



alte und neue Kunst

Band 45 • 2009

alte und neue Kunst

Band 45 · 2009



Alte und neue Kunst

Band 45 • 2009

Periodische Berichte des
Vereins für Christliche Kunst
in den Bistümern der
Kirchenprovinz Paderborn e.V.,
Paderborn · Erfurt · Fulda · Magdeburg
Herausgeber, © 2009

Die Abbildungen in diesem Band wurden,
wo nicht anders angegeben, von den Autoren
bzw. von den Künstlern zur Verfügung gestellt.

Druck, Verarbeitung:
Erhardi Druck GmbH, Regensburg

Design + Grafik:
onebreaker.de, Paderborn

Adresse:
Verein für Christliche Kunst e.V.
Domplatz 3 33098 Paderborn
www.erzbistum-paderborn.de/vck

5	Inhalt	92	Weniger ist mehr!? – Ein Standpunkt <i>Thomas Jessen</i>
6	Vorwort <i>Peter Ruhnau</i>	96	Kunst – Diözesanbaumeister – Kirche <i>Peter Ruhnau</i>
10	Grußwort <i>Erzbischof Hans-Josef Becker</i>	100	Un- und zeitgemäße Betrachtungen zu „Kunst und Kirche“ <i>P. Abraham Fischer OSB</i>
12	Die Bilder durch Bilder austreiben <i>Gotthard Fuchs</i>	108	60 Jahre Verein für christliche Kunst im Erzbistum Paderborn – ein Rückblick <i>Christoph Stiegemann</i>
18	Religion und Architektur <i>Hubert Krawinkel</i>	113	Von der „Verführung“ durch die Kunst <i>Theodor Steinhoff</i>
24	Gotteshäuser und kulturelle Identität <i>Thomas Sternberg</i>	118	Über Grenzen gehen <i>Bischof Gerhard Feige</i>
33	Räume eröffnen – Themen setzen. <i>Harald Schwillus</i>	120	The making of <i>Wolfgang Noltenhans</i>
46	Über Glasmalerei heute – ein Interview mit Johannes Schreiter	124	Verzeichnis der Autoren
50	Dienende Kunst <i>Kai Hackemann</i>		
58	Nina Koch – Die Kunst und ich <i>Nina Koch</i>		
62	Mehr Licht <i>Christoph Dahlhausen</i>		
66	Das unsagbare Dritte <i>Wolfgang Nickel</i>		
69	„Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!“ Mein bunt-verschlungener Weg <i>Evelyn Körber</i>		
73	Positionen <i>Gert Weber</i>		
76	Christliche Topographie in säkularisierter Gesellschaft <i>Benedikt Kranemann</i>		
82	Zur Restaurierung und Konservierung des spätgotischen Taufsteins und seines Überbaus in der Erfurter Severikirche <i>Falko Bornschein</i>		
86	Kunst und Religion <i>Thomas Kessler</i>		

Vorwort

Peter Ruhnau

Dem Leser wird schon beim ersten Blättern in diesem neuen Buch unseres Kunstvereins auffallen: Es ist anders als gewohnt.

Wir haben ein Buch vor uns, das als „Sonderband“ erscheint. Der Anlaß ist im Grußwort genannt, das Erzbischof Hans-Josef Becker für uns geschrieben hat. Also erscheint dieses Buch außerhalb der Reihe, unterbricht den zweijährigen Rhythmus und setzt Akzente. Dies wird auch in der inhaltlichen Reihung deutlich. Die bisher geübte Teilung in die Abschnitte „Impulse“, „Architektur und Kunst“ und schließlich „Künstler“ ist für dieses Mal aufgehoben.

Uns geht es heute nicht um die Möglichkeiten für einzelne Künstler, sich mit ihren Werken vorzustellen. Es geht uns auch nicht um Anstöße zum Nachdenken über Kunst und über Künstler.

Wir haben, meinen wir, etwas besonderes versucht: aufzuspüren, wie Kunst in die Gesellschaft hinein wirkt – und wie sie in der Gesellschaft wirkt. Welchen Stellenwert hat sie im Zusammenhang mit Religion? Wie bedingen sich Kultur und Kunst? Wie wirkt Kunst? Ist sie tröstend, ermutigend, aufregend, inspirierend, heilend?

Diese Fragen sind in einem „Spickzettel“ zusammengefaßt gewesen, den wir verschiedenen Künstlern, Kunsthistorikern, gesellschaftlich Tätigen, Geistlichen vorgelegt haben. Dieser Zettel sollte stimulieren, provozieren zu eigenem Bekunden von Kunst-Wirkungen. Oder, wie jemand es, nach anfänglicher zögerlicher Ablehnung, dann formulierte: Eigentlich ist es ganz gut, einmal aufgefordert zu sein zu Reflexion über das eigene Tun, ein paar Schritte zurückzutreten und sich zu fragen: Was mache ich da eigentlich?

Also ganz handfest gefragt: Was hat mir einen Zugang zur Kunst erschlossen? Wie beschreibe ich einen Unterschied zwischen Kunst und Dekoration? Welchen Stellenwert gebe ich der Kunst in der Kirche, in kirchlichen Räumen – in öffentlichen Räumen? Was sagt der Umgang mit der Kunst über das geistige Niveau einer Gesellschaft aus? Sind Religion und Kunst „irgendwie“ Geschwister? Und schließlich: Warum brauchen die Menschen die „Kunst“?

Ein weit gespannter Fächer von Möglichkeiten und Facetten.

So unterschiedlich wie die Menschen, so unterschiedlich war die Art, sich zu diesem Katalog von Aspekten zu äußern. Kaum einer der Gefragten hat sich allen Fragen gestellt und sie beantwortet; oft wurden einzelne Aspekte herausgegriffen.

In der Zusammenstellung der Beiträge haben wir einen Spannungsbogen versucht, von dem wir hoffen, daß er lesenswert und bereichernd ist, dies im Sinn tieferer Erkenntnisse und Aufschlüsse.

Menschliches Dasein findet im Geflecht vielfältiger Aspekte statt. Macht, Individuum und Gesellschaft, Kultur – sie stehen irgendwie zueinander. So wird selbst die ganz konkrete Frage nach Gotteshäusern wichtig, die man offensichtlich nicht mehr benötigt: Ihre Bedeutung für die kulturelle Identität einer Gesellschaft ist unübersehbar. Wie wir mit den Kirchenbauten umgehen, die derzeit ohne Nutzung sind, ist bezeichnend für die Kultur, mit der und in der wir leben.

Am Ende ist wieder festzustellen: Kunst kann den Menschen verführen, über Grenzen zu gehen.

Daß hierzu unser Verein für Christliche Kunst in der Kirchenprovinz Paderborn auch künftig beitrage, ist ihm zu wünschen – und den Lesern spannende Augenblicke mit dem Buch.

Der Verein für christliche Kunst im Erzbistum Paderborn legt hiermit seine erste Jahresgabe in die Hände seiner Mitglieder. Sie ist gedacht für das erste Vereinsjahr, das von der Neugründung am 12. Oktober 1949 bis zum 31. Dezember 1950 lief. Wenn die Jahresgabe für diese Zeit reichlich verspätet erscheint, so mögen die Mitglieder das mit den Anfangsschwierigkeiten, die jeder neu gegründete Verein durchzumachen hat, entschuldigen. Zunächst mußte eine genügend große Zahl von Mitgliedern geworben werden, um eine reich bebilderte Jahresgabe herausgeben zu können. Daß es uns jetzt möglich war, verdanken wir neben dem Beitritt vieler Mitglieder der großzügigen Unterstützung durch den Hochw. Herrn Generalvikar Prälat Dr. Rintelen, wofür ihm auch an dieser Stelle gebührender Dank gesagt sei.

Die Jahresgabe tritt das Erbe jener Berichte des ehemaligen Diözesanmuseumsvereins an, die zwischen 1913 und 1923 achtmal erschienen sind und auf dem Gebiete der alten wie der neuen Kunst viel Segen gestiftet haben. Das Schwergewicht dieser neuen und der weiteren Jahresgaben soll nach einem ausdrücklichen Wunsch unseres Hochw. Herrn Erzbischofs aber auf der Kunst der Gegenwart liegen, die darum stets an erster Stelle berücksichtigt wird. Doch soll auch die reiche alte Kunst zu Wort kommen. Vor allem wird stets zu brennenden Gegenwartsfragen der christlichen Kunst Stellung genommen. Aus diesem Grunde ist eine sehr wichtige Entschließung der Dekanatskunstpfleger, die erst kürzlich getroffen wurde, bereits in dieser Jahresgabe veröffentlicht, damit ihr Inhalt möglichst schnell in die Hände unserer Mitglieder komme.

Die nächste Jahresgabe über das Vereinsjahr 1951 wird Anfang 1952 erscheinen.

So möge denn diese erste Jahresgabe hinausgehen und recht viel Segen stiften im Interesse der ars sacra in unserem Erzbistum!

Hövelriege, den 1. August 1951

Dr. Wilhelm Tack
Vorsitzender

Grußwort

Erzbischof Hans-Josef Becker

Jubiläen setzen Zäsuren im Zeitfluss, geben Anlass zur Besinnung und Neuorientierung. Vor genau sechzig Jahren, am 12. Oktober 1949, wurde der Verein für Christliche Kunst im Erzbistum Paderborn neu gegründet. Dass dies schon so kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges gelang, war ein deutliches Zeichen für den enormen Willen zum geistigen Neuanfang nach dem Ende der Nazi-Diktatur, zu dem die Kirchen und die kirchliche Kunst einen wichtigen Beitrag geleistet haben. Auf ausdrücklichen Wunsch des damaligen Erzbischofs Lorenz Jaeger sollte der Kunstverein die Auseinandersetzung mit der Kunst der Gegenwart suchen und zu den jeweils aktuellen Fragen der christlichen Kunst Stellung beziehen. Die Anliegen der christlichen Kunst besaßen damals für die Kirche von Paderborn einen hohen Stellenwert - und das hat sich bis heute nicht geändert.

Kirche und Kunst verbindet das vitale Interesse am Menschen. Damals wie heute geht es um das christliche Menschenbild, um die Wahrheit vom Menschen, kurz: um das ‚Ecce homo‘. Wie Papst Johannes Paul II. bei seinem ersten Deutschland-Besuch 1980 in seiner Rede vor Vertretern der Welt der Kultur im Münchener Herkulesaal herausgestellt hat, besteht die Partnerschaft von Kirche und Kunst darin, dass beide auf je eigene Weise dazu beitragen, „den Menschen aus fremder Knechtschaft (zu) befreien und ihn aus vielfältigen Zwängen zu sich selbst und in die Freiheit zu führen.“ Die Kunst, die durch Zweckfreiheit und Autonomie gekennzeichnet ist, ist darin dem christlichen Glauben wesensverwandt, bezeugt doch die Liebe Jesu Christi, dass wir Men-



schen nicht verzweckt im Getriebe der Welt aufgehen (dürfen), sondern Räume brauchen, in denen wir aufatmen und das Leben als solches in seiner bunten Vielfalt schätzen und genießen dürfen.

Diese Sichtweise geht heute interessanterweise einher mit gesellschaftlichen Trends, die der Suche nach Sinn und letzten Gewissheiten wieder eine erheblich größere Bedeutung beimessen. Darin manifestiert sich ein neues vehementes Bedürfnis nach Symbolen, Ausdrucksweisen und Kommunikationsformen, die einem ganzheitlichen Erfassen von Wirklichkeit gerecht werden und die das überschreiten, was der rationale Diskurs in einer hoch technisierten Welt leistet. Dies geschieht allerdings allzu häufig unter dem letztlich unbefriedigenden Vorzeichen des Eklektizismus.

Neben diesem Phänomen ist seit Jahren ein zunehmender Gebrauch christlicher Symbole in der säkularen Kunst und populären Kultur sowie in der Werbung zu beobachten. Symbole, vor allem christliche, stehen seit Anfang der neunziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts wieder hoch im Kurs. Bilder aus der religiösen bzw. kirch-

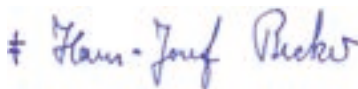
lichen Sphäre werden durch eine solche Instrumentalisierung allerdings verschlissen und trivialisiert. Derart wertfrei verfügbare Zeichen und Symbole aus der religiösen Sphäre zielen nicht mehr auf Erstaunen und Verzauberung, sondern vielmehr auf geistlose Unterhaltung. Gegen einen solchen sinnentleerten Eklektizismus heißt es anzu-gehen, um die großartigen christlich geprägten Bildschöpfungen und damit die größte kollektive Bildquelle des Abendlandes in ihrer ursprünglichen Sinnfülle wieder ins Bewusstsein zu heben. Der Verein für Christliche Kunst in der Kirchenprovinz Paderborn leistet in diesem Zusammenhang einen wertvollen Beitrag, um dem bedenklichen „Bildnotstand in Zeiten der Bilderflut“ (Herbert Schade SJ) entgegenzuwirken.

In einer Zeit, die auf Effizienz und Konsum ausgerichtet ist und die zudem gekennzeichnet ist von Orientierungslosigkeit und Sinnverlust, sieht die Kirche von ihrem ursprünglichen Auftrag her ihre Aufgabe darin, Aufmerksamkeit zu wecken für das Bleibende, zu sensibilisieren für das, was wirklich Wert hat und für den geistigen Haushalt der Menschen heute von größter Bedeutung ist. Dabei kommt den Schöpfungen der Kunst aus Vergangenheit und Gegenwart eine besondere Bedeutung zu. Die Auseinandersetzung mit diesen kunstvollen Zeugnissen vermag den Blick zu öffnen für das, was über das unmittelbar Messbare hinaus in die Dimensionen des Geistigen und Geistlichen weist. Deshalb muss es uns an der Schnittstelle von Kirche und Kunst künftig darum gehen, neue kreative Wege im Dialog mit den Bildern – auch jenen der zeitgenössischen Kunst – zu beschreiten und ihre spirituellen Dimensionen zu erschließen. Erleben wir nicht immer wieder, dass hinter dem, was man die ‚Aura‘ oder das ‚Geheimnis der schöpferischen Idee‘ nennen mag, so etwas wie eine religiöse Dimension aufscheint?

Ich halte es in diesem Zusammenhang allerdings für geboten, die Kunst nicht unter einem falsch verstandenen Transzendenzbegriff – frei nach dem Schlagwort ‚Alle gute Kunst ist religiöse Kunst‘ – metaphysisch zu vereinnahmen, sie somit erneut zu verzwecken und in ihrer Bedeutung zu ‚reduzieren‘. Gerade durch diese ‚Offenheit‘, die nicht mit Beliebigkeit zu verwechseln ist, kann die Begegnung mit den Werken der Kunst in unseren ‚kanzelfernen‘ Zeiten neue, oft ungeahnte Wege zur Begegnung mit Gott eröffnen – oder um es mit dem Grabspruch von Kardinal John Henry Newman auszudrücken: *De umbris et imaginibus ad veritatem* (durch Schatten und Bilder zur Wahrheit).

Zu solchen Erkundungsgängen auf den Spuren des Spirituellen in der modernen Kunst lädt der Verein für Christliche Kunst in der Paderborner Kirchenprovinz seit inzwischen sechzig Jahren ein und bringt so Künstler und Theologen mit vielen aufgeschlossenen und interessierten Menschen ins Gespräch. Darin erfüllt er eine wichtige pastorale Aufgabe in unseren Diözesen, für die ich außerordentlich dankbar bin. Ich wünsche dem Verein, dass er auch in Zukunft im Sinne der *ars sacra* in unseren Ortskirchen zum Segen für viele Menschen unserer Tage werde. *Ad multos annos!*

Paderborn, im Mai 2009



Erzbischof von Paderborn

Die Bilder durch Bilder austreiben

Eine geistliche Sehschule

Gotthard Fuchs

Zwei Entdeckungen und Entscheidungen Israels sind es, die jeden biblischen und also auch christlichen Umgang mit Bildern bestimmen: Einerseits das Verbot, (sich) von Gott ein Bild zu machen und andererseits die Überzeugung, daß jeder Mensch Gottes Ebenbild ist. Christlich führt das zu der kühnen Aussage, Jesus sei „die Ikone des unsichtbaren Gottes“ (Kol 1,15). Auf der einen Seite steht in der biblischen Überlieferung die entschiedene Ablehnung jedes Kultbildes von Gott, auf der anderen Seite seine wirkliche und wirkende Gegenwart in allen Dingen, einmalig und besonders im Menschen – Unsichtbarkeit dort, Sichtbarkeit hier, Gottesentzug mitten im neuen und ewigen Bund. Die gesamte Geschichte der Bild-Wahrnehmung im Kontext der biblischen Überlieferung lebt aus dieser Spannung von Bilderverbot und Bilderverehrung, bis an die Grenze des Ikonoklasmus einerseits und der Idolatrie andererseits.

Diese bildgebenden und bilderstürmenden Haltungen und Verfahrensweisen eröffnen einen höchst kreativen Gestaltungsspielraum bis heute: Die bloße Abbildung des visuell ohnehin Zugänglichen bleibt unzureichend, erst recht im religiösen Kontext. Gerade seit Erfindung und Perfektionierung der Fotografie haben kreative Künstler sich neu auf die Suche gemacht, das Unsichtbare sichtbar zu machen und als Gegenbewegung zur bloß realitätsabbildenden Fotografie begonnen, z.B. gegenstandslos, „abstrakt“ zu malen. Die klassische Moderne um Paul Klee, Wassily Kandinsky u.a. ist ebenso wie der symbolische Expressionismus eines Barnett Newman oder Mark Rothko undenkbar ohne die biblische Span-

nung, die im Bilderverbot liegt: Das Geheimnis, das wir Gott nennen, „sehen als sehe man es nicht“, ist die bleibende Herausforderung (vgl. Hebr. 11,27). Im Umfeld Meister Eckarts wurde dafür jene Formulierung geprägt, die wie ein paradoxales Motto die Herausforderung zusammenfaßt: „Die Bilder durch Bilder austreiben“ – ein zugleich religiöses wie ästhetisches und ethisches Bildungsprogramm.

An die damit eröffnete Perspektive zwischen „negativer“, sozusagen bilddurchkreuzender und affirmativer, bildgebender Glaubensauffassung sei im Folgenden kurz erinnert. Vorausgesetzt ist dabei die These, daß der Mensch als Mensch ein „faciales“ Wesen ist, also von Angesicht zu Angesicht angesprochen sein will, und sich ganz wesentlich im Medium des Sehvermögens realisiert. Ständig muß sich der Mensch Bilder machen, ständig werden äußere und innere Bilder imaginativ geschaffen und im großen Grenzverkehr von innen und außen vor- und dargestellt. Deshalb kann auch die Sprache ohne Bilder nicht sein, stets neu ist dann zu konstruieren, was „Bild“ und was „Wirklichkeit“.

„Keine Darstellung von irgend etwas“
(Ex 20,4)

Erst wenn man sich klarmacht, in welcher kulturellen Umwelt Israel seinen Weg mit seinem Gott sucht und geht, wird die Wucht des Bildverbots erahnbar. Denn dem Bildbedürfnis des Menschen entsprechend, war es wie selbstverständlich, daß es in den Heiligtümern und Tempeln der umliegenden Religionen Kultbilder gab, die alle



Verehrung auf sich zogen. In der Vehemenz des Bilderverbots seit dem babylonischen Exil zeigt sich umso mehr noch, wie faszinierend und verführerisch die Vergöttlichung natürlicher und geschichtlicher Prozesse war. Die biblischen Geschichten vom goldenen Kalb oder der ehernen Schlange erinnern daran, welch mühsamer Lernprozeß es für Israel war, seine Glaubensidentität im Unterschied zu anderen Religionen zu profilieren. Wie ein Schattenthema ist ständig die gefährliche Versuchung im Spiel, sich von Gott ein Bild machen zu wollen. Die Verehrung des wahren Gottes nötigt seitdem dazu, Götzendienst zu erkennen und zu benennen.

„Lauft nicht in euer Verderben und macht euch kein Gottesbildnis, das irgendetwas darstellt, keine Statue, kein Abbild eines männlichen oder weiblichen Wesens, kein Abbild irgendeines Tieres, das auf der Erde lebt, kein Abbild irgendeines gefiederten Vogels, der am Himmel fliegt, kein Abbild irgendeines Tieres, das am Boden kriecht, kein Abbild irgendeines Meerestieres im Wasser und unter der Erde.“
(Dtn 4,16)

Was sich über Jahrhunderte hin entwickelte, fand schließlich seit dem Ende des 7. Jahrhunderts, beschleunigt vor allem durch die Katastrophe des Exils, zu jener Entschiedenheit, die Israel von allen umliegenden Kulturen definitiv unterscheidet. Weil der lebendige Gott, der sich in der rettenden Begleitung seines Volkes bewährt, als der Schöpfer der Welt absolut unverfügbar und frei ist, kann und darf es von ihm kein Kultbild geben. Nichts in der Welt darf vergöttlicht und angebetet werden. Denn Welt ist Welt und Gott ist Gott – ein wohlthuender Unterschied, ein schöpferischer Freiheitsraum, in dem die Bundes- und Entdeckungsgeschichte zwischen Gott und Mensch konkret und – in anderer Weise – eben auch sichtbar wird.

Schmerzhaft erlitten und scharf herausgearbeitet wird deshalb die Abgrenzung Israels zu anderen Religionen und Kulturen.

Wie selbstverständlich werden sonst z.B. Gestirne im Astralkult der Assyrer und Babylonier göttlich verehrt – im Schöpfungsbericht der Bibel aber sind die ansonsten vergöttlichten Gestirne Sonne und Mond nur „Lampen“ am Himmel (vgl. Gen. 1,14). Das ersttestamentliche Bilderverbot steht sichtlich im Zusammenhang mit der entschiedenen Ablehnung der Fremdgötterverehrung und erwächst aus der Erfahrung des wohlthuenden und befreienden Unterschieds zwischen Schöpfer und Geschöpf, zwischen Gott und seinem Volk, zwischen Gott und der Welt. Mitten in ihr ist er doch jenseits ihrer – unverfügbar in seiner Freiheit, nah und fern, nicht zu fassen und doch absolut verlässlich.

Wie das Eingangsportal zur gesamten Glaubensgeschichte steht deshalb der Dekalog am Beginn der kanonischen Gründungsurkunden: Ex 20 (vgl. Dtn 5,6-21). Der Grund für das Bilderverbot läßt sich, mit modernen Kategorien, auch so beschreiben: Das Geheimnis *des* Gottes, von dem Israel sich geführt weiß und in dem sich die Wirklichkeit im Ganzen erst wahrhaft erschließt, offenbart sich selbst in Freiheit und Liebe, ohne jede Vermittlung. Er ist also „personal“ zugewandt und absolut transzendent. Gerade dank der Beziehung zu diesem Gott wird die Welt als Welt wahrgenommen. Sie muß weder vergöttlicht noch verteufelt werden. Sie kann und soll kreativ gestaltet werden, gerade auch künstlerisch und bildnerisch.

Die Selbstzusage Gottes eröffnet damit den Beziehungsraum einer unendlichen Freiheitsgeschichte. „Ich werde da sein, als der ich da sein werde“ (Ex 3,14) – aber wie er da ist, ist nur zu erfahren, wenn man sich mit ihm auf den Weg macht. Die revolutionäre Seite dieses Bilderverbotes zeigt sich in jenem radikalen Monotheismus, der die

Alleinverehrung diesem Gott vorbehält und alles andere im Licht dieser einmaligen Erwählungsgeschichte betrachtet. Wo irdische Wirklichkeiten vergöttlicht oder dämonisiert werden, geschieht Götzendienst. Die Geschichte des biblisch inspirierten Märtyrertums liegt in der Weigerung begründet, „fremde Götter“ anzubeten bzw. politische wie ökonomische oder kulturelle Instanzen und Systeme zu vergöttlichen. Bis ins Mittelalter war es auch Christen strengstens verboten, Gott in menschlicher Abbildlichkeit darzustellen – und also wie Juden und Muslime – das Bilderverbot sehr genau zu nehmen. Erst danach wurden Christusbilder zur Folie für die Abbildung des göttlichen Vaters – mit vielen Verwischungen und Irritationen im Gefolge. Solche Versuche, sich doch von Gott ein Bild zu machen und darin seine Gegenwart zu verehren, können durchaus die Grenze zum Idolatrischen berühren oder gar überschreiten. Gerade die Kunst seit der klassischen Moderne läßt sich darum theologisch auch als Rehabilitierung des biblischen Bildverbots verstehen: das, ja den Unsichtbaren sichtbar machen.

