. Andrä in Graz, in: Kunst und Kirche 2/2009 (Die Kunst zu sammeln), Wien 2009, 55–58.

Markus Wilfling, Sprungbrett für einen Raum, temporäre Installation in der Kirche St. Andrä, Graz 2002.
Foto: Branko Lenart



durch Überlieferung präsent, hat Wilfling mit der Kraft der Inszenierung den Kirchenraum nicht von seiner Mitte, der architektonischen oder der theologischen durchgespielt, sondern von seinem hinteren Rand her: An der Orgelempore montierte er ein blaues Sprungbrett. „*Sprungbrett für einen Raum*“ lautete der einfache wie kecke Titel. Getüncht in Miami-Beach-Blau situierte Markus Wilfling das Sprungbrett als die Projektion von Freizeitverhalten, Freiheit und Freizeitvergnügen – ohne moralischen Unter- oder Verwerfungston – in die für diese Tätigkeit völlig paradoxe Raumsituation eines historischen Kirchenraums.

Als Betrachtender befand man sich, was das Raumverhältnis angeht, in einem zu imaginierenden Swimming-Pool: auf dem Boden stehend, dessen Oberfläche nur noch die kohäsive Kraft hat, uns zu tragen, im Sprung aber durchstoßen werden kann für ein unsägliches Vergnügen des Sprungs in das imaginierte Wasser. Oder aber der Swimming-Pool war ausgelassen, der, wenn er nicht das Alternativprojekt einer Umnutzung und symbolisches Zeichen

einer religionsgeschichtlichen Kultstätteneroberung sein soll, alle Projektionen enthalten muss, diesen Sprung zu leisten. „Sprungbrett für einen Raum“ erwartet für „den“ Raum die Imagination des Wassers, die Erlaubnis, einen Salto Mortale in volstem Vergnügen zu wagen, den „Sprung“ zu setzen. Das „Sprungbrett für einen Raum“ ist ein Möbel voller Helle, es kontrastiert in aller Schärfe dem Orgelpositiv mit der Balustrade, die den Geruch eines Kirchenraums mittransportieren. Es war – für den Moment der Installation – ein künstlerisches Zeichen voller Leichtigkeit, und speicherte sich als temporäres Unternehmen in den Bilderschatz räumlicher Imagination. Es lud das im christlichen Bildvokabular rituell besetzte Symbol des Wassers in einem positiven paradoxen Sinne auf. Mit solcher Sprungfähigkeit begabt war es ein Leichtes, zur Tür zu gelangen, die in einem Glasfenster im vorderen Teil der Kirche – diesmal permanent – gesetzt ist. Eine Tür, hoch oben, unmöglich sie real zu öffnen, aber, wie es im Untertitel heißt, „handelsüblich“ zu erwerben.

6 Reflexion

Wer hingegen das Ge- und Zerbrochene liebt, wird in der genannten Kirche ebenfalls nicht enttäuscht. Sowohl der Altar als auch die Säule aus dem Spätrenaissancebau sind mit zerbrochenen Spiegeln – einem Werk des Grazer Künstlers *Gustav Troger* – verspiegelt. Die Spiegelmetapher ist im kirchlichen Kontext schließlich weniger eine Reflexion auf Eitelkeit, als vielmehr auf die Bedingtheit von Erkenntnis angesichts der erwarteten Schau von Angesicht zu Angesicht: 1 Kor 13,12.

Weiterführende Literatur:

Guido Schlimbach, Für einen lange währenden Augenblick. Die Kunst-Station Sankt Peter Köln im Spannungsfeld von Religion und Kunst (Bild – Raum – Feier. Studien zu Kirche und Kunst 7), Regensburg 2009. Die Bonner Dissertation gibt eine wunderbare Zusammenfassung des Diskurses von Kunst und Kirche der letzten 30 Jahre, was die Ausstellungen betrifft, sowie eine knappe und sehr gut lesbare Dokumentation aller künstlerischen Interventionen in der Kunst-Station St. Peter in Köln von 1987–2006, die P. Friedhelm Mennekes SJ verantwortete.

Kunst und Kirche 2/2009 (Die Kunst zu sammeln), Wien 2009. Neben dem in diesem Heft vorgestellten Sammler werden die Kunst-Projekte der Pax-Christi-Kirche in Krefeld (Pfarrer Karl-Josef Maßen) und die Kirche Graz St. Andrä (Pfarrer Hermann Glettler) durch Guido Schlimbach und Birgit Kulterer vorgestellt (50–58). Anders als die Kunst-Station St. Peter in Köln sind die beiden Orte dadurch ausgezeichnet, dass sie zeitgenössische Kunst auf Dauer in den sakralen Raum integriert haben.