Die göttliche Ikone

Eine zentrale Weise, das österliche Geheimnis Jesu Christi in Worte zu fassen und liturgisch zu verkündigen, war die Übertragung vor- und außerchristlicher Figurationen und Bilder auf Jesus. Alle Jesus-Titel des Neuen Testaments umkreisen das Unfaßbare, das von seiner Gestalt ausgeht und worin die Glaubenden österlich die Gegenwart Gottes selbst erkennen. Folgenreich wurde besonders die Bezeichnung Jesu als „das Wort“, den „Logos, der Fleisch“ und Mensch wurde (vgl. Joh 1,14). Entsprechend wird Jesus als das Bild (griechisch: eikon) des unsichtbaren Gottes verehrt und gewürdigt.

Stets ist dabei der verehrende und dankende Glaubenszusammenhang im Spiel. Grie-

chisch-platonische Vorstellungen aufnehmend und an die ersttestamentliche Aussage von der Gottesebenbildlichkeit anschließend, wird Jesus als das göttliche Urbild verstanden, das sich aus- und abbildet in der Gestalt und Gemeinschaft derer, die ihm glaubend folgen. „Wir alle spiegeln mit enthültem Angesicht die Herrlichkeit des Herrn wider und werden so in sein eigenes Bild verwandelt, von Herrlichkeit zu Herrlichkeit, durch den Geist des Herrn.“ (2 Kor 3,18). Die Glaubenden wissen sich in ihm berufen, ja vorausbestimmt, „an Wesen und Gestalt seines Sohnes teilzuhaben, damit dieser der Erstgeborene von vielen Brüdern (und Schwestern) sei.“ (Röm 8,29). Bezeichnend verbindet Paulus Schöpfungsglaube und Christusbekenntnis in der förmlich mystischen Erfahrung der Gegenwart Gottes „in Christus“, in der Gemeinschaft und im eigenen Leben: „Denn Gott, der sprach: Aus Finsternis soll Licht aufleuchten, er ist in unseren Herzen aufgeleuchtet, damit wir erleuchtet werden zur Erkenntnis des göttlichen Glanzes auf dem Antlitz Christi.“ (2 Kor 4,6).

Die Hoffnung, Gott schließlich „von Angesicht zu Angesicht“ zu sehen (1 Kor 13,12), ist begründet durch die sichtbare Epiphanie des Unsichtbaren in Jesus Christus. Deshalb entsteht später die Suche nach dem „vera ikon“, nach dem wahren Angesicht Christi (vgl. die Legende von Veronika). Die Christusbilder, etwa in den Katakomben und dann in den basilikalen Apsiden, machen den „Herrn“ in seiner Wirkung gegenwärtig. Er ist vorausgegangen und hat den Weg bereitet; in seiner Ausstrahlung und Geistesenergie wissen sich die Glaubenden hier und jetzt versammelt. Dieser Mensch aus Nazaret hat zu Lebzeiten schon Gottes wirkende und wirkliche Gegenwart nicht nur vermittelt, sondern repräsentiert und dargestellt. Die österliche Ikonologie seiner vorausgegangenen Gegenwart erzählt von Jesus Christus hier und jetzt. Die Bilder von

ihm sind nicht Abbildungen, sondern förmlich Reliquien.

Die ostkirchliche Ikonenfrömmigkeit ist nur so zu verstehen: Die gemalten Bilder Christi und der Heiligen sind nicht einfach austauschbare Abbildungen, sie vergegenwärtigen auf wirklich sakramentale Weise das Geheimnis des Dargestellten, der als der Abwesende und Vorausgegangene doch wirklich und wirkend hier und jetzt präsent ist.

Immer war hierbei jene ersttestamentliche Spannung im Spiel zwischen Verbot einer göttlichen Kultstatue und realer Gottebenbildlichkeit des Menschen. Bilder sind nicht nur Medien für eine Botschaft, sie sind – ikonologisch gesehen – die Botschaft selbst. Das Geheimnis Christi ist, daß er Botschaft und Botschafter zugleich ist. Solche Bilder sollen und dürfen verehrt werden, nie aber sollen sie angebetet werden – so lautet der berühmte Grundsatz, der in langen und schmerzlichen Bilderstreitigkeiten auf dem Zweiten Konzil von Nizäa formuliert wurde und grundsätzlich gilt. In gewisser Weise könnte man sagen: Was in der Ostkirche entsprechend die Ikonenfrömmigkeit ist, das wird im Westen die Sakramentsfrömmigkeit. Das göttliche Wort will Fleisch werden – auch als Bild...

„Bild ohne Bild“

Seit der spirituellen Achsenzeit des zwölften Jahrhunderts reflektieren die Christen immer genauer, wie sich das Geheimnis der unmittelbaren Gottbegegnung, ja Gottvereinigung unter den Gegebenheiten dieses Lebens realisiere. Ohne Vermittlungen geht es nicht: In der Gestalt der Verkündigung, z.B. durch Wort und Tat, durch Zeugnis und Diakonie, und eben auch durch Bilder. Aber das, was durch sie vermittelt wird, ist die Intimität der Gottunmittelbarkeit selbst, neuer und ewiger Bund, heilige Kommunion.

Meister Eckarts ganzes Denken kreist nur um dieses eine Thema: Es gilt, alle Vermittlungen zu „durchbrechen“ und alle Medien hinter sich zu lassen. Bilder sind und bleiben wichtig, ohne sie geht es gar nicht. Eben auch Bilder von Gott, von Jesus Christus, von den Heiligen. Aber entscheidend ist eben doch das „Eintreten in die Ununterschiedenheit des einzigen Einen“.

„Wenn ich predige, so pflege ich zu sprechen von Abgeschiedenheit und daß der Mensch ledig werden soll seiner selbst und aller Dinge. Zum zweiten, daß man immer wieder eingebildet werden soll in das einfältige Gut, das Gott ist. Zum dritten, daß man des großen Adels gedenken soll, den Gott in die Seele (d.h. den ganzen Menschen) gelegt hat, auf daß der Mensch damit auf wunderbare Weise zu Gott komme. Zum vierten von der Lauterkeit göttlicher Natur – welcher Glanz in göttlicher Natur sei, das ist unaussprechlich“¹

Eckarts Schüler bringt es dann programmatisch auf den Punkt: „Der Mensch muß entbildet werden seiner selbst, eingebildet in Christus und überbildet in die Gottheit“.² Was der Mensch von Schöpfungszeiten her immer schon ist – Gottes Ebenbild und Kultstatue im Tempel der Welt – das soll er durch Jesus Christus selbst (wieder) ganz werden: Indem er christusgestaltig wird, geschieht im Menschen selbst die heilige Kommunion zwischen Gott und Mensch. Dieses mystagogische Ziel zeigt, daß es in Wahrheit um einen Wandlungsprozeß geht. Alle Bilder – auch von uns selbst und von Gott – gilt es auszutreiben, um in den Raum des Unfaßbaren einzutreten, in die Einigung mit Gott selbst. Im Dreischritt von *Ent*-bildung seiner selbst und Ledigwerden aller Dinge, der *Ein*-bildung in Jesus Christus und in der *Über*-bildung in die Gottheit wird der glaubende Mensch nun seinerseits – so müßte man fast sagen – zur Ikone des lebendigen Gottes, zum Sakrament seiner Gegenwart. Bildung nennt Eckart diesen

Prozeß der Umgestaltung in der Kraft Gottes und seines Geistes:

„Wäre ich so bereit und fände Gott so weit Raum in mir, wie in unserem Herrn Jesus Christus, er würde mich ebenso völlig mit seiner Flut erfüllen. Denn der heilige Geist kann sich nicht enthalten, in all das zu fließen, wo er Raum findet und soweit, wie er Raum findet.“³

Entsprechend haben Fromme dieser Zeit, allen voran Heinrich Seuse selbst, ein förmliches Bildungsprogramm entwickelt: Andachtsbilder zur Meditation und Erbauung, die aber ihrerseits ständig zu durchkreuzen und „auszutreiben“ sind, um „das Bild ohne Bild“ nicht nur zu sehen, sondern zu sein. Daß eine solche Mystik der Gotteinung ihrerseits mißverstanden und mißbraucht werden kann, liegt auf der Hand. Wiederum ist glaubensgeschichtlich jener biblische Pendelschlag zwischen Bilderverehrung und Bildersturm festzustellen. Vor allem der ikonoklastische Protest – etwa von Karlstadt in der evangelischen Reformation, aber auch die Kritik der Andachtsbilder bei Johannes vom Kreuz – zeigt, wie schnell einerseits magische und andererseits idolische, selbst vergöttlichende Fehlhaltungen auftauchen können. Bis heute ist deshalb der Stellenwert der Heiligenverehrung ein ökumenisch wichtiges Thema.

So sehr alle im Glauben vermittelt ist und es deshalb z.B. kirchliche Verkündigung und Sakramentspendung braucht – ein Christ ist kein Christ ohne Gemeinschaft – geht es doch um die elementare Gottunmittelbarkeit des Menschen. Was in Jesus Christus, dem sichtbaren Bild des unsichtbaren Gottes schon „geglückt“ ist, soll und will in jedem Menschen sichtbar werden: die Vereinigung mit und in Gott. Nicht um Abbildung Jesu Christi geht es im Sinne der (gar fotografischen) Nachahmung, sondern

um schöpferische Nachfolge, um die Aus-bildung der Christusgestalt in jedem Leben und zwischen allen Menschen! Bild- und Kunstwerke stehen, spirituell betrachtet, im Kontext dieser Wandlungsbewegung und Veränderungsdynamik.

Freilich, das muss wenigstens noch unterstrichen werden, in der Moderne ist Kunst, gerade auch bildende, autonom geworden. Nichts wäre fataler, als Kunstwerke religiös, liturgisch, kirchlich zu vereinnahmen. Bildern einen religiösen Gehalt und Sinn einfach zu unterstellen oder in sie hineinzulesen, wäre Missbrauch: Sie sprechen ihre eigene Formsprache und wollen ohne Hintersinn als das gesehen und verstanden werden, was sie sind. Religiöse und ästhetische Erfahrung sind nicht identisch. Gerade in ihrer Unterschiedenheit aber öffnen sich wechselseitig fruchtbare Resonanzräume. Authentisch wird der Dialog überall dort, wo die biblische Spannung zwischen dem Verbot zum Gottesbild und der Würdigung des Menschen als Gottes Ebenbild wahrgenommen wird und Gestalt(ung) findet. Nicht zufällig hat man das Bilderverbot auf die Wirklichkeit im Ganzen übertragen, zumal auf den Menschen: „Du sollst dir kein Bildnis machen“. Aber derart die Bilder austreiben geht nur – durch Bilder.

1 Meister Eckart, Predigt 53, in: Quint, Josef (Hg.), Die deutschen Werke/Predigten Bd. 2, Stuttgart 1988, 128

2 Heinrich Seuse, Deutsche mystische Schriften, Düsseldorf 1966, 147

3 Meister Eckart, Predigt 81, in: Largier, Nikolaus (Hg.), Meister Eckart Werke Bd. 2, Frankfurt am Main 1993, 167

Religion und Architektur

Hubert Krawinkel



oben:
Felsenkirche in
Äthiopien –
Ein Zeichen!
Der Erde
verbunden,
dem Himmel
zugewandt

unten:
Hagia Sophia,
Istanbul –
Haus des einen
Gottes



Pluralismus der Religionen

Das Thema, dem die folgenden Überlegungen gewidmet sind, heißt nicht Kirche und Architektur, sondern Religion und Architektur. Es ist somit sehr umfangreich, da die Religionen als Teil der Kulturen erdballweit von außerordentlicher Pluralität sind, eingebunden in die komplexe, unübersichtliche, ausdifferenzierte Welt. Nicht einmal die monotheistischen Religionen haben sich trotz gewisser Gemeinsamkeiten einen einheitlichen architektonischen Rahmen für ihre Ausübung gesetzt, von den zahllosen anderen, vor allem asiatischen und afrikanischen Richtungen, ganz abgesehen.

Folgt man dem hl. Augustinus in seiner Definition von Religion als Verbindung der Seele mit dem einen Gott, die sich übergeordnet auf die meisten Glaubensformen anwenden lässt, besteht die Aufgabe der Architektur darin, dieser Verbindung dienlich zu sein. Ein Blick auf die Geschichte der Religionen zeigt sehr bald, dass diese Hilfestellung in sehr unterschiedlicher Weise versucht worden ist und noch immer versucht wird.

Um dem Gott nahe zu sein, bot man ihm im alten Ägypten in der Cella des Tempels einen nur von Priestern zu betretenden Raum. In anderen Regionen gestaltete man einen Platz für Brandopfer und Gaben, um den Gott gnädig zu stimmen. Man wählte geheimnisvolle Orte, an denen Eingeweihte das Raunen des Gottes vernehmen konnten. Man markierte Wege, die die Gläubigen zum heiligen Ereignis des Sonnenuntergangs führen sollten. Den Ahnen wurde eine Stätte errichtet, weil diese schon Verbindung zu den Jenseitigen hatten. Dort, wo man glaubte, aus der jenseitigen Welt eine Botschaft erhalten zu haben, durch einen Meteoriten, hat man mit der Kaaba ein Heiligtum errichtet. Für die Verehrung und Anbetung Gottes wurden würdige



oben:
Verklärungskirche in Kozlyatewo,
Russland – Kirche und Folklore,
eine optimale Symbiose



unten:
St. Maria della Consolazione in Todi –
Vollkommenheit auf Erden, Lobpreis
der Vollkommenheit des Göttlichen

Stätten gebaut, der festgefügtten Liturgie ein ebenso festgefügttes geformtes Umfeld geschaffen für ihren geheiligten Ablauf. Den religiösen Menschen wurden Räume zur Meditation errichtet.

Diese Aufzählung macht deutlich: Die verschiedenen Versuche, seine Seele oder die Seelengemeinschaft einer Gruppe mit Gott zu verbinden, erzeugt eine Vielzahl baulicher Ausformungen und bildlicher Hilfsmittel. Die weite Verzweigung des Themas wird deutlich. Es besteht daher, auch dem allgemein gehaltenen Titel der Buchreihe ALTE UND NEUE KUNST geschuldet, die Notwendigkeit, die Überlegungen einzuschränken auf die Beziehungen zwischen Architektur und christlichen Religionen, und diese auch nur im europäischen Bereich zu betrachten, da die Vermischung asiatischer, afrikanischer und südamerikanischer kultureller Elemente mit den Elementen europäisch initiierten Missionierungen eine sehr komplexe Formensprache hervorgebracht hat.

Architektur als stoffliches Gebilde

Trotz der großen Anzahl verschiedenartiger Symbole, Formen, Monumente, Räume, die für die Ausübung religiöser Riten im Laufe der Jahrtausende entwickelt wurden, sind sie alle stoffliche Gebilde oder Symbole, die den Zweckkünsten entspringen und somit ihrem Wesen nach ein Ineinander von Kunst und Technik bilden, das einer Grundtendenz einer Epoche entspringt. Wie Kardinal Newman vermerkt, sind sie einerseits nicht Teil der Religion, andererseits aber ist Gottesdienst nicht möglich ohne sie. Architektur ist auch nichts Heiliges an sich wie eine Person heilig sein kann, und Architektur kann auch nicht in direkter Weise zum Menschen sprechen wie das Wort Gottes durch die Bibel oder die erzählenden Bild- und Figurenwerke, die die Bibelworte ins Sichtbare übersetzen.

Deswegen gilt es hier, bezogen auf die christlichen Religionen, die materielle Evidenz einer unsichtbaren gegenwärtigen Wirklichkeit zu betrachten und die Frage zu stellen, wie kann Architektur etwas von der spirituellen Herrlichkeit spüren lassen, die die Welt vorwegnimmt und die nach christlichem Glauben die Ewigkeit bringen wird. Wie kann sie somit eine eigenständige ikonische Funktion zugesprochen bekommen, die dann paradoxerweise doch eine Botschaft verkündet? Kann sie eine Brücke bilden zu sakralen Inhalten, wie eine schöne Madonna zur Heiligkeit des Lebens oder ein heiliges Zeichen sein wie ein Weg, eine Quelle, ein Licht, eine Flamme? Diese Aufgabe zu erfüllen mit immer neuen Ansätzen war Ziel, seitdem die Kirche sich als Institution in die profane Welt begab. Ein Blick zurück in die Urkirche, in die vorkonstantinische, zeigt, dass sich bis dahin keine speziellen Raum- und Gebäudekonzepte herausgebildet hatten. Diese erwuchsen erst danach aus der Übernahme herrschaftlicher Bauten der Römerzeit. Im Mittelalter waren es die Lichtmystik und die Bilderwelt der Bibel, die prägend wirkten. Mit der Idealvorstellung vom Menschen in der Renaissance fand eine Übertragung des Göttlichen in diese Welt statt. Die Barockzeit versuchte durch die Verherrlichung des Irdischen in Kunst und Architektur die spirituelle Herrlichkeit vorwegzunehmen. Schließlich bildeten sich nach einer Periode der Unsicherheit Räume für die Gemeinschaft der Gläubigen heraus, die halfen, sich dem geheimnisvollen Zentrum des Glaubens in der Liturgie zu nähern oder die religiöse Menschen unterstützten, sich in der Meditation dem Transzendenten zu nähern. Trotz all dieser künstlerischen und architektonischen Anstrengungen blieb der Bau für die Kirche als Verwalterin des Heiligen nur ein Gehäuse, und erst die Weihe, die im 13. Jahrhundert Pflicht wurde, machte das Gebaute zu einem Gotteshaus.



oben:
St. Pius in Meggen, Schweiz, Arch.
Franz Füg –
Transluzenz und Transzendenz

unten:
Kapelle in Ronchamp –
Aufbruch zu einer neuen Formenwelt



oben:
St. Franziskus,
Steyr, Österreich
–
Irdische Mittel
durch künstle-
rische Mittel
überhöht

Diese Feststellung provoziert die Frage, welche Strahlkraft bleibt einem Monument von großer Würde und Wahrhaftigkeit, wenn ihm durch einen kirchenrechtlichen Akt die Weihe entzogen wird, was in nächster Zeit leider vielen Kirchen bevorsteht. Eine Nutzung zu finden, die dieser Würde und Wahrhaftigkeit entspricht, wird zur ersten Aufgabe. Die Übernahme eines Kirchengebäudes durch eine andere Religionsgemeinschaft ist dann sicherlich besser als das Gebäude dem Absinken in die totale Profanität auszuliefern.

Programm und Aufgabenstellung

Wenn wir der Definition des hl. Augustinus folgen wollen und glauben, dass die Verbindung zwischen Seele und Gott unterstützt werden kann durch Symbole, Monumente und Räume, dann dürfen wir uns fragen, ob es eine Programmstellung für diese Aufga-

be gibt und möglicherweise einen kompetenten Auftraggeber. In einer Programmstellung – das Wort hat einen sehr materialistischen Klang – müsste dann auch enthalten sein die Beschreibung geistig-seelischer Bedürfnisse, die es sinnvoll zu erfüllen gilt mindestens in drei Punkten: 1. durch Schaffung städtebaulicher Zeichen, 2. durch Gestaltung würdiger, stimmiger Räume und 3. durch eine sinnpendende funktionelle Gliederung. In diesen drei Aussagen über die Aufgabe eines Kirchenbaus ist alles, wenn auch verkürzt, enthalten, was seit etwa zwei Jahrhunderten die Diskussion um die Gestaltung von Kirchen bestimmt hat. Zuerst war es die Frage nach der Größe und Dominanz der Kirchen in den Städten, die mit dem riesigen Wachstum der Bevölkerung zu kämpfen hatten. Die damals gefällten Entscheidungen machen den kleiner werdenden Gemeinden heute große Sorgen.

Der Rückgriff auf historische Stile bzw. die lang andauernde Diskussion über den „richtigen“ Baustil und über die stimmigen Räume hat ernsthafte Baukünstler viele Jahrzehnte verunsichert, in der Erzdiözese Paderborn bis in die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg. Eine Entwicklung, wie sie Le Corbusier anstieß mit seiner Kapelle in Ronchamp, war für die Prüfbehörde des Erzbischöflichen Generalvikariats kein akzeptables Vorbild. Der dritte Hauptpunkt der Anforderungen, nämlich die diffizile und differenzierte Festlegung liturgischer Inhalte, hatte zwar einen maßgeblichen Stellenwert im zweiten Vatikanischen Konzil, so dass entsprechende Forderungen in Bauprogramme einfließen, aber wenige Jahrzehnte danach gibt eine Öffnung zu älteren Formen der Liturgie wieder neue Impulse.

Aus dieser immerwährenden Bewegung im Nachdenken über die Formen des Baulichen ist der Schluss zu ziehen, dass die Forderung nach einer zu exakten Programmstellung eher kontraproduktiv ist für eine baukünstlerische Erarbeitung zeitgemäßer, aber auch nachhaltiger Ideen im Kirchenbau. Ein nochmaliger Rückblick in die Geschichte zeigt, wie der Kirchenbau immer wieder auf neue Anforderungen reagieren musste. Zwei Beispiele: Der Wunsch nach „Privatmessen“ ließ den Grundriss der Kirchen wuchern, die Betonung des Wortgottesdienstes durch Einbau von Emporen den Aufriss. Die Gestaltung der Kirchen ist sehr stark der Zeit verhaftet, auch in einer Institution, die eine absolute Beständigkeit als ihr besonderes Merkmal herausstellt. In diesem Zusammenhang noch eine vielleicht etwas provokante Überlegung: Wie ist das Phänomen zu verstehen, dass im Laufe der Geschichte der Religionen und der mit ihr verbundenen Herrschaftsgeschichte Architekturen, die der jeweiligen Religion dienten, von einer anderen übernommen wurden und mit nur geringen Verände-

rungen der neuen Zweckbestimmung zugeführt wurden? Steht nur der Ausdruck der Macht dahinter, der besiegten Gruppierung zu zeigen, unser Gott hat sich als mächtiger erwiesen, oder ist es nicht vielmehr die Ausstrahlung, vielleicht die allgemeine sakrale Anmutung, die die jeweils späteren Nutzer beeindruckte? Drei Beispiele unterstützen diese Überlegung. Das Pantheon in Rom, die Hagia Sophia in Istanbul und die Kathedrale in Cordoba deuten daraufhin, dass das Sakrale eines Gebäudes und seine Eignung für spirituelle Handlungen aus architekturimmanenten Elementen entsteht, unabhängig von bestimmten Stilen und Strukturen. Die Einmaligkeit, aber auch die Allgemeingültigkeit einer Raumkonzeption, wie sie im Pantheon und in der Hagia Sophia vorhanden ist, strahlen Würde und Wahrhaftigkeit aus und erzeugen Sakralität. Nicht zu verkennen ist die Wirkung, die die einmalige Monumentalität dieser Bauwerke hervorruft, auf die wir aber heute bei neuen Projekten wohl verzichten müssen.

Kunst- und architekturimmanente Ausformung

Die erwähnten zwei Jahrhunderte waren nicht nur für die Architekturentwicklung Zeiten der Unsicherheit bzw. der Neubestimmung, sie waren auch für die bildende Kunst eine Epoche des Aufbruchs in neue Welten und der Abschied von festgefügtten Ordnungen. Natur, Mythos, Geschichte und Offenbarung wurden als Quellen der Bildwerke weitgehend zurückgedrängt zugunsten einer Selbstbegründung aus Form und Material. Mit einer gewissen Zeitverzögerung wirkte sich dieser grundsätzliche Wandel in der Auffassung auch in der Architektur des Kirchenbaus aus. Nicht mehr das erzählende Element der Bildwerke und die Erinnerung an große Vorbilder waren wichtig, sondern eine ähnlich minimalistische asketische Auffassung wie in der Kunstszene bildete für den eigenständigen

Baukünstler den Hintergrund für seine Planungen. Die puristische, teilweise brutalistische Verwendung des Materials, die rigore Vereinfachung der Grundrisse und die Offenlegung der Konstruktionen prägten mehr und mehr die Sakralbauten. Damit



oben:
Kapelle der
Versöhnung,
Berlin –
Schlichtheit und
ökologische
Bauweise

einher ging nicht selten eine ausgesprochen individuell artistische Umsetzung, die den Ansprüchen an Würde und Stimmigkeit eines Gotteshauses nicht immer gerecht wurde. Diese Überlegung – natürlich nur in ihren positiven Facetten – lässt sich unterstützen durch einen Theorieansatz, der von der Aufklärungszeit bis in die Neuzeit durch Kant, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche und Heidegger vertreten wurde: Die Kunst besitzt eine unersetzliche und herausgehobene Erkenntnisfunktion, die weder von der Wissenschaft noch von der Philosophie kompensiert werden kann. Die Architektur gehört mit ihren besten Leistungen zur Kunst und damit lässt sich auch auf sie diese Theorie anwenden. Sie ist damit ein Medium, Erfahrungen verschiedener Art zu machen; Erfahrungen auch über den Glauben, über die Mitmenschen in der christlichen Gemeinschaft, über die läuternde Wirkung von Licht, Formen und Farben und die Überhöhung des Alltäglichen durch eine asketische Umgebung.

Die sakrale Kunst und mit ihr die sakrale Baukunst kann mit dieser positiven Ikonomik, die ohne das erzählende Element im traditionellen Sinne auskommt, zu einer starken Allgemeingültigkeit vordringen, und sie schafft das mit einer autonomen Formensprache, die ihren eigenen Gesetzen gehorcht, gültig für die christlichen Religionen, gültig aber auch für jeden religiösen Menschen. Er würde einen Raum finden zur Meditation, zum Gebet, zum Gottesdienst. Eine Hülle dieser allgemeingültigen Art ins Werk gesetzt, wird helfen, dass sich die Seele Gott zuwenden kann. Sie erlaubt den Ausstieg aus dem Alltäglichen und einen Einstieg in eine heilige Welt.

Gotteshäuser und kulturelle Identität

Zur Frage des Umgangs mit nicht mehr benötigten Kirchenbauten

Thomas Sternberg

Warum findet das Thema nicht mehr genutzt, aufzugebender Kirchen eine so breite, auch außerkirchliche Öffentlichkeit? Die Medien interessieren sich auffallend stark für das Phänomen und die Proteste gehen weit über die christlichen Gemeinden hinaus. Im Landtag von Nordrhein-Westfalen wurde im Dezember 2006 ein Antrag zu dem Thema eingebracht und es somit auch zur Sache der Politik gemacht. Sowohl in der generellen Frage in überregionalen Debatten wie vor allem in den lokalen Auseinandersetzungen wird die Frage einer Kirchengaufgabe hoch emotional diskutiert. In einigen Schritten möchte ich mich diesem Phänomen nähern.

I. Landmarken

Kirchen sind für die Wahrnehmung einer Stadt in Europa immer die entscheidenden Landmarken gewesen. Man stelle sich einmal eine Stadt wie Magdeburg ohne ihre Kirchen vor. Die alten Veduten der Städte leben geradezu von den Kirchtürmen als Erkennungszeichen. Das gilt aber nicht allein für die historischen Stadtkerne, sondern ebenso für die Stadtteile der modernen Siedlungen, die von ihren Kirchen der Nachkriegszeit geprägt werden. Die „Kirche im Dorf“ ist nicht allein eine Redewendung, sondern die Bemerkung markiert die Rolle dieser Bauten in der Landschaft. Die Kirchen bestimmen die Weichbilder und sind somit – unterschwellig wahrgenommen – die bestimmenden Faktoren für Heimat und die Verortung der je privaten Geschichte.

Wie wichtig dieses Element ist, verdeutlicht ein Streit um einen geplanten Kirchenbau in der DDR 1953. In den Streit, ob die Kirche einen Turm haben dürfe, schaltete sich sogar der Staatsratsvorsitzende Walter Ulbricht ein. In der als „Turmrede“ bekannt gewordenen Äußerung von 1953 in Eisenhüttenstadt bestimmte er: *„Die Silhouette der Stalinstadt darf ausschließlich von Gebäuden, die die neue Volksmacht repräsentieren, geprägt sein und folglich dürfen nur diese mit Türmen versehen werden.“* Es ist der Kampf um die Deutungshoheit, die Vorrangstellung in der gebauten Sichtbarkeit, die festlegen will, was und wer die Silhouette bestimmt.

Ein Beispiel für die Bedeutung von markanten, den Blick auf die Stadt bestimmenden Gebäuden ist der „Lange Eugen“, das ehemalige Abgeordneten-Hochhaus in der Bonner Rheinaue. Der Architekt Egon Eiermann argumentierte 1965 für seinen Eingriff in das Panorama der Rheinaue: Das wichtigste Gebäude der Stadt des Regierungssitzes sei das Haus für die gewählten Abgeordneten und dieses – und allein dieses – dürfe aus der umgebenden Bebauung herausgehoben sein. Als nach dem Umzug des Bundestages nach Berlin die inzwischen nicht mehr staatliche Deutsche Post AG 2000 eine neue Zentrale baute, wurde die Silhouette durch den Architekten Helmut Jahn erneut beeinträchtigt: jetzt schiebt sich der „Posttower“ mit 162,5 m Höhe vor und über das Abgeordnetenhochhaus mit 115 m, deutlich die veränderten Prioritäten der Stadt markierend. Ein Blick auf Frankfurt am Main zeigt das Bemühen, mit Bauwerken Bedeutung zu demonstrieren.



Kirchturmspitze als Landmarke
vor dem Desenberg im Warburger Land



Bonn: ehem. Abgeordnetenhaus „Langer Eugen“ und Post-Tower
als Zeichen städtischer Prioritäten

ren und zu generieren. Selbst der Frankfurter Dom und die Paulskirche können sich neben den Hochhäusern des merkantilen Frankfurt nicht mehr behaupten. Jede Bank sucht die andere zu übertreffen – in der Erkenntnis, dass sich Macht am ehesten in Bauwerken zu äußern imstande ist.

In Hamburg wird die „Hafencity“ auf dem Gelände des alten Freihafens gebaut. Auch hier findet man – in modifizierter Form – die Dominanzfestlegung bestätigt. Blickt man über das Projektmodell auf die Altstadt von Hamburg, so sieht man, wie dort die Kirchen und das Rathaus aus den Umgebungsbauten herausragen. In der Hafenstadt wird es keine solche Kirche geben, obwohl sich evangelische und katholische Kirche auf den Bau eines Kirchenzentrums verständigt haben, das aber keine auffallenden architektonischen Eigenschaften haben wird, von einem Turm ganz zu schweigen. In Hamburg wird es die neue „Elbphilharmonie“, ein Konzerthaus, sein, mit der die Gegenwart der Hamburger Bürgerschaft ihr Identifikationszeichen bekommt. Die Transformation des ehemaligen Frachthafens in eine moderne Stadt bekommt ihr Wahrzeichen in einem Kulturbau, ähnlich wie man dies andernorts mit spektakulären neuen Museumsbauten zeigt.

Relationen in Frankfurt am Main: Geschäftshochhäuser und Dom



II. Identitätsstiftung

Bauten dienen der Identitätsstiftung. Und solche Identitätsstiftung geben die Kirchen in jedem Dorf. Was macht ein deutsches, ein europäisches Dorf aus? Es ist wohl ganz wesentlich in lokalen Varianten die Ansammlung von Häusern um eine oder mehrere dominierende Kirchen. Was ist Europa? Was war und wie wird es aussehen? – Und mit dieser nur scheinbar ästhetischen Frage hängt zusammen: wer sind wir? Denn Bauten sind der monumentale Ausdruck des Selbstverständnisses einer Zeit und einer Gesellschaft.

Was würde fehlen – was fehlt, wenn die „Kirche im Dorf“ aufgegeben wird? Die Kirchengebäude zeugen zunächst einmal vom Glaubensleben einer Gemeinschaft. Aber oft sind Kirchen die Gebäude, die erst die Eigenart eines Stadtteils oder eines Dorfes erkennbar werden lassen. Sie sind die wichtigsten und zentralen öffentlichen Bauten europäischer Städte und Dörfer. Diese Gebäude sind verankert im individuellen wie im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft und bestimmen Eigenart. Kirchen schaffen Identität.

Kirchenbauten prägen aber nicht allein den Ort oder Stadtteil optisch, sie sind auch der Mittelpunkt eines meist unspektakulären, aber umfassenden sozialen und kulturellen Lebens. Denn eine Kirche ist mehr als die zumeist die Umgebung an Höhe überragende Architektur, mehr als ihr Turm als Träger für die Glocken, die einen akustischen Mittelpunkt bezeichnen. Sie sind soziale und kulturelle Zentren im umfassenden Sinne seit den Anfängen. Schon in den Zusammenhängen von Bischofshaus und Kirche zeigen die frühchristlichen Kirchen ihren breiteren Funktionszusammenhang über die kultischen Funktionen hinaus. Das Atrium war Ort der Caritas und Diakonie, der Unterrichtung und der Zu-

sammenkunft. In den anliegenden Nebengebäuden fanden sich Fremdenherbergen und Verwaltungen, Versammlungsorte und Wohnungen. Diese Gedanken gelten auch für den mittelalterlichen Kirchenbau, der selten so isoliert stand, wie dies seit dem 19. Jahrhundert konstruiert wurde. Im modernen Kirchenbau wurde dieser enge Funktionszusammenhang zwischen Liturgia, Martyria und Diakonia wieder baulich aufgegriffen. Einige Kirchen Emil Steffanns aus den Fünfzigern zeigen den Gedanken der Zentrenbildung vom Kindergarten bis zur Bücherei besonders deutlich.

Kirchen waren eben immer mehr als nur Gotteshäuser; sie sind Orte außerhalb von Ökonomie und Kommerz; Räume einer anderen Erfahrung des Menschseins; Orte nicht primär für die körperlichen, sondern für die Bedürfnisse der Seele und des Geistes. Und sie waren immer luxurierende Räume, Räume, in denen die Fragen der Kubikmeter umbauten Raumes pro Nutzer völlig unangemessene Fragestellungen waren. Das Bauen zur Ehre Gottes verträgt sich nicht mit den Nutzungsansprüchen eines Bauwesens, das vor allem von Kosten-Nutzen-Relationen bestimmt ist.

Der drohende Abriss eines Gotteshauses stellt deshalb die Fragen: Wer sind wir, in welcher Gesellschaft leben wir, welche Orte gibt es eigentlich außerhalb von Produktion und Konsum, von Verwaltung, Versorgung und Amusement?

III. Zur Situation der Kirchen in Deutschland

Wenn wir heute zu viele Kirchen haben, so ist das vor allem ein Problem, das aus dem Kirchenbauboom der Nachkriegszeit resultiert. Für diesen Boom gab es (neben der guten finanziellen Situation der Kirche in Deutschland) eine Reihe von Gründen. Da sind zunächst die neuen Pastoralkonzepte zu nennen, die von Pfarrgemeinden mit

etwa dreitausend Mitgliedern ausgingen. Die kleine Gemeinde mit der zentralen, gut zu erreichenden Kirche ihrer Mitte war das handlungsleitende Idealbild.

Hinzu kam eine neue soziale Situation, die durch die Ansiedlung von über acht Millionen Vertriebenen bedingt war, die zudem oft als Katholiken in traditionell evangelischen und als Evangelische in traditionell katholischen Gebieten angesiedelt wurden. Für diese Gemeinschaften mussten Kirchen in erreichbarer Nähe gebaut werden. Hinzu kamen die größere Mobilität der Menschen im Nachkriegsdeutschland und eine Fülle von neuen Siedlungsgebieten an den Rändern der Städte. Das alles mit einer Kirchenbesuchsfrequenz, die an die vor dem Krieg erreichten Höchstzahlen zunächst anknüpfte und deren Rückgang man nicht dramatisch nahm, zumal es in den Konzilsjahren zu einem kurzfristigen Anstieg kam. Der Gottesdienstbesuch an den Normalsonntagen ging dramatisch und kontinuierlich seit seinem Höchststand 1950 über 50% auf heute 15% zurück. Obwohl die Zahlen der Zählsonntage nur wenig über die tatsächliche Kirchenbindung und Gemeindegröße aussagen, haben sich die katholischen Kirchenleitungen und auch die Medien an diese Zahlen gewöhnt.

Die Zahl der Kirchenmitglieder hat sich seit den fünfziger Jahren erheblich verändert. Ein Drittel gegenüber zwei Dritteln Evangelischer darzustellen, war für die Selbstwahrnehmung der Katholiken von der kleindeutschen Reichsgründung 1871 bis zum Kriegsende 1945 eine normale Vorstellung. Die Nachkriegszeit der Bundesrepublik war von der Erfahrung des 50 : 50 geprägt. Das hat sich stark verändert. Vor allem seit der deutschen Einheit wurde die Gruppe der Nichtgetauften oder einer anderen Religion angehörenden Menschen – also der Zahl, die sich aus der Subtraktion der Katholiken und Evangelischen von der Bevölkerungs-

zahl ergibt – deutlich größer. 1997 war eine genaue Drittelsituation erreicht. Die Gruppe der Anderen stieg von 21,5 Mio im Jahr 1990 auf 31 Mio 2004 an. Der Rückgang bzw. die Konstanz der Zahl der Mitglieder der beiden großen Kirchen hat ihren Grund nicht allein in der Zahl der Kirchengaustritte, sondern in dem negativen Saldo zwischen Taufen und Sterbefällen. Im Jahr 2005 gab es zum Beispiel 62.074 weniger Taufen als Sterbefälle, was die Rückgangszahl von 81.000 in diesem Jahr durchaus verständlich werden lässt.

Machen wir uns die Konsequenzen der Entwicklung am Beispiel des Bistums Essen deutlich: Die Pastoralpläne des Gründungsjahres 1958 gingen von ca. 3000 Gläubigen je Gemeinde aus, für die im finanzstarken neuen Bistum zum Teil sehr gute Kirchen von bedeutenden Architekten gebaut wurden. Heute werden 35 Pfarreien mit je ca. 30.000 Katholiken gebildet, die 5 bis 7 Filialkirchen haben. Was nicht als Zentralkirche oder Filialkirche genutzt wird, gilt als „weitere Kirche“ – ein Begriff, der z. Zt. Karriere macht, weil nirgends sonst die Frage der Kirchenaufgabe mit der gleichen konsequenten Gesamtplanung angegangen wird. Somit ist das Problem zu vieler Kirchenbauten vor allem eines der Nachkriegsbauten. In Essen wurden trotz zurückgehender Katholikenzahlen bei Gründung in den achtundvierzig Jahren der Existenz des Bistums 120 neue Kirchen gebaut. Entsprechend ist die Bilanz: von den 96 „weiteren Kirchen“ sind nur 7 von vor 1918, 12 aus der Zwischenkriegszeit, 18 aus den Nachkriegsjahren bis zur Bistumsgründung 1958 und 56, also mehr als 60% aus den Jahren von 1958 bis 1988.

Am Beispiel Münsters in Westfalen kann man die Brisanz der Situation ebenso verdeutlichen. Die vermeintlich so katholische Stadt hat in den vergangenen 20 Jahren bei etwa gleich bleibender Einwohnerzahl über 32.000 Katholiken verloren, während die

dritte Gruppe der „Anderen“ um über 45.000 angewachsen ist. 32.000 Christen, das sind auch bei der Annahme von größeren Gemeinden etwa 6 bis 8 Gemeinden, die zu viel sind. Bei der Frage überflüssig gewordener Kirchen und Gemeinden handelt es sich offensichtlich um ein objektives Problem, das durch die Situation der Finanzen und vor allem der Priesterknappheit seine Brisanz bekommt.

Wie geht man aber dann mit den Kirchen um, die nun zu viel sind, um alle unterhalten zu werden? Allenthalben ist der Aktivismus in dieser Frage ausgebrochen und eine Fülle von Lösungen wird erarbeitet. Noch einmal zu Münster: ein spektakuläres Umnutzungsprojekt dort war eine Folge der auch dort neuen Pastoralplanung. Eine Kirche der sechziger Jahre wurde in die Zentrale des Verlags der Kirchenzeitung umgebaut. Eine andere aus den Zwanzigern wird ein Architektenbüro beherbergen, zwei andere wurden abgerissen und für ein spektakuläres Oval aus den Sechzigern wird eine Verwendung gesucht.

Umnutzungen von Kirchenräumen ist zur Zeit ein besonders beliebtes Thema der Architekturstudenten und ihrer Lehrer. Eine „Arbeitshilfe“ (Nr. 175) der Deutschen Bischofskonferenz aus dem Jahr 2003, trägt den Titel: „Umnutzung von Kirchen. Beurteilungskriterien und Entscheidungshilfen“. Dort werden eindeutige Prioritäten bei der Überlassung und Umnutzung von Kirchengebäuden entwickelt. Die Vorzugsregeln in dem Papier sind durchaus hilfreich. Wenn jemand eine aufgegebenen Kirche nur dazu nutzen möchte, um einen gewissen Kick im Aufeinanderprallen von ganz unterschiedlichen Welten zu erzeugen, dann ist das der falsche Umgang damit. Der DJ auf der Kanzel ist kein Leitbild einer angemessenen Umnutzung. Neben Negativbeispielen wie dem Restaurant „Glück und Seligkeit“ (sic), in Bielefeld in einer neugotischen ehema-

ligen evangelischen Kirche eingerichtet, gibt es zahlreiche gute Beispiele für eine sinnvolle Weiterverwendung ehemaliger Kirchengebäude. Nutzung als Bibliothek wie im thüringischen Mühlhausen, Konzertsaal oder Urnenfriedhof sind zu diskutierende Beispiele.

IV. Plädoyer für weniger Eile

Der Architekturkritiker und -forscher Wolfgang Pehnt schrieb in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 29.8.2005: *„Und wenn Nutzungsphantasie und Verhandlungsgeschick auf Dauer nicht fruchten, wäre dann nicht zu handeln, wie frühere Jahrhunderte gehandelt haben? Nämlich ein Bauwerk stillzulegen statt es abzuräumen. Es zu schließen und zu sichern. Gelegentlich Wallfahrten zu den aus dem Gebrauch gefallen Sakralstätten zu organisieren. Notfalls die Natur ihr Werk verrichten zu lassen. Den Verfall planend zu begleiten; Ruinen binden Erinnerung auf lange Zeit. Erinnerung angesichts eines lädierten Bestands ist allemal besser als der bald vergessene Totalverlust.“*

Diese Ansicht sei vielen Gemeinden und Verwaltungen zur Beachtung empfohlen. Ähnliches sagen übrigens auch die Leitlinien der Deutschen Bischofskonferenz. Es heißt dort (S. 18): „Eine zur Zeit nicht genutzte Kirche verlangt nicht automatisch nach sofortigen Handlungsoptionen. Durch eine Konservierung der Kirche wird eine Bedenkzeit erreicht, in der alle Möglichkeiten des Erhalts ausgelotet werden können.“

Der Essener Architekt Werner Ruhnau schlägt vor, die Bauten ggf. von Fenstern und Dach zu befreien und die leer stehenden Räume als Freiflächen ruinös zu erhalten. Dass eine solche Überlegung auf große Bedenken einer auf Perfektion gerichteten Baupolitik stößt, mag eine Anekdote verdeutlichen: Als ich in dem Fall einer Kapelle, die überflüssig geworden, aufgegeben und mit hohen Mitteln umgenutzt werden



Maastricht: gotische ehem. Dominikanerkirche, jetzige Funktion Buchhandlung, umgenutzt bereits seit 1796

sollte, vorschlug, wegen des Ensemblezusammenhangs des Baukomplexes doch nicht abzureißen und den Bau doch einfach stillzulegen, war die Reaktion, das Dach sei nicht dicht und es seien Bauschäden zu erwarten – der größtmögliche Bauschaden wäre aber doch der Abriss!

In Frankreich und Italien findet man auf dem Land eine Fülle von kleinen, halb verlassenen Dörfern, in denen die Kirchen nicht mehr regelmäßig genutzt werden. Sie stehen abgeschlossen bis zu einer oder zwei Gelegenheiten im Jahr, in denen sie gereinigt, geschmückt und in ihrer alten Funktion gebraucht werden. Wäre das nicht eine Alternative zu den vorschnellen endgültigen Lösungen?

Ein besonderer Reiz für Architekten liegt dagegen in den Umnutzungsplänen. Wichtig ist aber bei allen Umnutzungsphantasien, dass die Lösungen reversibel ausgeführt werden. Wer weiß, ob die Kirchen nicht irgendwann wieder als Kirchen ge-

nutzt werden sollen: Säkularisierung ist kein linear weiter laufender Prozess. Auch die Glaubensgeschichte hat Höhen und Tiefen gehabt – und vielleicht werden eines Tages Menschen froh sein, wenn sie Kirchenräume wieder neu für ihren Gottesdienst verwenden können. Zudem wird man fragen müssen, wem eigentlich mit dem Erhalt eines drittklassigen Kirchenbaus in neuer Nutzung gedient ist; als kirchliches Zeugnis ist er aufgegeben und in der neuen Nutzung unter Umständen ein teurer und dennoch suboptimaler Bau. Auch dafür gibt es bereits Beispiele. Umnutzungen sind eben kein Allheilmittel für die Kirchen. Was bleibt übrig, nachdem man eine Kirche gründlich verändert und eine Nutzung gefunden hat, die zwar passend ist, aber mit der eines gottesdienstlichen, kulturellen und sozialen Zentrums nichts mehr zu tun hat? Man wird diese Frage auch angesichts von gelungenen Umbauten stellen müssen; was bleibt außer der baulichen Form? Als Kirche sind diese Bauten nicht gerettet.

Vielleicht sollte man sich für die neuen Aufgaben das Beispiel der Säkularisation vor 200 Jahren vor Augen führen: Als damals eine Fülle von Kirchen profaniert werden musste, hat man nicht alle gleich abgerissen, wie das allerdings vielerorts mit wenig Sensibilität und Geschichtsbewusstsein geschah, sondern man hat sie mit unterschiedlichsten, einfachen Nutzungen existieren lassen. Obwohl oft völlig unwürdig, blieben sie so doch ein steter Stachel im Fleisch, der in vielen Fällen zur späteren Wiederherstellung als Kirche führte. So ist – als eines von vielen Beispielen – die wunderbare romanische Abdinghofkirche in Paderborn, heute evangelische Hauptkirche der Stadt, über vierzig Jahre lang als Pferdestall genutzt worden. Und die gotische Kirche der Reichsabtei St. Maximin in Trier, jahrzehntelang als Kaserne, Schule und Wohnung genutzt, ist neben ihrer neuen Funktion als Turnhalle auch wieder für Konzerte im Gebrauch. Das romanische Kleinod der Doppelkirche von Schwarzrheindorf bei Bonn wurde durch Friedrich Schinkel nach 1803 vor dem Abriss bewahrt und erst 30 Jahre später fand in der säkularisierten Kirche wieder ein Gottesdienst statt, 65 Jahre später wurde sie Pfarrkirche.

V. Erhaltungspflicht

Das Thema der Aufgabe, des Abrisses oder der Umnutzung eines Kirchenbaus darf nicht dramatisiert werden: es hat solche Ereignisse immer wieder gegeben und wenn man mit offenen Augen durch unsere Städte geht, dann findet man immer wieder Restbestände von ehemaligen Kapellen oder Kirchen, die anders genutzt, kaum noch auffallen. Es handelt sich noch nicht um einen Akt kirchlicher Selbstzerstörung. Zudem ist die Zahl der momentan zur Rede stehenden Kirchen nicht riesig – nicht überall sind die Probleme so groß und nicht überall werden sie so systematisch angegangen wie im Bistum Essen. Es handelt

sich im katholischen Bereich um etwa 1,4% der Kirchengebäude, die betroffen sind, bundesweit etwa 700 Bauten. (Die Veröffentlichung dieser Zahl durch die Deutsche Bischofskonferenz – eigentlich zur Beruhigung als Öl auf die Wogen gedacht – erwies sich allerdings vor einigen Jahren als Öl ins Feuer der Debatte.)