Dass aber so manche Inszenierung diese – wenigstens rätselhafte – Erkenntnis ermöglicht, ja erleichtert, steht für einigermaßen sinnlich begabte Menschen außer Zweifel. Ob Sandlerbank im Dom, ob Heu auf der Empore, ob Sprungbrett im Raum, ob Schaukel über dem Altar, ob Notausstieg in den Himmel: Das Zur-Verfügung-Stellen seines genuinen Ortes geht über sein einfaches Verständnis als Versammlungsort für kultische Zwecke hinaus. Das Erlebnis ihres Raums, das Neusehen nach seiner künstlerischen Inszenierung ist freilich mehr als eine Attraktivitätssteigerung in Zeiten allgemeinen Attraktivitätsverlusts: Es ist eine Auseinandersetzung mit einem Raum, der oft vielfältige historische Etappen hinter sich hat, gezeichnet von Schatten und Licht. Die Frage stellt sich dabei, ob autonome Gegenwartskunst mit der sakralen Bestimmung des Orts einen produktiven Diskurs führen kann, der über das Vertraute hinausgehen kann – im Blick auf die vor der Tür hockende Armut, aber auch in einer poetischen Kraft, Kontingenz zu bewältigen, im starken Geruch von Freiheit, im Salto des Denkens, im Überstieg in eine andere Welt. Sofern der Kirchen-Raum deshalb für Kunst geöffnet wurde, weil er vorher als langweilig erlebt wurde, geziemt es sich, über die eigene geistige und geistliche Ruinsituation Rechenschaft abzulegen. Erst dann ist ein postmodernes „Einwohnen in Ruinen“ lauter. Wenn Kunst dieser Situation Flügel verschaffen kann, die sich an die Diskurse eines sakralen Ortes anbringen lassen, so ist es wohl angebracht, wenige Schranken zu setzen. Denn die bedrängenden Momente der Endlichkeit und des Abschieds, die dunklen von Schuld und Verzweiflung, die glücklichen von Liebe und neuem Leben fanden und finden an solchen Orten in den überlieferten (und immer wieder erneuerten) Riten ihre Stütze, ihren Halt

und ihr Hinauswachsen über sich selbst. Schließlich ist es die Heiligkeitserfahrung, die sakrale Räume auszeichnet, verbunden mit dem bahnbrechenden Überschuss, der den eigentlichen Zugang für eine Inszenierung eines Kirchenraums ausmacht. Wo die Bilder der Vergangenheit und die Kunst der Gegenwart dabei mitspielen, sind sie unverzichtbare Partner, damit das Eintauchen in die Welt des Transzendenten nicht zum oberflächlichen Ritual oder zum bloßen Versammlungsort verkommt: Sie sind eine Auseinandersetzung mit dem Ort und seiner unmittelbaren Umgebung, seinen Spezifika, Untiefen, (kultischen) Grenzen, ein Ausloten von Stärken und Schwächen, von Ästhetik und Funktion, von Gebrauch und Musealisierung: Ob durch Verhängen, Zumalen, Ausräumen, Den-Boden-Öffnen, Neu-Beschriften, (Ver-)Spiegeln, Umdrehen, Den-Brennpunkt-Markieren, Vergrößern, Einzwirnen – vielfältig kann der künstlerische Umgang sein.¹⁸ Aber all das sind bloß Wege, der Durchdringung des Profanen mit dem Sakralen, die das Christentum mit der Idee der Fleischwerdung Gottes eigentlich konstituiert, nicht einseitig zu erliegen. Sandlereschlaf, Heugeruch, Sprungbrett in den Raum, Vexierbild des zerbrochenen Spiegels waren hier nur vier von unendlich vielen Möglichkeiten, an eine himmlische Liturgie anzuknüpfen, die sich im Gesicht des Nachbarn nicht einfach erschöpft. Das war in der Tat die Kurzsichtigkeit einer zu kurz gegriffenen Liturgieform. Wer sie aber kritisiert, sollte sich mit der ästhetischen Kraft der Gegenwart bestärken und nicht Formen herbeibeschwören, die keineswegs unbegründet einmal einer Reform unterzogen worden sind.

Schließlich ist die Leere performativ auszufüllen – und sie ist längst nicht mehr wie im genannten Beispiel der Chillida-Skulptur zu Köln eine zwischen drei Teilen eines Altares – sondern sie reicht in leere Räume, Städte, Länder. Freilich, ein Trost bleibt schließlich doch: Wenn die Metapher der „lebendigen Steine“ nicht mehr taugt – weil es hierzulande doch schon so viele tote Steine gibt, die mitunter besser reden! –, die biblischen Texte halten noch andere Bilder bereit, die dem Globalisierungsdruck der Religion anderes entgegenzusetzen wissen als die Gewalt: Das Salz, das Licht, den wohlwollenden Blick auf den Nächsten. Nimmt man den biblischen Bildbegriff von Gen 1,27 ernst, wird dieser Inszenierungsbauplan vermutlich nie erlöschen.

Der Autor: Geb. 1969, Mag. phil. Mag. et Dr. theol., Kurator, Kunsthistoriker, Theologe; Studium in Graz, Tübingen und Köln, von 1997–2002 wiss. Mitarbeiter bei Prof. Alex Stock an der Bildtheologischen Arbeitsstelle der Universität zu Köln, seit 2000 ist er Leiter des Kulturzentrums bei den Minoriten (www.kultuM.at); seit 2004 Univ.-Lektor für Kunst und Religion bzw. Sakralarchitektur an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Wien, seit 2009 auch an jener der Universität Graz. Zahlreiche Veröffentlichungen zu Ausstellungen sowie zu wissenschaftlichen Symposien; seit 2002 Redakteur und Gestalter (gemeinsam mit Alois Kölbl) zahlreicher Themenhefte der ökumenischen Zeitschrift „Kunst und Kirche“; Mitglied der Forschergruppe für das Handbuch der Bildtheologie (Hg. R. Hoeps) und Beiratsmitglied der Stiftung Bibel und Kultur (Stuttgart).

¹⁸ Vgl. Johannes Rauchenberger, Bestreiten, aber unterlaufen. Zum Kreativitätspotential zwischen christlichen Bildwelten und Gegenwartskunst am Beginn des 21. Jahrhunderts, in: Reinhard Hoeps (Hg.), Handbuch für Bildtheologie. Band 1: Bild-Konflikte, Paderborn u. a. 2007, 354–375.