Wenn es allerdings zur übereilten Aufgabe eines bedeutenden Kirchenbaus kommt, weil es ein attraktives Investorenangebot gibt, ist das ein Skandal! Ich meine den Fall der Kirche St. Ursula in Hürth/Kalscheuren von Gottfried Böhm aus dem Jahr 1954. Es handelt sich um eine zarte Zentralkirche mit sechs Konchen unter einem Kuppeldach mit bedeutender zeitgenössischer Ausstattung. Die selbstverständlich unter Denkmalschutz stehende Kirche wurde infolge des neuen Pastoralkonzepts des Erzbistums Köln am 29. Juni 2006, ihrem 50. Jahrestag der Weihe, profaniert und an einen Immobilienunternehmer – zu ausgesprochen schlechten Konditionen – verkauft. Dass dies gegen den erklärten Willen des früheren und gegenwärtigen Erzdiözesanbaumeisters geschah, sei zu deren Ehrenrettung gesagt. Der Streit um den Verbleib oder die Kopie der denkmalgeschützten Innenausstattung wird grundsätzliche Fragen auch für künftige Streitfälle klären.

Ein solches Handeln hat eine Parallele in der Kunstverhökerung aus finanziellen Gründen, wie sie in Baden-Württemberg 2007 auf massiven Protest hin abgewendet wurde. Dort sollten mittelalterliche Handschriften, die über die Jahrhunderte hin in aller Not erhalten worden waren, zur Restauration des Schlosses Salem auf den Kunstmarkt geworfen werden. Was geschieht hier eigentlich? Werke, die immer als nicht verkäufliche Elemente des gemeinsamen Gedächtnisses gehütet wurden, werden vom Landesrechnungshof in Stuttgart als variable Kapitalmasse angesehen.

Dies ist der Triumph eines ungehemmten Ökonomismus, dem alles gleich wichtig oder unwichtig ist und der glaubt, die momentane Verkaufserwartung sage etwas aus über den wirklichen, außermonetären Wert der Dinge. Gerade die Kirche sollte hier aus Ihrer Tradition heraus steuernd und korrigierend eingreifen. Es ist ja kein Zufall, dass der moderne Denkmalschutz seine Wurzeln im Vermögensschutz der Kirche gehabt hat. Die Kirche hat die Sicherung und den Erhalt des kirchlichen Besitzes immer für außerordentlich wichtig gehalten – bei dem gleichzeitigen Bewusstsein, dass die Caritas, die Sorge für die Menschen, den höheren Rang hat.

Es gibt eine eigene Geschichte der Auseinandersetzung um die Vermögenssicherung seit dem Ende des vierten Jahrhunderts, die einen Reflex in der Enzyklika *Sollicitudis rei Socialis* von 1988 hat. In der Replik auf den Verkauf der Tiara zugunsten der Armenhilfe in Mailand durch seinen Vorgänger Paul VI. bei dessen Amtsantritt zehn Jahre zuvor schreibt Johannes Paul II., es könne angesichts von Notfällen nötig sein, selbst Kirchenschmuck und kostbare Geräte zu verkaufen, „um den Bedürftigen davon Speise und Trank, Kleidung und Wohnung zu geben.“ (SRC 31; dt. Ausgabe 37). Die historische Geschichte hat zu tun mit Vorwürfen, denen sich der Bischof Ambrosius von Mailand um das Jahr 390 ausgesetzt sah. Sich auf den Diakon Laurentius berufend, hatte er Kirchengeräte eingeschmolzen und verkauft, um sie zum Loskauf von Gefangenen zu verwenden. Diese in einer theologischen Schrift ausführlich begründete Handlung wurde zu einem Topos der Kirchengeschichte, bei dem allerdings die Sinnspitze gerade nicht in der Bedenkenlosigkeit des Umgangs mit dem Kirchenbesitz, sondern in der extremen Notlage liegt, in der dies geschehen dürfe.

Wichtige Kirchenbauten sind durchaus mit dem Schutzgebot für die kirchlichen Geräten zu vergleichen; hat eine Zeit und hat eine Gemeinde oder ein Bischof das Recht, Dinge, die für den heiligen, den heiligsten Gebrauch unter finanziellen Opfern bereit gestellt wurden, als finanzielle Verfügungsmasse zu verwenden? – Ich denke die Frage der Ökonomisierung geht im Fall des kirchlichen Eigentums, sofern es sich um die Dinge und Bauten der Liturgie handelt, weit über die des kulturellen Gedächtnisses und der Identitätsstiftung hinaus. Es muss schon objektive Notlagen geben, wenn eine Kirche wegen eines zu erwarteten Vorteils verkauft wird. Nebenbei bemerkt: die Alten hatten sogar die Vorstellung, die Kirche gehöre mit ihrer Weihe dem Patron, dem sie dediziert wurde. Von daher stammen die Genitive „Kirche des heiligen Gereon“ und andere, die sich in den Endungen der Kirchennamen –i oder –is erhalten haben. Die Verantwortlichen standen im Dienst des jeweiligen Heiligen, wenn sie sich um seine Kirche kümmerten, die nicht unter reinen Zweckmäßigkeitserwägungen betrachtet wurde.

VI. Neue Selbständigkeit

Die Fragen um die Umnutzung oder den Abriss einer Kirche sind von hoher Bedeutung auch für die außerkirchliche Öffentlichkeit. Der Grund dafür liegt in ihrer Rolle als Identifikationsorte. Der Kampf um den Erhalt der neugotischen Marienkirche in Bochum, die nach ihrer Profanierung 2002 abgerissen werden soll gibt ein Beispiel für die hoch emotional geführte Diskussion (vgl. www.rettet-die-marienkirche.de). Was geschieht eigentlich, wenn in einer Gemeinde ein Sponsor gefunden wird, der die Bauunterhaltungskosten einer Kirche übernimmt und das Argument der finanziellen Belastung wegbriecht? Wie sind zudem die Eigentumsverhältnisse zu sehen, wenn eine Kirche mit hohem Spendenanteil in der Nachkriegszeit gebaut wurde – kann eine

solche Kirche auf überörtliche Entscheidung hin aufgegeben werden? Es steht zu erwarten, dass sich aus den Kämpfen um den Erhalt von Gemeindekirchen eine Reihe von strukturellen Problemen ergeben werden. Es ist durchaus vorstellbar, dass früher eigenständige Gemeinden die Kirchen und deren Erhalt im Gegensatz zu den Gesamtplanungen so sehr zu ihrer eigenen Sache machen, dass damit eine Tendenz der Entfremdung zwischen Gemeinden und Leitung, zu einer horizontalen Kirchenspaltung verstärkt werden könnte.

Die Gemeinden selbst können durchaus erfolgreiche Selbsthilfe betreiben: In dem nahe Osnabrück gelegenen Ort Wallenhorst haben engagierte Bürger ihre alte romanische Kirche erhalten und damit einen wertvollen Beitrag zum Denkmalschutz geleistet – eine Parallele dazu ist der kleine Ort Welbergen im nördlichen Münsterland, wo eine engagierte Gruppe von Gemeindegliedern ihre romanische kleine Kirche selbst renoviert und gerettet hat. Sie wird übrigens, entgegen der Konzeption einer „Kulturkirche“ wie die in Wallenhorst, vorwiegend doch für gottesdienstliche Feiern wie Hochzeiten genutzt, weil die Menge an kulturellen Möglichkeiten in einem kleinen Ort sehr begrenzt ist. Auffallend ist aber selbst in diesen Fällen, dass sich Menschen für den Erhalt einsetzen, die vielleicht schon lange keinen Kontakt mehr mit der Kirche hatten oder nie gehabt haben.

Das kann man vor allem in den neuen Bundesländern studieren, wo die Restauration halbverfallener Kirchen zum Teil von ungetauften, nie in Kontakt mit der Kirche gekommenen Menschen betrieben wird – die übrigens in einem Fall darauf bestanden, dass nach der Renovierung die Einweihung mit einem Gottesdienst erfolge.

Die Kirchenbauten als Element des kulturellen Gedächtnisses werden offensichtlich auch dann wichtig genommen, wenn es kaum noch Bindung zu den zugrunde liegenden Gehalten gibt. Doch so wichtig es ist, dass die säkulare Öffentlichkeit in das Thema einer Umnutzung oder Kirchenaufgabe einbezogen wird: die künftige Nutzung der Gebäude ist zuerst und vor allem eine Sache der Kirche. In vielen Protesten gegen Umnutzungen scheint mir das zugrunde liegende Problem die ungesicherte Identität einer Gesellschaft zu sein, die sich säkularisiert und „aufgeklärt“ versteht, aber doch das Funktionieren einer christlichen Tiefenschicht der Gesellschaft als funktionierend voraussetzt. Auch wenn ich selbst mit diesen Dingen keinen Kontakt (mehr) habe, werden dennoch die Traditionen gepflegt, die Sinnstiftung betrieben, das religiöse Leben im europäischen Sinne geführt werden. Erst wenn dies wegbriecht, kommt der Schrecken darüber, was da einmal war und was als Verlust jetzt erst bemerkt wird.

Die Verunsicherung der eher Ungläubigen entsteht in der Wahrnehmung eines bislang kaum reflektierten Verlustes. Das unmittelbare Zeichen dafür ist das Verschwinden einer Kirche als bestimmendes bauliches Zeichen einer Tradition der gesellschaftlichen Sinngebung. Deshalb gibt es den Protest so vieler kirchlich Ungebundener gegen den Abriss von Kirchen. Es ist der Schrecken über den Verlust geistiger Heimat und Verwurzelung.

Zur Kommunikation von Religiosität in der Öffentlichkeit Mitteldeutschlands

Harald Schwillus

Im Jahre 1597 wird die neuerrichtete Michaelskirche der Niederlassung der Jesuiten in München eingeweiht. Im Rahmen der Feierlichkeiten findet als großartiges Schauspiel das Stück „Triumph des Heiligen Michael“ statt, das nach einer streng konzipierten Regie abläuft. Frömmigkeitsgeschichtlich und theologisch repräsentiert die Inszenierung des Jesuitendramas den damals erreichten neuen Standard der Kommunikation von Religion und Glaube in der Öffentlichkeit. Denn anders als bei den z.T. tumultuarischen Mysterienspielen des Mittelalters hat hier alles seine wohlkalkulierte und geordnete Position. Die neugeordnete und durch die reformatorische Lehre zur Systematisierung herausgeforderte katholische Theologie inszeniert sich hier im Spannungsfeld von theatralischer Überwältigung und rationaler Strukturierung. Höhepunkt des frommen Schauspiels ist – wie könnte es bei einem Michaelsstück anders sein – der Sturz von 300 Teufelsdarstellern in einen als Kulisse errichteten Höllenrachen.

Bei anderen Darstellungen zu kirchlichen Festtagen waren bis zu 1700 Mitwirkende bei der Darstellung allegorischer Gruppen beteiligt: Engel und Teufel, Soldaten und Musikanten hoch zu Ross und zu Fuß, Wagen und Schlitten. Von einer Aufführung des von Jakob Bidermann verfassten Jesuitendramas „Cenodoxus“ am Münchener Jesuitenkolleg im Jahre 1609 wird berichtet, dass dabei zwar „beinahe vor Lachen die Bänke brachen, nichtsdestoweniger im Geiste der Zuschauer eine so große Bewegung wahrer Frömmigkeit hervorgerufen wurde, das, was hundert Predigten kaum vermocht hätten, die wenigen, diesem

Schauspiel gewidmeten Stunden zustande brächten.“¹

Diese historischen Beispiele sind als öffentliche praktische Theologie und Religionspädagogik mehrfach interessant: So besitzen sie unter Berücksichtigung subjektiver und auch emotionaler Verstehensmöglichkeiten einen Adressatenbezug mit vielfältigen Verflechtungen (Kontextualisierung); die Öffentlichkeit wird explizit angesprochen auf dem kulturellen Handlungsfeld des Theaters und der damit verbundenen Inszenierung (Performance) von Glaubensinhalten; die Theologie überschreitet damit die eigenen Grenzen, und die Jesuiten haben den Mut, sich auf das Feld der Kultur zu begeben – offenbar ohne Angst, der Theologie könnte dort ein Ungemach geschehen.

Instruktiv sind diese Beispiele schließlich auch deshalb, weil sie zeigen, wie in einem gesetzten kulturellen Rahmen in einer konkreten Zeit versucht wurde, theologisch verantwortlich im Bereich ‚Theater‘ Themen theologischer und religiöser Art zu setzen und damit neue Räume für ihre Präsentation und Inszenierung zu eröffnen. Die Chance der Differenz, die der ungewöhnliche Ort Theater für ‚Glaubensinszenierungen‘ ermöglichte, wurde genutzt und die Wirkung beim Publikum war – wie beschrieben – enorm. Also: ‚Theotainment‘ neben Predigt und belehrender Ansprache?

Einige Bemerkungen zum Verhältnis von Theologie und (kultureller) Öffentlichkeit:

Themen setzen

Angesicht der offensichtlich breiten Wirkung der beschriebenen jesuitischen Theaterinszenierungen, die Themen und Fragen christlicher Lehre und christlicher Lebensführung in ihrer Zeit modern mit den neuen Mitteln des Barocktheaters kommunizierten und damit adressatenbezogene und kontextorientierte Theologie betrieben, fällt in unserem kulturellen Umfeld auf, dass zwar Religion und Religiosität durchaus auf Interesse bestimmter Personenkreise trifft, dass aber zugleich kirchliche Angebote in kirchlichen Kontexten dabei häufig zu wenig Strahlkraft nach außen besitzen. So bezeichnete unlängst in der katholischen Wochenzeitung ‚Tag des Herrn‘ Joachim Klose, der vor seinem Wechsel zur Konrad-Adenauer-Stiftung lange Zeit die Arbeit der Katholischen Akademie in Dresden-Meißen mitgeprägt hatte, die Katholischen Akademien sehr pointiert als „Narrenräume“. In den Akademien (so Klose) treffen sich Menschen, „die von ihrer Umwelt nicht verstanden werden. Wir reden zwar vom missionarischen Auftrag, aber dringen gar nicht bis zu den Menschen vor, so dass sie sich wirklich entscheiden könnten.“ Deshalb sei es zum Beispiel nötig, Veranstaltungen nicht in den Akademien, sondern in Räumen jenseits von Kirche im politischen, wissenschaftlichen oder kulturellen Umfeld anzubieten.

Eine solche Aufforderung wird verständlich, wenn die Situation, in die hinein sie ergeht, zumindest umrisshaft in den Blick genommen wird: „Der Prozess der Säkularisierung hat seit der Aufklärung in der westlichen Welt zu einem starken Rückzug der Religion aus dem ehemals geschlossenen christlichen Kulturkontext geführt. Auch wenn von einem Absterben der Religion keines-

wegs die Rede sein kann, so ist doch der Verlust religiöser Funktionen für gesellschaftliche und kulturelle Bereiche des Lebens (Seelsorge, Rechtsprechung, Heilung, Weltdeutung usw.) nicht zu übersehen. Daneben ist die faktische neue Möglichkeit der kritischen Distanz zur Religion bzw. der Religionslosigkeit längst zur Normalität geworden – zeitgleich mit einer starken Sehnsucht nach Religion, religiöser Selbstverortung und Vergewisserung, die aber weitgehend unstrukturiert, unverbindlich und unsichtbar bleiben. Die enorme Pluralisierung der Lebensmöglichkeiten hat auch vor dem geistigen Bereich nicht Halt gemacht. Auch im Bereich der Religion gibt es eine Differenzierung durch prinzipiell unbegrenzte Alternativen, die zu deren nachhaltiger Relativierung geführt haben. Unmittelbare Folge dieser Veränderungen ist die Individualisierung, vor allem die Privatisierung der Religion: Religiöse Einstellungen sind Privatsache, was weitgehend bereits heißt, dass man nicht über sie spricht. Damit fallen nicht nur Ausdrucksformen, sondern auch die Möglichkeiten der Mitteilung aus. Unter solchen Bedingungen wird die Plausibilität, d.h. das unmittelbare Einleuchten des Christlichen heute, zu einer entscheidenden Frage, die für die Theologie insgesamt ein offenes Problem darstellt.“²

Theologie und mit ihr die reflexive Praxis pietatis stehen hier vor der Aufgabe, die Kommunikationsstrukturen der Subjekte zu erkennen und zu nutzen, damit eine Kommunikation religiöser Gehalte in säkularer Umgebung überhaupt erst ermöglicht werden kann. Im Anschluss an Habermas könnte hier von einer Übersetzungsleistung gesprochen werden. Allerdings ist dieser Begriff kritisch zu umkreisen. Zum einen gilt es zu beachten, dass Glaubende nicht erst jetzt in der Situation stehen, den von ihnen in der Sprache des Glaubens und der Theologie vertretenen religiösen Gehalt für

nichtreligiöse Menschen zu ‚übersetzen‘, sondern dies seit Jahrhunderten unternemen. Zum anderen muss auf die Gefahr eines Aussageverlusts hingewiesen werden, wenn religiöse Gehalte in andere Verstehens-, Interpretations- und Kommunikationssphären transponiert werden. Daher gilt es sich vor Augen zu halten: ‚Übersetzungen‘ sind tatsächlich nur unter Beschränkung, Beschädigung oder Verlust des ursprünglichen Aussagegehalts möglich. Das weiß jeder, der Fremdsprachen lernt. Dennoch sind Übersetzungen nötig und unausweichlich, um überhaupt kommunizieren zu können. So ist beispielsweise die Übersetzungsproblematik, die bei einer Übertragung der englischen Wörter ‚sky‘ und ‚heaven‘ ins Deutsche – und das besonders bei poetischen Texten – entsteht, allseits bekannt. Dennoch würde niemand grundsätzlich Übersetzungen inkriminieren oder gar verbieten. Ein guter Literatur- und Sprachunterricht wird dieses Problem deutlich thematisieren.

Daher gehört es auch zum Prozess der Übersetzung religiöser und theologischer Gehalte und Sinnpotentiale in die säkularisierte Umwelt hinein dazu, diese Einschränkung und Problemstellung mitzukommunizieren. Wenn dies nicht geschieht, passiert u.U. derart Banales wie die Ablehnung von Religion als eines eigenen Kommunikationskontextes, wie es unlängst in einem Interview im Feuilleton einer Berliner Tageszeitung anlässlich eines hohen Geburtstags eines bekannten Berliner Zoologen zu lesen war. Der Jubilar begründete darin seinen Verzicht auf Religion mit der Aussage, dass er keine Lückenfüller für noch nicht wissenschaftlich erklärbare Phänomene benötige. ‚Übersetzung‘ als Problem kommt so überhaupt nicht in den Blick, da die falsche Vorstellung besteht, den Gehalt einer religiösen Aussage durch eine Übersetzung so weit ändern zu können, dass eben dieser Gehalt tatsächlich verschwindet, wenn er in

einen anderen – scheinbar einzig richtigen – Kontext (hier den der Naturwissenschaften) überführt wird und damit konsequenterweise – weil am falschen Ort – vollständig seine Aussagekraft verliert. Genau genommen liegt dann überhaupt keine Übersetzung mehr vor, da Religion und Glaube überhaupt der Charakter von eigenen sachbezogenen Sprachen abgesprochen wird und sie nur noch als fehlerhafte Sprachen begriffen werden. Hier eröffnen sich ungeahnte Möglich- und Notwendigkeiten für ein unverzagtes Sich-Einmischen von Theologie und Kirche in den öffentlichen Diskurs.

Es sind daher Übersetzer und Übersetzerinnen in der Zunft der Theologen und Theologinnen nötig, die um diese Problematik wissen. Als Religionspädagoginnen und Religionspädagogen sollten sie in der Lage sein, auf der Grundlage einer kontext- und subjektbezogenen Theologie das Anliegen eben dieser Theologie in adäquaten Formen und Settings zu kommunizieren, nämlich die Frage des Menschen nach dem Ganzen angesichts der Segmentierung von Wissenschaft nicht aus dem Auge zu verlieren.

Und schließlich: Schon manchen hat eine gute Übersetzung eines Buches angeregt, die Ursprungssprache des Werks zu lernen, um es im Original lesen zu können. Es ist eine durchaus lohnenswerte Aufgabe für eine Theologie, im Kontext der kulturellen Öffentlichkeit mit ihren Themen und Aussagen Lust auf das Original zu machen: d.h. auf Religion in ihrem ureigenen Gehalt.

Die Bedeutung der Religionspädagogik bei der Erschließung der (kulturellen) Öffentlichkeit für die Theologie:

Räume eröffnen

Angesichts der umrissenen Aufgaben der Kommunikation und Repräsentation von Religion und Glaube in der kulturellen Öffentlichkeit beschreibt Joachim Kunstmann die „religiöse Bildung des Menschen als zentrale Aufgabe der Theologie“ und fordert eine „Theologie des religiösen Lernens“. Damit kommt die Praktische Theologie und bei ihr besonders die Religionspädagogik in den Blick. Kunstmann unternimmt dies in einem Sammelband aus dem Jahr 2005, der als Titel die – mit einem Fragezeichen etwas abgeschwächte – provokante These trägt: „Religionspädagogik als Mitte der Theologie?“ Seine Überlegungen sind m. E. erwägenswert und für die aufgeworfene Suche nach einer theologisch-religionspädagogischen Begründung des Beziehungsgeflechts Theologie-Religion-Öffentlichkeit-Kirche fruchtbar und weiterführend: „Die wissenschaftliche Theologie wird in der Regel als Reflexion des christlichen Glaubens verstanden. [...] Reflexion des christlichen Glaubens kann zunächst dogmatische Lehre bedeuten, d.h. eine an Inhalte gebundene Selbsterklärung, die bis dato weitgehend gleichbedeutend war mit dem christlichen Bekenntnis. [...] In Zeiten einer weit vorangetriebenen Individualisierung ist solches Denken in mehrfacher Hinsicht problematisch geworden. Zum einen haben die ‚großen Erzählungen‘ an Überzeugungskraft eingebüßt (J. F. Lyotard hatte das den ‚Verlust der Metaerzählungen‘ genannt). Zum anderen setzt die Konzentration auf Inhalte und deren reflexive Entfaltung die religiöse und kulturelle Einzigartigkeit und Alleingültigkeit des Christlichen voraus, die heute so nicht mehr allgemein überzeugt. Wenn religiöse Inhalte differenter Herkunft grundsätzlich nebeneinander bestehen,

wird die Plausibilität solcher Gehalte nach außen hin – und dieses ‚außen‘ markiert gerade die neue Situation – zur offenen Frage; mehr noch: Die Konzentration auf Inhalte überhaupt erscheint als Verengung und Reduktion. Zur christlichen Religion gehören ja weit größere Bereiche als deren reflexiv benennbare Inhalte – Kirchengebäude, liturgische Vollzüge, Bildkunst, Musik, Gebetshaltungen u.v.m. Damit gerät in den Fokus der Aufmerksamkeit, dass es offensichtlich genau diese Bereiche sind, die man zusammenfassend als die ästhetisch konfigurierten Gehalte der christlichen Kultur bezeichnen könnte, die für die Lebendigkeit des Christlichen stehen. Dogmatische Inhaltsreflexion wird damit mitnichten überflüssig. Sie wird allenfalls relativiert in dem Sinne, dass bedeutsame andere Aufgaben an ihre Seite treten [...]“

Im Gefüge einer solchermaßen religionspädagogisch konnotierten Theologie kommen vielfältige Verkündigungsmedien in den Blick: liturgische Gesten, Kirchenräume, religiöse Bilder und Musik. Kunstmann bezeichnet den damit verbundenen Perspektivwechsel als „Wendung der Theologie vom ‚Was‘ zum ‚Wie‘, die allerdings weder die dogmatische Reflexion verzichtbar macht noch mit einer vorschnellen Pragmatik verwechselt werden darf. Diese Wendung beschreibt vielmehr eine Verabschiedung von reflexiven Inhalten allein und eine starke Aufwertung von ästhetischen Formen, Ausdrucksgestalten und vor allem von religiösen Vollzügen [...]“

Dies bedeutet, dass die Inhalte des christlichen Glaubens und deren Mitteilung stets unter Beachtung der Bedingungen ihrer Verständlichkeit und ihres Wahrgenommenwerdens bei den Menschen, die heute angesprochen werden sollen, formuliert und ‚transportiert‘ werden müssen. Angesichts der Lebenswelt der überwiegenden Zahl der Bevölkerung in Mittel- und Ost-



deutschland gilt dies in besonderem Maße. „Faktisch werden Menschen, die sich für das Christentum interessieren, mit hohen Schwellen konfrontiert, d.h. unter Bedingungen der Selbstbestimmung und einer pluralen Angebotslandschaft: Sie werden abgewiesen. Nicht nur für das dogmatische Denken, sondern auch für die gottesdienstliche Liturgie gilt weitgehend, dass Menschen eine gute Portion intellektueller Hochkultur ‚mitbringen‘ müssen, um dort überhaupt Zugang zu finden. Ob sie dann einen Widerhall auf ihre Fragen, Bedürfnisse und Nöte finden, ist eine weitere, sehr offene Frage. Dass hier oft Steine statt Brot gegeben werden, liegt allerdings keineswegs – wie oft billig kritisiert – an einzelnen Vertretern der Kirche, sondern [am ...] kulturellen Wandel, d.h. am Verlust der christlichen Einheitskultur. Da dies irrevidierbares Faktum ist, hat sich die Theologie auf sie einzustellen.“ Damit hebt Kunstmann eine zwar nicht gänzlich neue, doch heute dringlicher gewordene Aufgabe der Theologie hervor: danach zu fragen, was das Christentum zugänglich macht und an welchen Orten dies wie geschehen kann. Er bezeichnet genau dies als notwendige „religionspädagogische Wende der Theologie“ und betrachtet die Theologie von da her insbesondere auch als eine Bildungsaufgabe.

Daraus ergibt sich der konkrete Auftrag, nach Kommunikationsorten und -zusammenhängen außerhalb klassischer kirchlicher Kontexte Ausschau zu halten, an denen Begegnung mit den tradierten Formen und damit mit den Inhalten christlicher und kirchlicher Glaubensüberlieferung möglich ist: Radio, Fernsehen, Internet, Feuilleton, Kinofestivals oder eben auch hochkulturelle Veranstaltungen und Orte wie Oper, Theater, Museum und Ausstellung. Wenn dort – jenseits des binnenkirchlichen Raums – die Theologie ihre Fragen und Positionen einbringt, besteht die Chance, Theologie tatsächlich als Bildungs-

aufgabe zu profilieren. Zudem ist ein Beschreiten dieser Räume durch eine religionspädagogisch kommunikationsfähige Theologie unabdingbar, wenn wesentliche Aspekte im Diskurs der pluralen Gesellschaft nicht fehlen sollen; d.h., wenn religiöse Themen und Religiosität insgesamt nicht der Beliebigkeit überlassen, sondern auch einer reflexiv-rationalen theologischen Betrachtung zugänglich gemacht werden sollen. Hier entsteht geradezu eine Pflicht der Theologie zur (Gegen-)Rede und zum (Ein-)Spruch; geht es doch im religionspädagogisch-theologischen Interesse darum, bildend nicht ein irgendwie geartetes religiöses Gefühl zu bedienen (das mögen andere tun), sondern um die öffentliche Aufgabe der Theologie als eines (selbst)reflexiven Handelns im Zusammenhang von Kommunikation und Eröffnung der Bildungsrelevanz des Christentums. Also entsteht hier die Aufgabe, Räume zu eröffnen, in denen dies gelingen kann.

Areligiosität als spezifischer Kontext in Sachsen-Anhalt: adressatenbezogene kulturelle Diakonie

Um die spezifische Situation genauer zu beschreiben, unter der in Mittel- und Ostdeutschland Religiosität, Religion und Christentum kommuniziert werden, hat Eberhard Tiefensee den Begriff der *Areligiosität* geprägt. Er entwickelt damit eine Phänomenbeschreibung, die für Überlegungen zu Möglichkeiten und Chancen theologischer und religiöser Rede in der Öffentlichkeit im Osten Deutschlands hilfreich ist.

Zur Beschreibung der Situation zunächst einige Zahlen: 2002 waren in den neuen Bundesländern 21,5% der Menschen Mitglied der evangelischen Kirchen, 5,9% Mitglied der Katholischen Kirche, zusammen demnach 27,4%. In Sachsen-Anhalt gaben 2008 3,9%, in der zweitgrößten Stadt des Landes, Halle (Saale), 3,7% der Einwohner

an, katholisch zu sein, während laut einer Statistik von 2006 15,3% der Bewohner des Bundeslandes und 10,4% der Stadt Halle und des die Stadt umgebenden Saalkreises sich der evangelischen Kirche zugehörig bezeichneten. Addiert man diese Zahlen, so ergeben sich – trotz der aufgrund der unterschiedlichen Jahre etwas unscharfen Angaben – folgende Ergebnisse: 2002 lebten in den neuen Bundesländern 27,4% Mitglieder der beiden großen deutschen Kirchen, 2006/08 in Sachsen-Anhalt 19,2% sowie 2006/08 in Halle (Saale) etwa 14,1%. Angesichts dieser Situation sprach der evangelische Religionssoziologe Ehrhart Neubert von einem „Supergau der Kirche“. Dass diese Einschätzung nicht übertrieben ist, belegen die nüchternen Zahlen. Ihnen zufolge sank in Mittel- und Ostdeutschland die Zahl der Christen und Christinnen von 94% im Jahre 1946 innerhalb von zwei Generationen auf unter 30%. Im gleichen Zeitraum verzehnfachte sich der Anteil der Konfessionslosen von 6% im Jahre 1946 auf einen Anteil von etwa 2/3 der Einwohner. Bei der für 2002 ermittelten Prozentzahl von Kirchenmitgliedern in den neuen Bundesländern von 27,4% gilt es jedoch zu beachten, dass es sich hierbei um eine Durchschnittszahl handelt, die insbesondere durch einige wenige noch stärker volkskirchlich geprägte

In Großsiedlungen wie etwa in Berlin-Marzahn oder Halle-Neustadt bewegen sich die Mitgliederzahlen beider großer Kirchen mittlerweile im Bereich von gesellschaftlichen Splittergruppen.

Gebiete wie das Eichsfeld oder die Oberlausitz sowie durch die ältere Generation stabilisiert wird. In Großsiedlungen wie etwa in Berlin-Marzahn oder Halle-Neustadt bewegen sich die Mitgliederzahlen der Kirchen mittlerweile im Bereich von gesellschaftlichen Splittergruppen.

Nun lässt sich auch in den alten Bundesländern ein Rückgang der Kirchen- und Konfessionsbindung verzeichnen, doch ist er bislang weit von der Größenordnung in Mittel- und Ostdeutschland entfernt. Gehören hier

etwa 72,5% (2002) der Menschen keiner Kirche an, bekennen sich im alten Bundesgebiet 38,9% zur katholischen und 34,4% zur evangelischen Kirche (zusammen also 73,3%). Zudem gilt es zu beachten, dass der Prozess der Entkirchlichung im ‚Osten‘ anders kontextualisiert ist als im Westen. Tiefensee charakterisiert die Differenz schlagwortartig „als Gegenüberstellung von emanzipiertem Religionspluralismus im Westen und areligiösem Milieu im Osten [...]“. Oder anders gesagt: Der ostdeutschen Areligiosität steht eine flottierende Religiosität im Westen gegenüber. Die westdeutsche Entkirchlichung versteht sich selbst als Ergebnis einer Emanzipationsbewegung: Viele Kirchenferne dürften ihre Distanzierung im Zusammenhang mit der Ablösung vom Elternhaus vollzogen haben. Werden Gründe thematisiert, kommt es zu Hinweisen auf repressive Momente der religiösen Sozialisation – Tilman Moser hat das sarkastisch ‚Gottesvergiftung‘ genannt. Ein steuerfinanzieller Kassensturz oder eine negative Medienmeldung bilden dann oft nur noch den letzten Anstoß zur Trennung von der Kirche. Zuweilen kommt es aber zu einer flottierenden Religiosität, die sich auf dem Markt der Religionen bedient, und im Blick auf die eigenen Kinder suchen viele Eltern später wieder den Kontakt zu einer der Kirchen. Im Osten führte dagegen der Schritt zu einer selbstbestimmten und in gewissem Sinne auch unangepassten Lebensgestaltung nicht unbedingt aus der Kirche hinaus, sondern zuweilen sogar in sie hinein. [...] Distanz zur Kirche und ihrer Botschaft ist dagegen zumeist kein bewusst vollzogener Akt, sondern Folge der fraglosen Beheimatung in der Umwelt und dadurch gekennzeichnet, dass weltanschauliche Fragen überwiegend nicht als Gegenstand existentieller Auseinandersetzung und persönlicher Entscheidung gelten, sondern dass die Antworten ‚aus zweiter Hand‘ kommen. [...]



Beeindruckende Teilnehmerzahlen an den Bistumswallfahrten zum Erfurter Domberg, 1970er-Jahre

Im Westen muss konfessionslos nicht zwingend heißen: religionslos. Dass die Kirchendistanz nicht zwangsläufig zur Areligiosität führt, zeigt die relativ starke Gruppe derjenigen, die sich weiterhin als an Gott Glaubende oder sogar als Christen deklarieren und die Unterstellung des Gegenteils als Beleidigung empfinden. Im Osten Deutschlands allerdings macht die Unterscheidung zwischen Kirchlichkeit, Christlichkeit und Religiosität wenig Sinn, bestätigen doch die Umfragen, dass dort die Nichtkirchlichen auch Nichtchristen sind und nach eigener Einschätzung areligiös.“

Jeder Versuch einer Thematisierung religiöser Inhalte und jegliches darauf bezogene Eröffnen von Räumen in der mitteldeutschen Öffentlichkeit hat das Phänomen der Areligiosität zu berücksichtigen, wenn religiöse und kirchliche Kommunikationsangebote nicht ins Leere laufen sollen. Daher muss es zunächst darum gehen, Sensibilität

für das Phänomen selbst im innerkirchlichen und theologischen Diskurs zu entwickeln. Dabei fällt auf, dass es beinahe vollständig unterhalb der Wahrnehmungsschwelle einer kirchlich und konfessionell geprägten Kultur zu liegen scheint, auch wenn diese selbst mittlerweile eigentlich auch deutlich säkularisiert ist. So berichtet die Leipziger Religionssoziologin Monika Wohlrab-Sahr vom Erlebnis eines ihrer Studenten: „Als er sich in Zürich polizeilich melden wollte, rief er offenbar großes Erstaunen hervor, als er auf die Frage nach der Konfession mit ‚nein‘ antwortete. Das wiederum erstaunte ihn.“

Vielfach kommt im theologischen, aber auch im soziologischen und philosophischen Diskurs das Phänomen der Areligiosität nicht in den Blick, da ein zu weiter Religionsbegriff als Interpretationsinstrument angelegt wird, der gerade wegen seiner Weite letztlich konturlos bleibt.

Ihm zufolge ist jeder Mensch ein „Homo naturaliter religiosus“, ein von Natur aus religiöses Wesen. Nach Tiefensee ist die Ursache dieser Blickverengung in der Übernahme bestimmter soziologischer Deutungsmuster in Religionswissenschaft, Philosophie und Theologie – und damit auch in der Religionspädagogik – zu suchen:

„Die Suche nach dem begriffstheoretischen Fundament für die religionswissenschaftliche These von der natürlichen Religiosität des Menschen führt auf kurzem Weg zu Luckmanns Theorie der ‚unsichtbaren Religion‘. Ihr zufolge beruht Religion auf der Fähigkeit des Menschen, seine biologische Natur zu transzendieren, so dass jede Art von Sozialisation grundsätzlich religiösen Charakters ist und jedes der Integration und Legitimation der sozialen Ordnung dienende System als Religion bezeichnet werden kann. Säkularisierung im ursprünglichen Verständnis als Verschwinden von Religion gebe es nicht, sondern bestehe in Wahrheit in deren Individualisierung sowohl hinsichtlich ihrer sozialen Basis als auch hinsichtlich der verhandelten Themen (wie Selbstdarstellung, Selbstverwirklichung, Mobilität, Sexualität, Familie), wodurch sie für ein traditionelles Religionsverständnis unsichtbar werde. Dieser theoretische Ansatz bietet eine Reihe von Vorteilen: Luckmanns wissenschaftstheoretisches Motiv ist, die Religionssoziologie von ihrer kirchensoziologischen Engführung zu befreien [...]. Des weiteren bestätigt die identifizierende Grundlegung von Religiosität in der Fähigkeit des Menschen, seine biologische Natur zu transzendieren, Religion als eine Wesenseigenschaft des Menschen – wie Vernunft und freier Wille – und macht sie zu einem anthropologischen Apriori, das abzusprechen zugleich die Leugnung des Menschseins bedeuten würde. [...] Allerdings wird von Luckmann und denen, die ihm folgen, ein hoher Preis verlangt: Die enorme extensionale Ausweitung des Begriffs muss auf Kosten seiner Intension gehen, d.h. er droht

unbestimmt zu werden, wobei er so gut wie jeglichen substantiellen Gehalt verliert und vorwiegend funktional wird. Im gleichen Maß wird die Verbindung zur Begriffsgeschichte und zum Alltagssprachlichen Gebrauch geschwächt. Das zeigen Titel wie ‚Kochen als religiöse Praxis‘“

In einem solchen Denkgefüge kann es einen areligiösen Menschen nicht geben, da der Bereich der religiösen Praxis so weit ausgedehnt wird, dass er fast keine Aussagekraft mehr besitzt und für ein subjektorientiertes Zugehen auf den Menschen wenig hilfreich ist. Gerade mit Blick auf die mitteldeutsche Situation wird so der Zugang zur Kommunikation von Religion und Glaube in der kulturellen Öffentlichkeit eher erschwert, wenn nicht gar in Bezug auf weite Teile der Bevölkerung unmöglich. Räume können so kaum eröffnet, Themen kaum gesetzt werden, da Augen und Ohren der Adressaten nicht erreicht werden. In einer engeren und damit präziseren Begrifflichkeit gefasste religiöse, glaubensbezogene oder gar theologische Inhalte können so gar nicht wirklich in den öffentlichen kulturellen Diskurs eingebracht werden, da ihr differenzierendes Potential überhaupt nicht erfasst wird.

Verständigung über religiöse Themen – oder gar deren Übersetzung – ist damit angesichts eines fast flächendeckenden Ausfalls einer als Impulsgeber dienenden religiös geprägten Umgebung in Mittel- und Ostdeutschland das zentrale Problem einer religionspädagogisch ausgerichteten Theologie, die sich auf dem Feld der kulturellen Öffentlichkeit bewegen will. Anders als Max Weber, der sich im selben Atemzug als ‚religiös unmusikalisch‘ und daher als ‚Krüppel‘ bezeichnen konnte, erleben sich die nichtreligiös sozialisierten Menschen heute selten als defizitär. Es verwundert nach den bisherigen Überlegungen auch nicht, dass erst durch die Konfrontation mit

praktizierter Religion die Differenz religiös/areligiös überhaupt aufbricht. Leipziger Jugendliche antworteten, als sie gefragt wurden, ob sie sich als christlich oder eher atheistisch einstufen würden: ‚Weder noch, normal halt.‘ Areligiöse Menschen werden erst zu ‚areligiösen‘, wenn sie mit Religion in intensiveren Kontakt gekommen sind – was auch durch eine religionssoziologische Untersuchung geschehen kann. Damit wird deutlich: Menschen, die als ‚religiös unmusikalisch‘ betrachtet werden können, sollte zunächst nicht unterstellt werden, sie verfügten über eine verschüttete, nicht sichtbare, implizite oder etwa vagabundierende Religiosität. Zudem sollte die Theologie darauf verzichten, ihnen zu unterstellen, sie würden statt des wahren Gottes eben Götzen wie Konsum, Fußball o.ä. verehren. Als sinnvoll könnten solche Zuordnungen erst bezeichnet werden, wenn der vorausliegende Indifferenzbereich zuvor überhaupt verlassen worden wäre. Für eine religionspädagogisch inspirierte Theologie in kulturdiakonischer Absicht bedeutet dies, dass sie sich zuvörderst der Aufgabe der Differenzengenerierung unterziehen muss; nämlich: ‚Menschen wieder oder zum ersten Mal überhaupt auf einen ‚letzten‘ Bereich und die Möglichkeit von ‚Wegen zur Transzendenz‘ aufmerksam zu machen.“

Dass durch das Generieren von Differenzenerfahrungen im Rahmen pastoraler und religionspädagogischer Kommunikationssituationen auch areligiöse Menschen auf derartige Fragen und Erfahrungen tatsächlich aufmerksam werden, spricht dafür, dass es offenbar so etwas wie eine universal-menschliche religiöse Disposition als Anthropinum gibt, die jedoch begrifflich und religionspädagogisch-theologisch von tatsächlicher Religiosität zu unterscheiden ist. Von einer solchen Denkbasis aus werden Gestaltungsräume und Themensetzungen zu bedenken sein, die Religiosität, Religion, Glaube und Theologie in den Diskurs der

kulturellen Öffentlichkeit tragen wollen. Daraus ergibt sich die Konsequenz für eine kulturelle Diakonie der Kirche, dass sie Religion und Glaube zunächst einmal im öffentlichen Raum zeigen muss, damit solche Differenzenerfahrungen überhaupt erst ermöglicht werden. Der christliche Missionsauftrag kann dadurch eine neue Färbung bekommen.

Religionspädagogische Folgerung in diakonischer Absicht: Inszenierung

In Anbetracht der aufgezeigten Situation sollte an die Seite von zwei wichtigen Aufgaben der Praktischen Theologie, zu der die Religionspädagogik als ‚Scharnierwissenschaft‘ zwischen Theologie und Geistes- bzw. Kulturwissenschaften gehört, noch eine weitere treten: die beiden Aufgabengebiete der Pastoral und der Kulturhermeneutik bedürfen der Ergänzung durch eine angemessene Darstellung von Religion und Glaube in der kulturellen Öffentlichkeit. Dabei ist die mittlerweile gewachsene Einsicht produktiv umzusetzen, „dass sich Inhalt und Form auch in religiösen Belangen nicht trennen lassen. [...] Es gibt [...] keine sinnenunabhängige Wahrnehmung, und die Resonanzen alles Wahrgenommenen sind bildgeleitet, emotional, erfahrungsabhängig und darum subjektiv grundsätzlich verschieden. Zudem zeigt der ästhetische Zugang zur kulturellen Wirklichkeit, dass alle dort begegnenden Inhalte und Mittelungen unwiderruflich an die Trägerschaft von historisch und anthropologisch bedingtem Zeichengebrauch gebunden sind. Hier gilt: Wahrheit ist an Wahrnehmung und diese an Inszenierung gebunden.“³ In Anbetracht der gesellschaftlichen und religiösen Situation in Mittel- und Ostdeutschland muss eine Inszenierung von Religion zunächst immer auch die Ermöglichung von Differenzenerfahrung leisten, damit der Inhalt der Botschaft überhaupt erst Ohr, Auge und Herz der Adressaten erreichen kann.

Der Inszenierungsbegriff selbst stammt aus dem Bereich des Theaters. Bei oberflächlicher Betrachtung kann er auf den Bereich der Ausstattung einer Aufführung mittels Kulissen und Kostümen reduziert werden, doch ergibt sich bei präziserer Analyse, dass jede Aufführung eines Stücks nur als Inszenierung existiert. „Kein dramatischer Text wird lebendig ohne seine Inszenierung. In besonderer Weise verweist der Inszenierungsbegriff darum auf die Lebendigkeit ästhetischer Vollzüge, also auf ihren Prozesscharakter, der eben nicht nur die sukzessive Weise subjektiver Aufnahmevorgänge und deren Resonanzen beschreibt, sondern der sich in den ‚hohen‘ Formen der Kunst – dem Schauspiel und der Musik – seinen eigenen Ausdruck verschafft. Die Idee der Inszenierung lässt sich als pointierter Ausdruck des ästhetischen Zugangs zur Religion verstehen. Religion ‚gibt‘ es streng genommen nur in der Form inszenierter Gestaltungen, und auch die Mitteilung subjektiver religiöser Erfahrungen ist auf Inszenierungsvorgänge angewiesen.“

Eine gelungene Inszenierung und eine damit korrespondierende sensibilisierte Wahrnehmungsfähigkeit besitzen eine hohe Bildungsbedeutung. Mit Joachim Kunstmann kann die Bedeutung dieser bipolaren Spannung so beschrieben werden: „Die Aufmerksamkeit auf die Weisen des Ins-Bild-Setzens lässt sich präzise als das äußere Vermögen ansprechen, das dem inneren Vermögen der Einbildungskraft korrespondiert. Es spannt ebenso wie die Einbildungskraft die beiden Pole von subjektiv-selbsttätiger Fähigkeit und von außen zukommender Form bzw. Begebenheit in einer Weise zusammen, die mit aller Deutlichkeit an die dialektische Struktur des Bildungsprozesses erinnert und die immer auch das Wissen um Unverfügbarkeit enthält. Wolfgang Iser beschreibt Inszenierung darum als das immanente Spiel der Unverfügbarkeit, die aus Evidenzerfahrungen entspringt –

als Spiel mit Lebensmöglichkeiten, die Prägnungen unterlaufen und einen Gegenpol zu allen wissbaren Identitäten darstellen. Durch Inszenierungen entstehen ‚die Simulacra des Unverfügbaren‘. Sie sind darum nicht vordergründig zu ‚durchschauen‘, sondern es ist der kultivierte Umgang mit ihnen anzubahnen. Inszenierungen sind unverfügbare Anlässe für Bildung. Und das gilt für religiöse Inszenierungen in besonderem Maße. Unverfügbarkeit ist das große Thema der Religion. Es findet seine bildungstheoretische Parallele in der weder funktionalisierbaren noch zielbestimmbaren Offenheit des Bildungsprozesses.“

Wie Religion erschließt sich auch Bildung keiner Verfügungsmacht, sondern ist eine Aktivität des lernenden Subjekts selbst. Ereignen kann sich beides nur dort, wo Tradition zum Thema gemacht wird und zugleich Räume eröffnet werden, die ein Sich-Einlassen ermöglichen. Bildend ist Religion nur dann, wenn letzte Gewissheiten nicht lediglich mitgeteilt und angelernt werden, sondern wenn die Fähigkeit zur Vergewisserung angesichts der Sachbestände einer Tradition, die Orientierung geben kann, entwickelt wird. An religiösen Inszenierungen kann dies gelernt werden. Daher liegt der religionspädagogische – wie auch der religionsdidaktische – Sinn solcher Inszenierungen „nicht primär im sachlogischen Wissen um ihren historischen Ort, sondern in der jetzt und hier (wieder)erfahrbaren Atmosphäre, die sich aus der je neuen Inszenierung ergibt. Religiöse Geschichten, Texte, Räume usw. lassen durch Inszenierung ihre Bedeutung je neu spürbar werden. Darum wollen religiöse Gehalte primär nicht gewusst, zitiert und ‚verstanden‘, sondern aufgeführt werden. Szenen dienen der Vergegenwärtigung. Sie lassen sich als atmosphärisch gestimmte Räume begreifen, die Vorstellungsräume öffnen.“ Ein hinter solchen Überlegungen stehendes Verständnis von religiöser Bildung darf auch

für die Inszenierungen religiöser Themen in den Jesuitendramen des 16. und 17. Jahrhunderts vermutet werden.

Ein Beispiel: Die Ausstellung „Minne Mut Mystik. 800 Jahre Mechthild von Magdeburg“ im Kulturhistorischen Museum Magdeburg

Die vom 22.4. bis 6.7.2008 im Kulturhistorischen Museum in Magdeburg gezeigte Ausstellung „Minne Mut Mystik. 800 Jahre Mechthild von Magdeburg“ unternahm den Versuch, unter den gegebenen Kommunikationsbedingungen in Sachsen-Anhalt Wege zur Eröffnung von Differenzierung zu beschreiten, um so Religiosität, Religion und christlichen Glauben überhaupt erst wieder als Denk- und Gestaltungsmöglichkeit für das persönliche Leben zu erschließen.

Der Ausstellungskonzeption und -inszenierung lag die Überlegung zugrunde, Mechthild nicht lediglich als bedeutende weibliche Gestalt des Mittelalters, sondern insbesondere auch als Selige zu präsentieren. Zwar wurde sie nicht im Sinne eines ordentlichen kirchlichen Verfahrens kanonisiert, doch hat sie für das Bistum Magdeburg große Bedeutung als heilige Frau. So ist ihr auch die Kirche St. Mechthild im Norden Magdeburgs geweiht. Die Ausstellung nahm daher das Thema ‚Heiligkeit‘ als Zentrum der Erzählung und versuchte seine Bedeutung inszenatorisch zugänglich zu machen. Hinter den Überlegungen stand ein Verständnis von christlicher Heiligkeit, das der katholische Theologe Hans Urs von Balthasar einmal so formuliert hat: „Die Heiligen der Kirche sind der wichtigste Kommentar zum Evangelium, denn sie sind die fleischgewordene Auslegung des fleischgewordenen Gotteswortes. So sind sie wirklich Zugänge zu Jesus.“ In diesem Verständnis sind christliche Heilige Menschen, an denen wie in einem Spiegel das christliche Grundbekenntnis ‚abzulesen‘ ist,

dass Gott in Jesus Christus Mensch geworden ist.

Die Ausstellung versuchte nun auf der Basis dieser Überlegungen zum christlichen Heiligkeitsverständnis eine Annäherung an Person und Werk der Mechthild von Magdeburg. Dies geschah in drei Anläufen: über ihr Werk „Das fließende Licht der Gottheit“, über die Rezeptionsgeschichte von Person und Werk der Mystikerin und über die Lebensräume, in denen sie sich bewegte.

Von besonderer Bedeutung für die Inszenierung war der zweite Ausstellungsraum, der sich den Bildern widmete, die sich Menschen bis heute aus verschiedenen Perspektiven heraus von Mechthild gemacht haben und machen: Neben der wissenschaftlichen und ikonografischen Rezeption ihres Werks und ihrer Person standen hier Hinweise auf ihre Rezeption in eher populären Medien und Objekten sowie im Bereich der Wiederentdeckung des Beginnetums im 20. und 21. Jahrhundert. Der Facettenreichtum der Mechthildbezüge konnte auf den vier Seiten eines im Raummittelpunkt stehenden Kubus jedoch nur angedeutet werden. Das Innere dieses Kubus sollte betreten werden. Dort befand sich ein leerer Raum mit Spiegelflächen, der die Besucher und Besucherinnen anregen wollte, über eigene Selbstbilder nachzudenken und diese vielleicht angesichts der Thematik des Umgangs mit ‚Wunsch- und Rollenbildern‘ bei Mechthild von Magdeburg zu reflektieren und Differenzierungen inszenatorisch anzubahnen.

Der Raum Museum bzw. Ausstellung, der – obzwar hochkulturell besetzt – dennoch deutlich niedrigere Schwellen als ausdrücklich kirchliche Räume besitzt, konnte so ein Kommunikationsort für die Themensetzung „Heiligkeit“ werden.

Folgerungen

Aus dem Dargelegten können als erste Schlüsse für die Gestaltung des Raumeröffnens und Themensetzens zur Kommunikation von Religiosität in Mitteldeutschland – und vielleicht auch anderswo – gezogen werden:

- Als Grundhaltung gilt es, die konkreten Bedingungen ‚vor Ort‘ ernst zu nehmen als Basis jeglicher tatsächlicher Kommunikation über Religiosität und Glaube; in Sachsen-Anhalt und Halle bedeutet dies: Areligiosität als Interpretation der Situation nicht zu verdrängen.
- Alle Inszenierungen, die zu Differenzerfahrungen herausfordern wollen, finden ihre kirchliche Begründung in der Aufgabe der kulturellen Diakonie (und die ist – wie Diakonie überhaupt – zunächst einmal selbstlos).
- Kommunikationsanlässe und –orte sind vielfältig: dies gilt es im Auge zu behalten und ohne Scheu zu nutzen; so können einerseits vorhandene ‚bekannte‘ Räume wie Kirchen und kirchliche Kunst neu und unerwartet erschlossen werden und so können andererseits neue – und hoffentlich auch unerwartete – Räume zu Orten der Themensetzung werden.

... und es gilt: Gute Inszenierungen können auch ohne das Auftreten von 300 Teufeldarstellern gelingen und überzeugen.

- 1 Dvořák, Cordula: Das barocke Figurentheaterprogramm des Neuzeller Heiligen Grabes. Theaterwissenschaftliche Annäherung an ein religiöses „Schau-Stück“, in: Ederer, Walter u. Reinecke, Klaus (Hgg.): Sein grab wird Herrlich seijn. Das Heilige Grab von Neuzelle und seine Passionsdarstellungen von 1751. Ausstellungskatalog, Regensburg 1998, S. 57-76, hier: S. 64f.
- 2 Kunstmann, Joachim: Theologie des religiösen Lernens. Die religiöse Bildung des Menschen als zentrale Aufgabe der Theologie, in: Rothgangel, Martin u. Thaidigsmann, Edgar (Hgg.): Religionspädagogik als Mitte der Theologie? Theologische Disziplinen im Diskurs, Stuttgart 2005, S. 39-53, hier: S. 44.
- 3 Kunstmann, Joachim: Religion und Bildung. Zur ästhetischen Signatur religiöser Bildungsprozesse (Religionspädagogik in pluraler Gesellschaft, Bd. 2), Gütersloh/Freiburg i.Br. 2002, S. 403f.

Über Glasmalerei heute –

ein Interview mit Johannes Schreiter

Zu dieser Sonderausgabe von „Alte und neue Kunst“ hat Professor Schreiter einen Text zur Verfügung gestellt: Dr. phil. Katharina Winnekes, Kuratorin in „Kolumba“, Kunstmuseum des Erzbistums Köln, führte das folgende Interview mit ihm im Jahre 2000. Der Text ist veröffentlicht worden zuerst in „Kunst und Kirche“ 2000/4 und dann in „Wortfenster“; Johannes Schreiter – Schriften, Band II, herausgegeben von der Johannes-Schreiter-Stiftung.

Winnekes: Die Glasmalerei hat in den letzten Jahrzehnten neue Techniken entwickelt, die ein breites Spektrum von Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen. Hat diese Entwicklung auch ein gewandeltes Verständnis der Aufgaben bzw. Funktionen mit sich gebracht?



Chorfenster in der
Franziskanerkirche
Rothenburg/
o.d.Tauber

Schreiter: Ich selbst habe zwar im Bereich Glasmalerei *auch* neue technische Verfahren ins Rollen gebracht, aber nachhaltig interessiert hat mich diese Dimension nie. Ich meine sogar behaupten zu können, daß sie für Kunstschaffende ganz allgemein zum Nebensächlicheren gehört. Wir nutzen Techniken, damit eine Bildidee oder ein nach Inszenierung verlangendes Konzept zufriedenstellend verwirklicht werden kann, mehr aber auch nicht. Technik hat – wenigstens nach meinem Dafürhalten – ausschließlich Hebammenfunktion. Wo immer sich die *Technik* in den Vordergrund spielt, ist es mit der Kunst nicht allzuweit her. Für mich ist sie jedenfalls ein notwendiges Übel, das man streng an die Kandare nehmen muß.

Sie haben völlig recht: Der Glasmalerei boten sich in den letzten Jahrzehnten *einige* technische Neuerungen. Sie eröffneten ihr allerdings nicht bloß ein breites Spektrum von Gestaltungsmöglichkeiten, sondern ein durchweg zu breites. Für mindere Begabungen – und damit haben wir es in der Glasmalerei-Landschaft oft zu tun – hat sich daraus eine Art Irrgartensituation ergeben. Auf einmal ist *alles* möglich geworden – und wer mit diesem verführerischen, postmodernen Technikbuffet nicht selektiv umzugehen versteht, verfällt dem Optionsstreß und greift dauernd daneben. Daß solche Entwicklungen natürlich auch unser Verständnis für die *Aufgaben*, für die *Obliegenheiten* der Glasmalerei beeinflussen, ist klar. Leider haben sie aber vor allem das Erkennen der Besonderheiten und *Grenzen* unseres Metiers merklich getrübt. Nebenbei gesagt sind die ‚Funktionen‘ von Bildern, das betrifft Glasbilder genauso, vom technologischen Fortschritt verhältnismäßig unabhängig, denn sie resultieren ja eher aus anthropologischen Gegebenheiten, die sich zum Glück oder bedauerlicherweise kaum ändern.

Worin sehen Sie die Aufgabe der Glasmalerei im zeitgenössischen Raum?

Zunächst einmal, denke ich, ist das Aufgabenspektrum der Glasmalerei in zeitgenössischer Architektur so vielfältig wie die Architektur selbst. Für das Foyer eines Theaters oder Bankgebäudes ist sicher etwas völlig anderes angebracht, als für einen Raum, in dem Gottesdienste gefeiert werden. Um aber direkt auf Ihre Frage zu antworten: Ich sehe die Bestimmung der Glasmalerei hauptsächlich im Stimulieren und Dienen; und dafür sind sowohl Flexibilität als auch die Bereitschaft zur *Unterordnung* unabdingbare Voraussetzungen. Aber: *Unter-* bzw. *Einordnung* sind nie und nimmer Verdikte zur Belanglosigkeit. Integration – und darum geht es doch im Miteinander von Architektur und Bild – verlangt grundsätzlich das *Zurücktreten* des Einzelnen zugunsten des Ganzen, nicht sein *Sterben*. Meistermanns große Spirale an der Westwand der Bottroper Schwarz-Kirche drückt die Bauidee des Architekten bestimmt nicht an die Wand, sondern fördert und ergänzt sie. Ohne ihre spezifische *architektonische* Umgebung wäre sie indes formal absolut beliebig.

Worin besteht für Sie persönlich die Herausforderung des Mediums Glas?

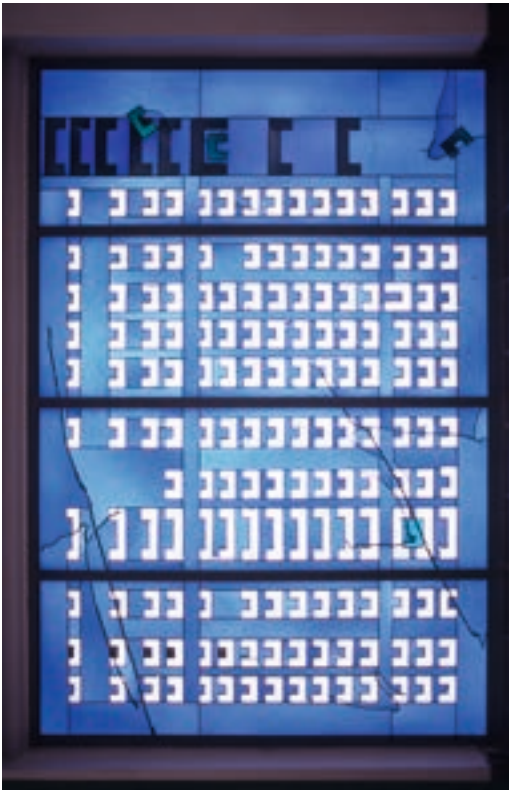
Für mich besteht sie genaugenommen darin, hier mit einem Material arbeiten zu können, das eben nicht mehr als Materie in Erscheinung treten muß. Ergo bin ich mit der Hervorbringung von *Lichtgestalten* befaßt: Mein Stoff ist sozusagen die Stofflosigkeit.

Man hört häufig, daß sich die Schere zwischen der ‚hohen Kunst‘ und der Glasmalerei immer weiter öffne, daß die Glasmalerei nur Abklatsch künstlerischer Positionen der Vergangenheit sei. Wie sehen Sie das?

Der Grund für die in der Glasmalerei-Szene weithin fehlende Originalität ist wohl einfach der, daß sich dem Gestaltungsmittel Glas zu wenig wirklich genuine Begaunungen zuwenden. Und das wiederum dürfte an der ‚Angst‘ vor Auseinandersetzungen mit Gremien oder Räumen liegen, die der notwendigen künstlerischen Freiheit Grenzen setzen könnten. Dem *Medium Glas* darf deswegen das in dieser Sparte häufige Ausbleiben von Originalität *nicht* angelastet werden. Das ist das eine. Zum anderen: Aufträge vergeben meist Leute, die von Kunst entweder zu wenig oder gar nichts verstehen. Folglich favorisieren sie qualitativ Zweitrangiges bis Peinliches. – Solange also nicht an den entscheidenden Hebeln Persönlichkeiten sitzen, die auch in Sachen *Kunst* kompetent sind, wird das Dilettantische und Niedliche weiterhin tonangebend bleiben, und das nicht nur in der Glasmalerei. – Nichtsdestoweniger muß man aber auch, will man gerecht sein, der sogenannten *freien Kunst* ein gerüttelt Maß an Originalitätsschwund bescheinigen. Es sind wahrhaftig nicht nur die Glasmaler, die dem Abklatsch bereits Geschichte gewordener künstlerischer Positionen immer wieder verfallen bzw. huldigen. Eigenständigkeit ist halt anstrengend. Die Trittbrettfahrer hängen zweifelsohne auch *da* trauhenweise an längst angekommenen Zügen.

Ist Glasmalerei Raumdekoration?

Ja und nein. Auf alle Fälle ist sie noch nie darauf festgelegt gewesen, *ausschließlich* Raumdekoration zu sein. Wer aber legt schon Wert darauf, in Räumen zu sitzen, deren Glasfenster in erster Linie mißmutig stimmen? Sooft sich *mir* vor Glasfenstern der Magen umstülpt, liegt das nur selten an deren *dekorativer* Tendenz, sondern fast immer an ihrer Überzuckerung und der ungenießbaren Behandlung ihrer Inhalte. – Es gibt auch heute noch ornamentale Fenster von außerordentlicher Eindrücklichkeit:



Entreefenster der Melanchthonkirche in Mannheim

Südgiebfenster in St. Martin, Helmstedt



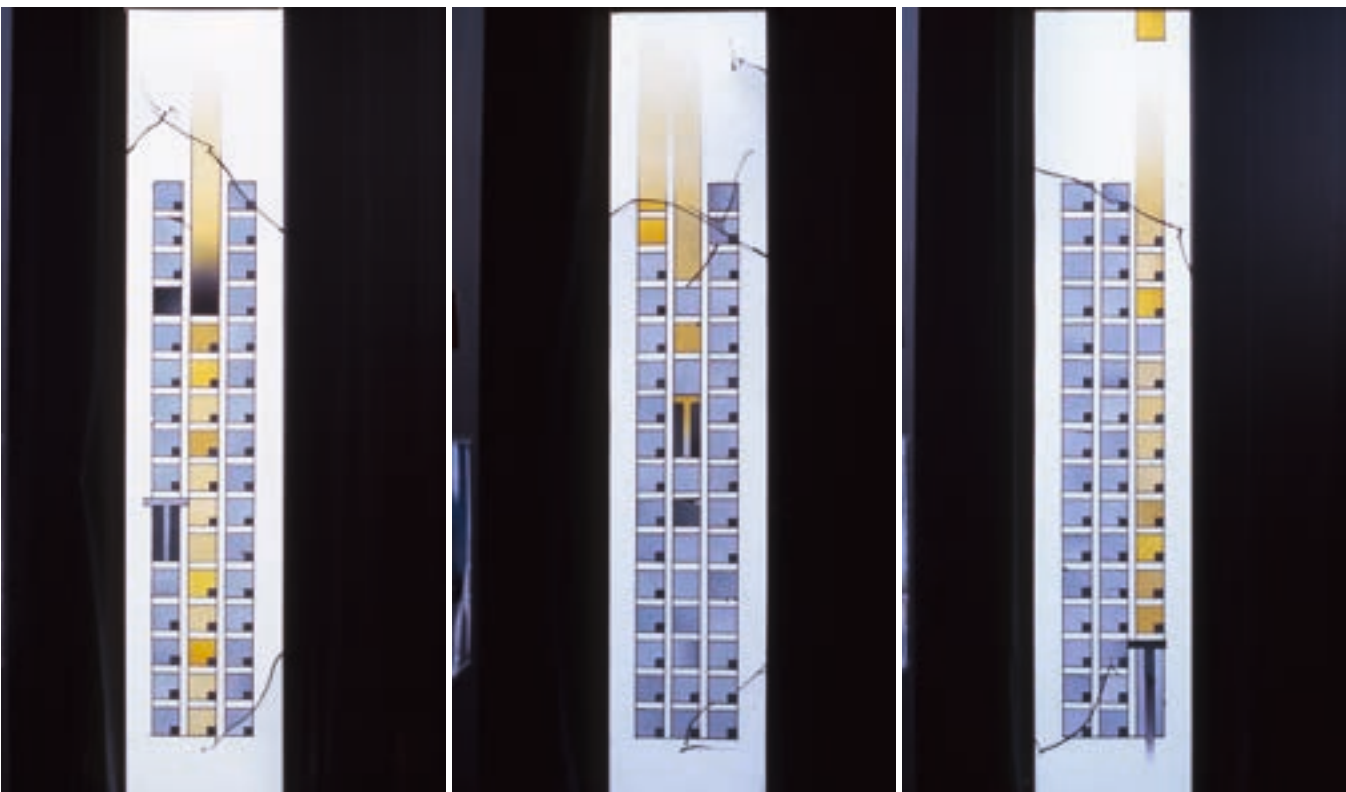
Von Wilhelm Buschulte, Ludwig Schaffrath, Jamie Carpenter oder von Pierre Soulages in Coques. Das tröstet mich.

Ihre Frage läßt sich vielleicht am besten mit dem Hinweis auf die belebenden Fenster von Henri Matisse in Vence beantworten. Diese Glasteppiche sind sicher durch und durch Raumdekoration, aber eben Dekoration von Format: Und darauf kommt es letzten Endes an. Vor visuellen Danksagungen dieses Kalibers kann meines Erachtens jeder seinen Durst nach entproblematisierter Kunst bedenkenlos stillen.

Welche Qualität verbinden Sie mit dem Dekorativen? Positiv oder negativ konnotiert? Chancen im Dekorativen?

Mit dem Beispiel Matisse habe ich eigentlich die Karten schon auf den Tisch gelegt. Wenn das Dekorative – das Schmückende – der unverzichtbaren *künstlerischen* Qualität nicht den Rücken kehrt, erfüllt es ohne Frage gewichtige menschliche Bedürfnisse. Vielleicht handelt es sich dabei sogar um ein ganz vitales *Urbedürfnis*. Das tatsächlich in sämtlichen Kulturen vorhandene Verlangen nach Überhöhung des Alltäglichen durch die Inanspruchnahme von Schmuck ist so evident, daß insbesondere Feste, nicht zuletzt die Liturgie, ohne die Anwesenheit solcher Elemente gar nicht lebensfähig wären.

Im übrigen sind *dekorative* Anteile in fast *allen* großen Kunstwerken nachweisbar. Sie haben jedenfalls die Seriosität bildender Kunst noch nie unterwandert: in der frühen ägyptischen Wandmalerei nicht, bei Giotto oder Simone Martini nicht, in den Stillebensgattungen des 17. und des 18. Jahrhunderts nicht, bei Klee und Baumeister nicht und bei den Konstruktivisten wie Bill oder Stella ebensowenig. Daß der Begriff *dekorativ* derzeit gerne mit viel losgelassener Supermarktfarbe gleichgesetzt wird, ist sicher kein Indiz für eine zunehmende ästhetische Intelligenz. Mir teilt sich darin eher unsere



Fenster in der Kapelle des Seniorenwohnheims in Wesel-Feldmark

visuelle Verrohung mit. In dem Gassenhauer ‚Bunt ist meine Lieblingsfarbe‘ spiegelt sich allem Anschein nach der brutale Einfluß einer rein spekulativen Konsumästhetik wider, dem offensichtlich jüngere Entwerfer erheblich *schneller* zum Opfer fallen.

Welche Kriterien sollte Glasmalerei erfüllen, wenn sie in historischen Räumen vorhandene Bildprogramme ergänzt (Technik, Farbe, Gegenständlichkeit, Bildsprache...)?

Ich würde hier an erster Stelle die Gabe der Einfühlung nennen und gleich an zweiter den Willen zur Einordnung. Das kann erfahrungsgemäß auf all den von Ihnen genannten Ebenen geschehen. Wenn verstanden werden soll, daß ein hinzugekommenes Glasfenster Angehöriger eines Bildprogramms sein möchte, dann muß es wenig-

stens ein bis zwei dieser vorgegebenen Eigenschaften aufgreifen. Sich z.B. der *Farbigkeit* eines vorhandenen Bildzyklus‘ anzuschließen, bricht der künstlerischen Freiheit bestimmt keine Zacke aus der Krone. Das gleiche gilt für die *technische* Dimension.

Wenn Sie sich einen Traum verwirklichen dürften – worin bestünde Ihr größter künstlerischer Wunsch?

Er bestünde darin, noch einmal für einen herausragenden historischen Raum eine geschlossene Ikonographie entwickeln zu dürfen – was natürlich nur in Räumen möglich ist, die nicht schon hier und da *andere* Glasbilder aufweisen. Noch gibt es ein paar solcher Baudenkmäler. Eins davon erhoffe ich unverdrossen für mich. Der *Traum* allein langweilt mich allmählich.

Dienende Kunst

Das sakrale Werk von Prof. Rolf Crummenauer (1925–1999)

Kai Hackemann

Der 1925 in Duisburg geborene Rolf Crummenauer war selbst noch Studierender an der Kunstakademie Düsseldorf, als er mit 23 Jahren – nach Kriegsdienst, Verwundung und Gefangenschaft – mit dem Auftrag betraut wurde, die Studenten der Architekturabteilung im Freihandzeichnen zu schulen. Diese Abteilung gehörte damals zu den hervorragenden Klassen der Hochschule, die von den bedeutenden Architekten und Kirchenbaumeistern Prof. Hans Schwippert und Prof. Rudolf Schwarz geleitet wurden. Crummenauers außerordentliche zeichnerisch-analytische Begabung, aber auch seine Fähigkeit, mit unterschiedlichsten Materialien umzugehen und sie im großen Zusammenhang sinnvoll einzusetzen, hatte man früh erkannt, und so wuchs er – ohne selbst Architektur studiert zu haben – im Zuge der ihm gestellten Aufgaben in das Metier hinein. Die Bandbreite dessen, womit er sich über vier Jahrzehnte beruflicher Aktivität beschäftigten sollte, war enorm und reichte von der Zeichnung und der Druckgrafik über das Entwerfen von Schmuck, Glaschliffarbeiten, Glasfenstern, Mosaikböden, Wandmalereien, Reliefs und kleinplastischen Werken bis hin zu Arbeiten im öffentlichen Raum wie Skulpturen, Fassaden- und Platzgestaltungen. Eine besondere Stellung nehmen dabei die Arbeiten ein, die er im Auftrag des Bistums Münster in dessen Verantwortungsbereich ausgeführt hat. Diese Großprojekte gehören noch heute zum Besten, was auf dem Gebiet der Umgestaltung von sakralen Gebäuden mit historischer Substanz landesweit geleistet worden ist.

Als das Obergericht Münster gebaut wurde, suchte man für die Gestaltung des Eingangsbereiches eine künstlerische Konzeption. Von den eingereichten Entwürfen nicht überzeugt, verwies das Jurymitglied Prof. Joseph Fassbender von der Düsseldorfer Kunstakademie auf seinen Kollegen Prof. Rolf Crummenauer. So kam dessen Kontakt mit dem Münsteraner Diözesanbaurat Bernhard Dirksmeier zustande. Dirksmeier, von der Ausführung des ersten Projektes überzeugt, sollte von nun an immer wieder bei wichtigen Bauvorhaben auch die Wettbewerbsbeteiligung des Künstlers empfehlen.

Crummenauer – als aus der Kirche ausgetretener Protestant nicht gerade die ideologische „Idealbesetzung“ – begründete seine sakralen Werke mit der Verpflichtung den Menschen gegenüber, die „mit dem zerknautschten Hut in den Händen in der Kirche Trost und Hilfe suchen“. Obwohl selbst den Wenigen, die ihn auch privat gut kannten, wohl nie ganz die Art und Intensität seines Glaubens verständlich wurde, gab es keinerlei Zweifel daran, dass er sich in seinen sakralen Projekten an nichts mehr orientierte als an dem Gedanken der besonderen Funktion seiner Schöpfungen, aus dem sich beinahe zwangsläufig Formen von zurückhaltender Eleganz, von Schlichtheit und Dauer ergaben. Gestaltung, die zeitunabhängig bestehen können sollte, war ihm wie ein Kommentar zum Wesen christlicher Glaubensinhalte. Eine zwingende Konsequenz dieser Haltung war, dass die von ihm eingesetzten Materialien allerhöchste Qualität besitzen und „ontisch“ sein mussten, womit gemeint war, dass keine

Verkleidungs- oder Ersatzmaterialien wie Furniere oder kunststoffbeschichtete Platten zur Anwendung kamen. „Vor dem lieben Gott wird nicht gepfuscht“, war einer seiner saloppen, aber ernst gemeinten Aussprüche.

Die vier bedeutendsten Projekte Rolf Crummenauers sind die nach dem 2. Vatikanischen Konzil notwendig gewordenen Umgestaltungen des Altarraumes des sog. St. Ludgerus-Domes von Billerbeck (1975) und der Pfarrkirche St. Andreas in Ahaus-Wüllen (1977), der umfassende Umbau der Wallfahrtskirche St. Ida in Herzfeld (1981) und die Neufassung der Grablege des Bischofs Clemens August Kardinal Graf von Galen im St. Paulus-Dom zu Münster (1988).



Billerbeck

Die Besonderheit des ersten Großprojektes in Billerbeck bestand darin, dass in die Ästhetik der seit ihrer Weihe im Jahre 1898 unverändert gebliebenen neugotischen Kirche, entworfen von Baumeister Wilhelm Rincklake, dem späteren Bruder Ludgerus aus dem Benediktinerkloster Maria Laach, so wenig wie möglich eingegriffen werden sollte, dabei aber die in der Ritenkongregation 1969 festgelegte Änderung des Gottesdienstes eine Neuinterpretation der liturgischen Orte zwingend erforderlich machte. Einstimmig wurde Rolf Crummenauers Entwurf von der achtköpfigen Jury als bester gekürt. Er enthielt folgende Hauptmerkmale:

- Die Schaffung eines neuen Altares in der zentralen und stufig erhöhten Position unmittelbar am Choransatz und seine formale Entwicklung aus dem Muster des vorhandenen mehrfarbigen Steinbodens.
- Die Zusammenfassung von Ambo und Priesterstuhl zu einer plastischen Einheit, eine eigenwillige Lösung, die 2009 durch die Entfernung des Stuhles eine der liturgischen Funktion angemessenere Umgestaltung erfuhr.
- Die Einbindung der bedeutenden Ludgerus-Büste in ein dem Ambo gegengewichtig zugeordnetes Element mit Reliquien-Stele.
- Der Ersatz des mehrstufigen hölzernen Umbaus des alten Hochaltares im Chor durch eine geschwungene Sockelausbildung mit gerätehaft ausgeformtem Zugang zum Tabernakel.

Umgestaltung des Altarraums in St. Ludgerus, Billerbeck:

- Altar
- Altar, Fußzone



Als herausragend muss in seiner Ausformung der neue polygonale Altar bewertet werden. Aus dem Bodenmuster entnommene Winkelstellungen überführt er in lichtreflektierende Flächen von kristalliner Gestalt – Stein gewordene Gleichung zwischen Klarheit der Form und Reinheit der Gedanken. Er birgt unter sich ein in den Steinteppich eingelassenes sichtbares Reliquiar. Wie bei allen anderen Altären Rolf Crummenauers ist eine Trennung des Altarsockels von der Mensa zu beobachten, hier durch in Metall geformte Kupplungen. Eine solche Unterbrechung der Erdung ordnet die Handlungen oberhalb der Verbindungsstücke kosmischen Gesetzen zu.

Wüllen



Unmittelbar nach den Arbeiten in Billerbeck folgte aus gleichem Anlass die Neuordnung der zweischiffigen St. Andreaskirche in Ahaus-Wüllen. Hier galt es, den Zusammenhang der liturgischen Orte bei gleichzeitiger Bewahrung einiger weniger historischer Elemente neu zu stiften. Vom Vorraum bis in den Chor hinein zieht sich diese liturgische Achse, beginnend mit dem Taufbecken im Narthex und endend in der diametralen Positionierung des Tabernakels. Der Altarbereich ist durch eine zweistufige Rundanlage vom Bereich der Gemeinde getrennt und verlängert sich in einem schmalen Ausläufer bis in die Tiefe des Chores, wo er – ebenfalls in Kreisform und das Sakramentshäuschen umfassend – endet. Der Priestersitz ist aus der Achse nach links an die Treppe des hinteren Altarkreises versetzt und nimmt dessen Radius auf. Ausgleichend dazu wirkt der in eine rechte Ausformung des sakralen Weges eingelassene Krendentisch.



Umgestaltung des Altarraums in St. Andreas, Wüllen:

- Tabernakel
- Altarbereich in zweistufiger Rundanlage mit Bronzeband im Boden als liturgische Achse bis zum Tabernakel
- Vierfüßige Sockelzone des Altars

Über einem in den Boden eingelassenen und die Kerzenhalter integrierendes Bronzeband in Kreuzform erhebt sich die quadratische Altarplatte auf vier eng stehenden Sockelelementen, formgleich mit denen des Taufbeckens, des Ambos und des Tabernakels. Solcherlei gestalterische Einheit wird auf das Glückliche ergänzt durch die eigenwilligen und bei allem aktuellen Gestus doch nachdenklich und verhalten wirkenden Glasfenster von Johannes Schreiter, der neben Georg Meistermann und Heinrich Campendonck zu der kleinen Schar herausragender deutscher Glaskünstler des 20. Jahrhunderts zählt.

Auf ein besonders schönes Detail soll hier verwiesen werden: Eine farbig gefasste hölzerne Christusgruppe war zu integrieren und fand ihren Platz an der westlichen Wand über dem Innenportal. Um sie in engeren Kontakt mit der Architektur zu bringen, überführte der Künstler die Ausformung der Gewölbekante in ein die Christusfigur umrahmendes Kreuzrelief. Die beigeordneten Figuren erhielten Sockel, die auf einem tragenden Metallkreuz aufgelegt wurden und ebenfalls auf die Plastizität der Kreuzgrate eingingen.

Wüllen: Christusgruppe mit umrahmendem Kreuzrelief



Herzfeld

Wegen des Zusammenspiels von statischer Gestalt und spirituellem Gehalt wird man den umfassenden Umbau von Altarzone und Krypta der Wallfahrtskirche St. Ida in Lippetal-Herzfeld sicherlich als Crummenauers spektakulärstes sakrales Werk bezeichnen. Bei Grabungen im seitlichen Kryptabereich des historistischen Baues (Fertigstellung 1903) fand man 1975/76 Überreste der frühen Vorgängerkirche und insbesondere einen steinernen Sarkophag, in dem man die ursprüngliche Grablege der 825 verstorbenen und 980 heiliggesprochenen Adligen mit hoher Wahrscheinlichkeit anzunehmen hat, war sie doch Stifterin dieser ersten Kirche, die dann auch die Grablege ihrer Adelsfamilie wurde. Die Leitidee der Gestaltung begründete sich im Zitat jener frühchristlichen Bestattungsart, bei der die Altäre unmittelbar über den Gräbern der Heiligen positioniert wurden.

Eine solche Konstellation, *confessio* (Glaubenszeugnis) genannt, verwies zuerst einmal auf die Zeugenschaft der Heiligen im Prozess einer sich etablierenden Religion, aber in seiner vertikalen Abfolge von Symbolen des Todes und der Auferstehung selbstverständlich auch auf die österliche Glücksbotschaft.

In Herzfeld findet die Idee der *confessio* einen bewegenden und mit den Mitteln der Moderne erzeugten Ausdruck. Vier Metallträger, die sich um den Sarkophag postieren, streben – auf mittlerer Raumhöhe der Krypta das Reliquiar mit den Gebeinen der Heiligen tragend – durch zwei im Boden der Oberkirche eingelassene durchsichtige Sechsecke, die sogenannten *fenestrellae confessionis*, in das Kirchenschiff und enden dort als die Stützen des Altartisches¹. Durch die Bodenfenster wird der Zusammenhang in der zeitlichen Abfolge von Tod, Auferstehung und Gegenwart Christi in der Feier der Heiligen Eucharistie eindrucksvoll augen-



Herzfeld

links: Der Altar fußt auf einem Stahlgestell bis zum Boden der Krypta und bildet zusammen mit einem Reliquiar und einem steinernen Sarkophag eine „Confessio“.

rechts: Vitrine mit Kopfreliquiar in der Unterkirche

fällig und visuell nachvollziehbar gemacht.

Singulär ist auch die kreisrunde und für Prozessionen zu öffnende Vitrine mit dem Kopfreliquiar der Heiligen in der Unterkirche. Das Lot unter ihrer Trägerplastik und der Turmbaldachin verweisen auf Idas Eigenschaft als Bauherrin.

Münster

Die Kunst des 20. Jahrhunderts hat ihren wesentlichen Eingang in den St. Paulusdom zu Münster nach der Beseitigung der schweren Kriegsschäden erst in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre gefunden. Anders als sonst üblich, wurde zuerst die Neuverglasung des gesamten östlichen Kapellenkranzes und etwas später die Neuordnung der Ludgeruskapelle, der Grablege von Clemens August Kardinal Graf von Galen, vom Domkapitel nicht über einen Wettbewerb vergeben, sondern Künstlern anvertraut, die sich durch die außergewöhnliche Qualität ihrer Arbeiten speziell im sakralen Bereich für eine solche Aufgabe empfohlen hatten. Für die siebzehn Glasfenster der gotischen Chorkapellen gewann man Prof. Georg Meistermann. Wenige Tage nach der Fertigstellung des Zyklus' ist er 1990 gestorben.

Im Zusammenhang mit der in Rom beantragten Seligsprechung kann der zweite Eingriff in den Baubestand – die Neufassung der Grablege des „Löwen von Münster“ – als noch bedeutender angesehen werden. Diesen Auftrag erhielt Prof. Rolf Crummenauer, der während der Ausführung seiner Entwürfe für Münster und nach über 40 Dienstjahren seine Lehrtätigkeit an der Kunstakademie Düsseldorf 1988 beenden sollte.

Wer den Chorumgang des Münsteraner Domes betritt, stößt nach wenigen Metern auf die in eine Säule eingelassene und von dem Bildhauer Edwin Scharff 1951 geschaffene Portraitbüste des Kardinals. Von ihrem ursprünglichen Stand in der Kapelle herausgenommen und mit dem Blick in sie hinein ausgerichtet, bindet und führt sie die Aufmerksamkeit. Ein begleitendes, in den Boden intarsiiertes Bronzeband öffnet sich, in der Kapelle angelangt, zu einem schlichten Blattmotiv und umfasst den unteren Teil der Grabstätte. Zwei Inschriften sind in die

Bronze eingelassen und erinnern zum einen an den Papstbesuch im Jahre 1987, zum anderen an einen Ausspruch und ein Sprachbild des Kardinals; über Hammer und Amboss steht: „Man muss Gott mehr gehorchen als den Menschen.“ Gleichmaßen konfrontiert mit Physis und Geist von Galen kann der Betrachter nun die als symbolischen Lebensweg zu verstehenden Bronzeplatten kreuzen oder ihrer Richtung in die Kapelle hinein folgen. Dort empfängt ihn die in sich gekehrte Ruhe eines alle Details einschließenden Gestaltungsganzen, das mit solchem Feinsinn in den Baukörper eingebracht ist, dass der eigentlich auch verhalten auftretende transluzide „Lobgesang durch die Geschichte hindurch“ von Meistermann hier noch ein wenig zu bewegt erscheint. Die Gliederung der Bodenplatten folgt dem oktogonalen Maßwerk des Gewölbes. Wo sich Abweichungen zwischen idealer Berechnung und tatsächlichem Befund ergaben, wurden diese nicht kaschiert, sondern durch Bronzeplättchen sichtbar gemacht.

Im Halbkreis um das Grab sind drei mächtige Platten aus Baumberger Werkstein angeordnet. Sie tragen die Trias von Altar, Lichtkreuz und Reliquienvitrine. Letztere musste einer Silberstatue des Heiligen Ludgerus aus dem 19. Jahrhundert und einem wertvollen zeitgenössischen Tragaltar mit der Armreliquie des Heiligen aus Essen-Werden Platz geben. Das notwendige Volumen und die aus Sicherheitsgründen hohe Materialstärke wurden in der Wahrnehmung dadurch reduziert, dass das Panzerglas in seiner Statik genutzt wurde und Zwischenboden und Haube trägt.

Profanen Sicherungspflichten enthoben, entwickeln Altar und Kreuz eine ungewöhnliche und unmittelbar berührende Eigenkraft. Seiner Bedeutung entsprechend ist der kubische Altar zentral angeordnet. Betont wird er auch dadurch, dass die Bodenplatte zwar – wie bei den Begleitern – in leichter Rundung in die zu



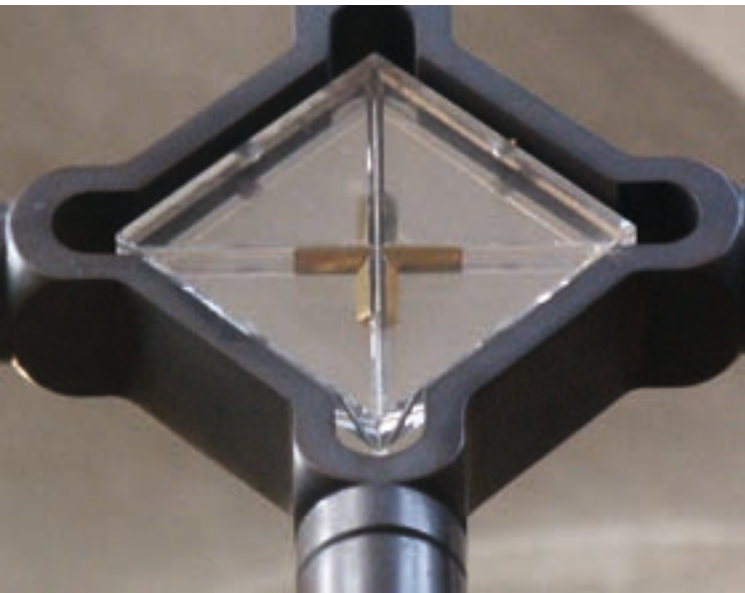
Münster, Dom:
Grablege von Clemens
August Kardinal
Graf von Galen
mit Altar, Reliquien-
vitrine, Prozessionskreuz
und Bodenplatten



tragende Form hineinwächst, dort aber höher endet. Waagrecht durchschnitten birgt er in sich ein Kreuz aus Mooreiche, ein seltenes, weil über ca. 15 000 Jahre natürlich konserviertes Material, für das man auf ein ungewöhnlich großes Fundstück aus der Odermündung zurückgreifen konnte. Wird die Trias vom Zusammenklang von Werkstein und Bronze bestimmt, tritt hier ein drittes und dem menschlichen Empfinden besonders nahestehendes Material pointiert hinzu und evoziert eine mit den Sinnen erfahrbare Vorstellung von der Last des Kreuzes.

Crummenauer hat auch auf Nikolaus von Kues und seinen Begriff der coincidentia oppositorum hingewiesen, der These, dass alle endlichen Gegensätze – hier materiale – in Gott zusammenfallen. Im Zusammenwirken von Opfertisch, Kreuzeslast, Abendmahl und Erlösung ordnet sich dieser Teil der Trias Jesus Christus zu.

Schon 1984 hatte der Künstler für den Domschatz ein Prozessionskreuz entworfen, das aus diesem besonderen Anlass als Standkreuz in die Kapelle überführt wurde. Der zeltförmig aufsteigende und in einer Bronzekappe auslaufende Sockel ist zu einem Viertel aufgeschnitten. So lässt er die Art der Fassung nachvollziehbar werden und öffnet sich zu einer immer brennenden Kerze hin, deren Standfläche als Verbildlichung des Übergangs halb in den Block eingelassen ist und halb hervorsteht. Das vom Kreuz als Zeichen des Heils ausgehende Licht kann durch die sektorale Öffnung in die Welt gelangen. Hoch überragt wird diese Konstellation von der zentralen Vierung. Dort ist ein kleines massives Goldkreuz zwischen zwei auf die Spitze gestellten Bergkristallscheiben eingebracht und wird nur durch deren Einschliff gehalten. Der Bergkristall, Symbol der Vollkommenheit und Medium kosmischen Lichts, soll dort entstanden sein, wo Gottes Finger die



Prozessionskreuz (Detail) in der Kapelle der Grablege

Erde berührt hat. Auch gilt er als das Material seines Thrones. Als über einen langen Zeitraum gewachsenes Gestein verweist er hier auf die Entstehung der Welt. Das Gold ist Material der Ewigkeit, benennt die Zeit, vor der das irdische Sein endet. Durch das Zusammenfügen von Bergkristall und Gold spannt sich so ein gedanklicher Bogen von der Genesis zur Apokalypse unter der Allmacht und Allgegenwärtigkeit Gottvaters.

Die Gestaltung der Ludgeruskapelle hat Rolf Crummenauer als den Höhepunkt seiner künstlerischen Laufbahn bezeichnet. Seine Verehrung für den „Löwen von Münster“ als moralische Lichtgestalt in braunen Jahren und der rechte Zeitpunkt, an dem die nötige Erfahrung gesammelt war, um nur noch dieses Eine zu tun, haben ein Ensemble entstehen lassen, dessen materiale Symbolik und formale Strenge Resultate tiefer geistiger Durchdringung sind. Alles ist auf das Maß gebracht, welches sich aus Funktion, Gehalt und Umraum sinnvoll herleitet. Nichts weniger als selbstdarstellend ist diese Kunst, sondern dienend, aber groß.

Nach der Ludgeruskapelle hat Rolf Crummenauer keine öffentlichen Aufträge mehr angenommen. Eine Dokumentation seiner Arbeiten hat er abgelehnt. Dieser Text ist bisher die einzige bescheidene Ausnahme. Das Wichtigste in seinem Œuvre, die großen architekturbezogenen Arbeiten, sei nur vor Ort begreifbar, hat er als Grund für seine Zurückhaltung angegeben. Das begleitende Werk, die Zeichnungen, die Druckgrafik, die Malerei und der Komplex der angewandten Arbeiten bis hin zum Schmuck, wird von denen gehütet, die etwas erwerben konnten oder beschenkt wurden. Rolf Crummenauer starb am 3. 1. 1999 in seinem Haus in Meerbusch.

1 Am Altar in Herzfeld ist mit dem Gesicht zur Gemeinde vor vielen Jahren und gegen den ausdrücklichen Willen des Künstlers eine Schriftplatte angebracht worden, die zu einer Abschwächung des spirituellen Eindrucks führt. Es empfiehlt sich, den Altar von hinten zu betrachten.

Nina Koch – die Kunst und ich



Mutter Theresa, Relief, Terrakotta, bemalt, 2006,
83 x 131 x 9 cm, Bronzeguss, Marien-Hospital, Düsseldorf

Vertreibung aus dem Paradies, Terrakotta, 2002
53,5 x 40 x 3 cm



Mein Thema ist die menschliche Figur. Es umfasst sowohl die inneren Widersprüche des Menschen wie auch die Darstellung seines Körpers. Es interessieren mich zum einen die positiven Spannungen, die sich z.B. in einer sinnlichen und erotischen Körperlichkeit zeigen können – zum anderen deren Gegenstück, das aus den Fugen Gerautene, die Brüche, der Zweifel, das Ringen um Balance.

Die Themen meiner Plastiken sind unterschiedlich. Manchmal interessiert mich eine einfache Haltung und Stimmung einer Einzelfigur. Ich beschäftige mich außerdem mit Themen aus der antiken Mythologie und der christlichen Religion (z.B. mit Figuren, die die Welt der Kirche und des Glaubens repräsentieren: Kardinal, Mönch, Abt, usw.) Es gibt aber auch Themen, die sich nicht einfach eingruppieren lassen.



Pietà Bronze, 2003, 54 x 25 x 31 cm
 Marienkapelle, Altenpflegeheim St. Pius in Bielefeld

Die Idee für eine Plastik kann aus einer vorher entstandenen kommen, sie kann aber auch durch konkret erlebte Situationen entstehen. Auch andere Kunstwerke können mich inspirieren. Meiner Meinung nach entsteht Kunst nicht nur aus sozialen oder gesellschaftlichen oder politischen Gründen. Sie macht nur dann Fortschritte, wenn sie sich auch aus der Kunst entwickelt

So sehe ich mich in der Tradition der Berliner Bildhauerschule. Diese begann mit den Bildhauern Gottfried Schadow, Christian Daniel Rauch, Louis Tuaillon und wurde im 20. Jahrhundert weitergeführt unter anderen von Georg Kolbe, Richard Scheibe, Gerhard Marcks, Gustav Seitz sowie von Bernhard Heiliger, Waldemar Grzimek und meinem Lehrer Richard Heß.

Ich sehe mich aber auch in einer Tradition der modernen italienischen Bildhauerei. Es sind zum Beispiel die Werke von Giacomo Manzù, Luciano Minguzzi, Florian Bodini u.a., die mich beschäftigen.

Giacomo Manzù gehört nicht nur für mich zu den größten figurativen Bildhauern des 20. Jahrhunderts, dessen Werke auch die Kirchenkunst erneuerten. Seine Darstellung des Menschen und des Bildes von Jesus Christus sind von solcher Ausdruckskraft und Meisterschaft, dass sie bis heute Maßstäbe setzen und meines Erachtens auch den Vergleich mit einem Renaissancemeister wie Donatello auf sich nehmen können.

Es sind mehr als Anregungen, die ich aus den Kunstwerken anderer gewinnen kann. Manche berühren mich zutiefst oder versetzen mich in einen unglaublich staunenden Zustand ob der Ideen und ihrer gestalteten Ausdruckskraft. Es würde den Rahmen dieses Textes sprengen, würde ich von den vielen intensiven Kunsterlebnissen sprechen, die mir hierzu einfallen.



Vor kurzem jedoch sah ich in Sommacampagna, Norditalien, eine Ausstellung des italienischen Bildhauers Novello Finotti. Seine Mamorskulptur „Levitazione“, auf deutsch: „Freies Schweben“, hat einen besonders intensiven Eindruck hinterlassen. Sie zeigt einen liegenden, in Tücher gehüllten Körper, der nur in seinem mittleren Teil mit der Basis verbunden ist und dadurch schon fast schwebt. Seine Beine und Füße sind mit Bändern bandagiert.



Von der einen Seite sehen wir ein Gesicht, das den Liegenden zu küssen scheint. Vielleicht ist es ein Abschiedskuss. Vielleicht ist es ein Bild des Todes, ein Bild vom Entweichen der Seele und dem „Hinübergleiten“ des Körpers in den Tod.

Von der anderen Seite betrachtet, erscheint das schwebende Gesicht als eine Art Maske. Es ist eine schalenartige Form, auf deren innerer Seite man die negativ geformten Züge von Mund, Nase und Augen erkennen kann. Sie sind, wie übrigens die gesamte Figur, derart präzise gemeißelt worden, dass bei seitlichem Lichteinfall die Formen vollplastisch wirken. Aber auch der Kopf des schwebenden Körpers wird erst unter einer weiteren Maske zur Hälfte sichtbar.



Novello Finotti *Levitazione* (1991–1997), Carrara-Marmor, 78 x 151 x 37 cm

Diese Skulptur zeigt, dass auch heute die uralte Frage nach Sein und Tod, nach Transzendenz und Glauben zu ausdrucksstarken und überzeugenden Skulpturen figurativer Bildhauerei führen kann.

Beide, Kunst und Religion, stellen Fragen nach grundsätzlichen Themen der Menschheit: nach Gott, nach Tod und Auferstehung, nach Schuld und Verantwortung. Gerade die Auseinandersetzung mit Kunst und Religion führt dazu, sich diesen Themen zu stellen.

In einer Gesellschaft, in der Menschen auf ihren eigenen Vorteil bedacht sind und sich nicht solidarisch mit denen zeigen, die ihre Hilfe und Unterstützung brauchen, erscheint mir die Darstellung eines humanen Menschenbildes besonders wichtig. Der tiefere Wert eines Kunstwerkes liegt in seinem geistigen Niveau, in seiner Aussage über das menschliche Dasein. Es lenkt den Blick auf die Würde des Menschen. Es wirkt somit sinnstiftend und nimmt eine wichtige Funktion bei der Gestaltung von öffentlichen Räumen ein. Verschwindet das Bild des Menschen aus der Kunst und wird bestenfalls durch Dekoration oder beliebige Materialienarrangements ersetzt, so sagt dieses eine Menge über die Gesellschaft aus, in der das geschieht. Ein figuratives Kunstwerk schafft ein Gegenüber, löst Sympathie oder Antipathie aus, ist wie ein Spiegel und fordert den Betrachter allein durch seine Präsenz zur Stellungnahme auf. Es konfrontiert uns mit uns selbst. Deshalb brauchen Menschen Kunst. Und deshalb braucht auch die Kirche Kunst. Nicht alles lässt sich mit dem geschriebenen oder gesprochenen Wort ausdrücken. Und gerade das Transzendente, Unfassbare, Unglaubliche kann uns im Kunstwerk begegnen.

Neben der Aufgabe, Inhalte zu vermitteln und zur Dekoration zu dienen, hat die Plastik im öffentlichen Raum vor allem die Funktion, den Raum zu organisieren. Der Kirchenraum ist hier ein ganz besonderer Raum, der in verschiedene Bedeutungszonen unterteilt ist. Die dort aufgestellte Skulptur nimmt diesen Bezug in sich auf und reagiert darauf. Sie zentriert, sie begleitet, sie unterstreicht und betont zum Beispiel den Bereich des Altars, des Taufbeckens usw. Ihr wird allein durch ihren Standort eine Bedeutung zuerkannt, ob sie sie füllen kann, begründet sich durch ihre Qualität.

Die Bildhauerin Nina Koch

wurde 1961 in Dahl bei Paderborn geboren. Sie studierte bis 1992 an der Fachhochschule Bielefeld bei dem Berliner Bildhauer Richard Heß. Seitdem hat sie Werke in zahlreichen Ausstellungen in deutschen Städten sowie in Italien präsentiert. Von 1995 bis 2001 hatte sie einen Lehrauftrag an der Fachhochschule Bielefeld, im Fachbereich Gestaltung für Plastisches Gestalten, inne.

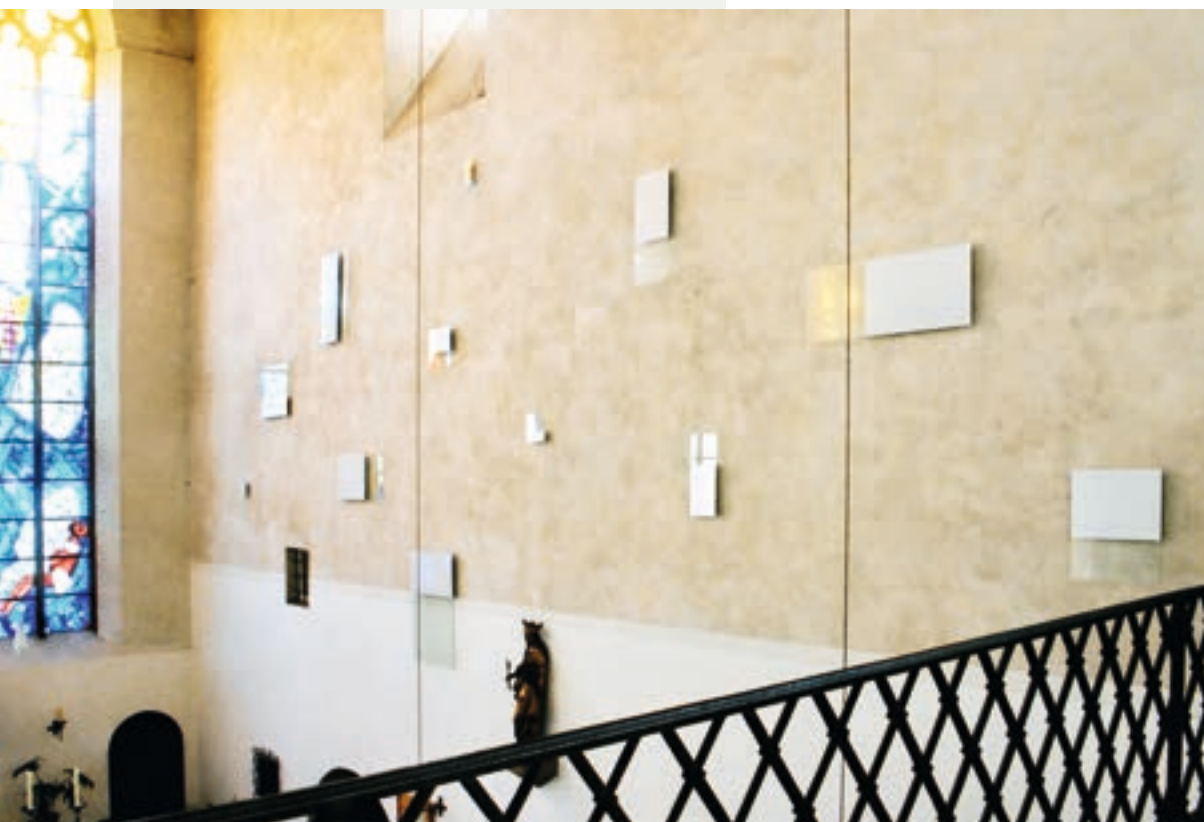
Nina Koch wurde mit mehreren Preisen ausgezeichnet, darunter 1991 dem ersten Preis mit Auftrag zur Realisierung beim Wettbewerb des Denkmals Katharina von Boras in der Lutherstadt Wittenberg und 2005 dem ersten Preis, ebenfalls mit Auftrag, beim Wettbewerb für eine Frauenfigur für das Mahnmal der Opfer der beiden Weltkriege in Medebach.

Mehrfach organisierte sie auch als Kuratorin Skulpturenausstellungen, so 2002 in der Kirche St. Matthäus in Berlin, 2004 im Berliner Schoeler-Schlösschen und 2005 für die Stadt Weikersheim. Nina Koch arbeitet mit den Materialien Stuckgips und Terrakotta für den Bronzeguss.

Mehr Licht

Christoph Dahlhausen über seine Arbeit

Als Sohn einer Kunsthistorikerin und eines Dirigenten waren sinnliche Erlebnisse (akustische, optische und darüber hinausgehende) in Kirchen und sakralen Räumen von früher Kindheit an intensive Erfahrungen. Erste Erinnerungen an atem-



Wandarbeit für die Kirche des Ursulinenklosters in Erfurt

beraubende Seherfahrungen in den Kathedralen von Amiens oder dem Kölner Dom, aber auch das Umfangensein von klanglicher Klarheit in romanischen Kirchen (Hören des Chores in Maria Laach) sind noch ganz wach. Später ist mir klar geworden, dass meine eigene Beschäftigung mit dem Licht und seiner Wirkung in meinem eigenen künstlerischen Werk hier möglicherweise seinen Ursprung hat. Weitere wichtige Begegnungen waren später die Werke von Marc Rothko, sowie Robert Rymman und Dan Flavin.

Hatte ich anfangs oft experimentell versucht, das Licht zu bannen, mittels Foto-technik und Prismenoptik Bilder zu erschaffen, die das Licht in seiner Wirkung festzuhalten suchten, so findet in den letzten Jahren das Licht mehr und mehr als eigenes

Die Farbe der Lichtstrahlen, ihre scheinbare Fragilität, zugleich eine Kraft, die auch bei wenig Licht im Dunkeln erfahrbar, spürbar und fast greifbar ist, sind Momente, die, so magisch sie sind, doch in ihrer Einfachheit schon allen Menschen begegnet sind.



Transparenter gespannter Baldachin in der Johanneskirche zu Hanau

Medium, gefiltert oder gerichtet, Eingang in meine Werke, indem Raum- und Architekturbezüge zunehmend Bedeutung erhalten.

Die Gestaltung der evangelischen Johannes-Kirche in Hanau im Jahr 2000 mittels eines 144 qm großen, in 3,9 Meter Höhe ausgespannten transparenten „Baldachins“ war noch der Veränderung der Raumwahrnehmung in seiner klanglichen wie auch optischen Qualität geschuldet. Mittlerweile zielen meine Werke hauptsächlich auf die Kraft und Wahrnehmung von Licht.

Klänge von Orgelbordunen oder gesungene Quinten (Antiphonale Gesänge), deren Hall und Raumklang sich physisch erlebbar ausbreiten, ermöglichen ebenso fundamentale Erfahrungen des eigenen Selbst im Hier und Jetzt. Einfachheit und sinnliche Präsenz im Zusammenhang mit Stillewerden, *Wahrnehmung* als Herausforderung erlebe ich zunehmend als Notwendigkeit im Sinne einer wegweisenden Sprache in unserer Zeit. Der sakrale Raum führt den Eintretenden per se im doppelten Sinne zu sich selbst. Leere und Fülle, Leerwerden und

Erfüllt werden begegnen sich. Hier treffen Kunstraum und sakraler Raum aufeinander. Das Kunstwerk vermag – unabhängig, wo es platziert wird – den Betrachter zu sich selbst, zur Wahrnehmung seiner Position im umgebenden Raum und in der Welt, seiner Fragwürdigkeit und Begrenztheit zu führen, Selbsterfahrung im einfachsten Sinne zu ermöglichen.

Meine Wandarbeit, die ich für die Kirche des Ursulinenklosters in Erfurt ausführte¹, kann ebenso wie viele andere meiner raumbezogenen Arbeiten als gutes Beispiel für diese Möglichkeit bzw. Chance dienen. Die schlichten Glasflächen spiegeln den Raum, bauen Bezüge zum Umland aber auch zu Fenstern und dem Blick nach draußen auf, die weißen Flächen darauf – es handelt sich hier um in Dunkelheit entwickeltes Fotopapier – spiegeln auch, aber unscharf. Sie sind Farbe und doch zugleich unfarbig. Größe und Proportionen der 13 Gläser sind nach dem Goldenen Schnitt entwickelt. Hier entfaltet sich auf der Wand ein lockerer und harmonischer Rhythmus, der die Wand nicht als Träger, sondern als wichtigen, Raum gebenden Bestandteil des Werkes betont. Die leeren Bereiche zwischen den Gläsern sind nicht leer, sondern sind Bezugsräume und Freiflächen. Werkraum, Kunstraum und sakraler Raum begegnen/ finden sich. Die Spiegelungen auf den Gläsern werfen den Blick auf Fenster, Wandteile und Lichtführungen, die sonst dem Blick des Betrachters entgehen. Gerade die Reflexionen der Fenster betonen den Kontakt nach draußen, den Bezug zur Alltagswelt, die jenseits der Mauern stattfindet. Die Arbeit für die Klosterkirche in Erfurt war für meine Werkentwicklung ein Schlüsselwerk.

In der Stille des Raumes entwickelte sich ein Synergismus, ein Einssein zwischen Werk, Raum und Ort.

Fenster sind die Haut der Räume, Membranen gleich, lassen sie Licht und Klangwellen hindurch, bewirken den dauerhaften Austausch zwischen Innen und Aussen.

Den Übergang, die Grenze zwischen Innen und Aussen, das Schauen nach Innen oder nach Aussen thematisieren meine neueren Fenster- Fassaden- und Glaswandarbeiten. Transluzente Folien werden auf Glasflächen aufgezogen. Anders als in den meisten opaken oder durchgehend gestalteten Kirchenfenstern bleiben Durchblicke auf die Welt im Außen erhalten. Die Grenze zwischen Innenraum und Aussenraum bleibt offen.

Der Blick, das Schauen selbst, wird zum Gegenstand der Wahrnehmung; er, der Blick, verharrt kurz an der Folie, tritt über sie hinaus ins Freie. Dieses Erlebnis ist ebenso an profanen Orten möglich. Hier ist die stille Intervention ebenso wichtig, wenn nicht bedeutend notwendiger als in sakralen Räumen, deren Funktion und Struktur grundsätzlich eher spirituelle Erlebniswelten öffnen. Das reflexive Moment der Betrachtung wird Tor, Zugang zur Wahrnehmung meines Selbst und dem Ausgespanntsein zwischen der Verankerung im Hier und Jetzt und der Suche nach einem Jenseits.

Durch die Auseinandersetzung mit Kunst – gleich an welchem Ort – wird dem Betrachter ebenfalls die Möglichkeit eröffnet, über den materialistischen Bezug hinaus Zugang zu Fragen, Problemstellungen und Weltansätzen zu finden, wie es in der Religion und ihrer Praxis im Glaubensakt tradiert ist.

Kunst und Religion sind hier verwandt, obwohl oft entfremdet voneinander, weil vielfältig auseinanderdiskutiert, sollten aber Partner sein.

1 s. auch Alte und neue Kunst Bd 41, S. 74ff



Christoph Dahlhausen

geb. 1960, verheiratet, zwei Kinder,
lebt und arbeitet in Bonn.

Zunächst Ausbildung als Cellist und Medizinstudium, Abschluss mit Promotion, arbeitet 3 Jahre als Anästhesist, dann Ausbildung als Künstler (Malerei).

Seit 1991 Ausstellungen im In- und Ausland, Einzelausstellungen in Museen, u.a. Kunstmuseum Bonn, Museum Baden, Solingen, Deutsches Glasmalereimuseum Linnich sowie in Galerien in Deutschland, Österreich, USA, Australien, Brasilien.

Dahlhausen ist Künstler, Autor und Kurator zugleich. Durch seine Beteiligung an wichtigen internationalen Ausstellungen zum Thema Licht und Glas sowie seine Lehrtätigkeit an der RMIT University, Melbourne, Australien, erlangte er internationale Bekanntheit.

Wichtige raumbezogene Arbeiten sind außer den in diesem Beitrag besprochenen u. a. die Wand- sowie Glasfassadenarbeiten für die Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin; Bresic Whitney Building, Sydney; Ministerium für Bildung und Erziehung, Rio de Janeiro.

Das unsagbare Dritte

Zur Ausgestaltung der Marienkapelle in der St.-Severikirche, Erfurt

Wolfgang Nickel

Verzage nicht!
Halte aus!
Es gibt wohlverborgen göttliche Dinge,
ich schwöre dir,
göttliche Dinge,
schöner als Worte zu sagen vermögen.

Dieser Leitgedanke von Walt Whitman ist zu meinem wichtigsten Lebensgrundsatz geworden.

Nach meiner Hochschulausbildung in Malerei und Grafik an der Burg Giebichenstein in Halle beschäftigte ich mich zunehmend mit dem Werkstoff Glas und seiner Verwendung im sakralen Raum. Ich entschied mich für ein Gestaltungsmaterial, welches sich durch seine stoffliche Sperrigkeit einem inflationären Einsatz entzieht und ein Grundwissen des Bearbeiters über seine Eigenheiten voraussetzt.

Dies ergab sich für mich aus einer sich verstärkenden Unzufriedenheit mit den Gepflogenheiten, der Schnellatmigkeit und Fragwürdigkeit des kommerziellen Kunstmarktes.

Das Wort Glas entstammt der germanischen Bezeichnung *glasa* „das Glänzende, Schimmernde“ und ist eigentlich seinem inneren Aufbau nach ein amorpher Stoff, eine erstarrte, unterkühlte Flüssigkeit. Diese besondere Materialität verleiht dem Glas seine eigenen Bearbeitungs- und Wirkungsmöglichkeiten. Glas erlebt im Zusammenspiel mit dem Tageslicht eine sich ständig ändernde, nicht greifbare Immaterialität. Es verlangt ein besonderes Einfühlungs-

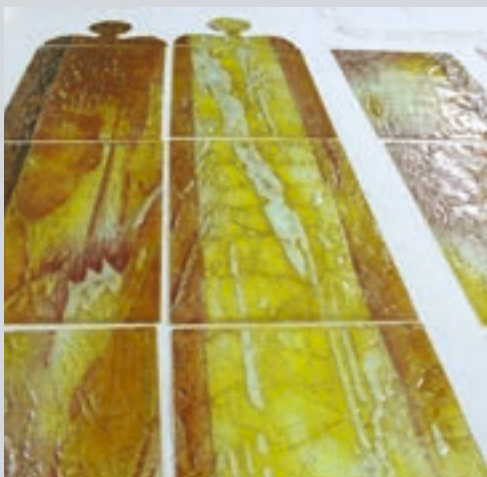
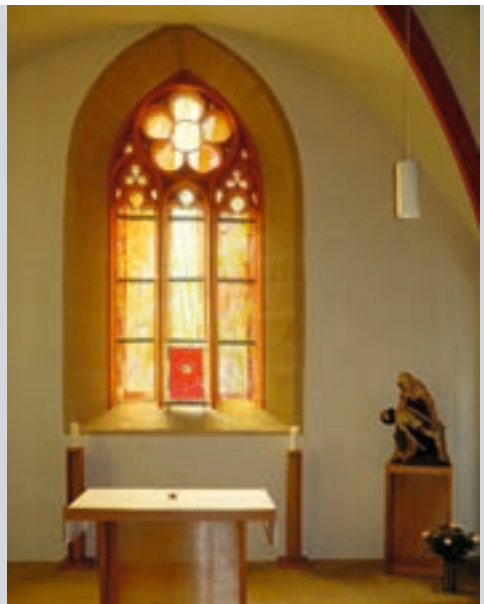
vermögen, sich mit seiner Arbeit in den Kontext einer oft jahrhundertealten Geschichte zu stellen. Auch neu geschaffene Kunst kann sich hier einbinden und im Vergleich zur Kurzlebigkeit der Moderne in den Museums- und Ausstellungshallen eine zeitlose Stärke erreichen. Ich versuche, meinen Arbeiten diese umfassendere Bedeutung zu geben.

Kunst im Kirchenraum trägt mit ihren Mitteln immer Verkündigungscharakter. Eine religiöse Dimension eines Kunstwerkes muss sich hier durch eine zusätzliche Seelenebene bewahrheiten. Unter der äußeren Schale eine Kristallisation von Geistigem zu erreichen und zu einer Erhöhung des Stofflichen zu gelangen, ist für mich eine innere Notwendigkeit und ein fortgesetzter Balanceakt.

Auf meiner nun zwanzigjährigen Suche nach dem spirituellen, mystischen Licht ist es eine große Herausforderung, Fenster für einen gesamten Kirchenraum entwerfen zu dürfen. 2008 erhielt ich den Auftrag, für die Marienkapelle der Severikirche in Erfurt an einem Gesamtkonzept für den Kirchenraum zu arbeiten.

Es sollten drei neue Fenster geschaffen werden und gleichzeitig auch Entwürfe für das Inventar erstellt werden. Eine solche Herausforderung ist für mich ein großes Geschenk.

Farblicht hat stets eine räumliche Dimension, und was gibt es Schöneres für einen Maler, als einen sakralen Raum in Farbe zu tauchen? Einfallendes und wanderndes



Ausstattung für die Marienkapelle der
St.-Severikirche in Erfurt von Wolfgang Nickel:
Fenster, Tabernakel, Altar, Ambo, Podeste

gefärbtes Tageslicht scheint förmlich bei Berührung von Wand- und Bodenflächen diese aufleuchten zu lassen und den gesamten Raum zu verändern.

Der Zentralgedanke zur Gestaltung des Raumes ist die Eucharistiefeier. Die Farbigkeit der Fenster bewegt sich mit diesem Grundgedanken in warmen Palettentönen von einem hellen Ockergelb bis zu einem kräftigen Goldgelb, dem Zeichen des heiligen, himmlischen Lichtes. Es verdeutlicht Zeitlosigkeit und Unvergänglichkeit. Alle Gläser sind neben der Bemalung auch in ihrer Oberfläche geformt worden und tragen eine Reliefstruktur, die das Außen- und Innenlicht zusätzlich einfängt, bricht und reflektiert. Es entsteht so eine lebendige Oberfläche, die sich in den historisch-sakralen Rahmen einfügt. Sie strahlt aber gleichzeitig durch ihre neuzeitliche Bearbeitung auch eine Modernität aus.

Die beiden Seitenfenster sind durch ein äußeres Farbband verbunden und in Sättigung der Farben dem Altarfenster untergeordnet. Sie geleiten den Betrachter hin zum Höhepunkt des Raumes: dem Altarfenster als Hauptfenster. Dieses ist bestimmt von einem weißen, nach oben leuchtenden Licht im Mittelteil des Fensters. Ursprung dieses hellen Lichtes ist der dem Fenster vorgesetzte Tabernakel. Dieser nimmt in seiner äußeren Hülle die Strukturbeschaffenheit der Fenstergläser auf. In seiner Mitte trägt er eine leuchtend rote Monstranzscheibe. Sie bildet im Gesamtkanon der Raumgestaltung den farblichen Höhepunkt. Das Dunkelrot ist die Farbe des Blutes und der Liebe, des Opfertodes Christi. In dem vorstehenden, filigranen, goldenen Gestell wird die Hostie gehalten. Fenster und Tabernakel verschmelzen durch das Verweben von Farbe und Struktur zu einer Einheit.

Die Verwendung der Materialien Holz und Metall für das Inventar war eine weitere Herausforderung für eine gefühlvolle, ganzheitliche Gestaltung.

Das Inventar ist nach komplexen Grundüberlegungen für alle Teile aufgebaut. Ein schräg stehendes, auf den Altar und Tabernakel zuführendes Bronzegewebe wird von Eichenholz gehalten. Das Metallgewebe changiert in einem ähnlichen Glanz der Fenster und nimmt mit seiner Transparenz den Raumkörpern ihre Schwere. Auch in sehr filigranen Bereichen versuche ich, Verknüpfungen zwischen allen Teilen herzustellen. So finden sich strukturelle Entsprechungen des Gewebes und des Holzes in der Oberfläche des Glases wieder.

Stimmig finde ich eine Arbeit, wenn inhaltlicher Ausdruck und dessen formale Umsetzung miteinander verschmelzen. Im besten Fall entsteht dann aus dem Zusammenklang dieser beiden Pole ein unsagbares Drittes.

„Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!“
Mein bunt-verschlungener Weg

Evelyn Körber



Daß ich male, hat einen ganz einfachen Grund: Ich kann nicht so gut singen. Beides hat viel mit Freude zu tun und damit, das eigene Innenleben an das Tageslicht zu holen, für sich selbst und manchmal auch für andere. Beim Malen hat man den Vorteil, daß sich die Bilder nicht verflüchtigen wie ein Klang, sondern dann dastehen. Und ich stehe daneben und bin erstaunt und sehe mit Neugierde an, was ich gemacht habe. Die Bilder entstehen nämlich nicht vornweg in meinem Kopf, sie entstehen, indem ich male.

Ich male Hellgrün und daneben vielleicht Türkis, und sie leuchten mich an und ich weiß, daß jetzt ein bißchen längliches Dunkelblau gut wäre und etwas breites Gelbes – und es dauert nicht lange, und alle Farben sind im Spiel. Sie tauchen auf der Bildfläche auf – und vor meinen Augen. Sie entfalten sich, formen eine Figuration, werden überdeckt und verschwinden in der Tiefe. Irgendwann halte ich diese Bewegung an und sehe in eine Art Fenster, in dem das Vergangene noch zu ahnen ist und etwas Neues sich andeutet. Häufig sind es auch Dinge, die ihre eigentliche Bestimmung längst erfüllt haben und bei niemandem mehr Begehrlichkeiten wecken, die mir dann als inspirierender Rohstoff dienen: altes Blech oder Glas, Bleireste oder das abenteuerliche Innenleben technischer Geräte. All diese Dinge entwickeln ein Eigenleben.

Auf einer Ebene, die jenseits der wiedererkennbaren Darstellung liegt, sprechen sie mich an, die Farben und Formen, die Materialien und Fundstücke, und ich spüre, daß ein verborgener Sinn darin liegt. Es kommt mir vor, als wäre er schon immer da gewesen, und ich muß nur die Augen aufmachen. Insofern habe ich das Gefühl, daß nicht ich diesen Sinn schaffe, er zeigt sich mir aber zuweilen in den Farbräumen, die ich gemalt habe, in den Spuren, die der Rost in Jahren

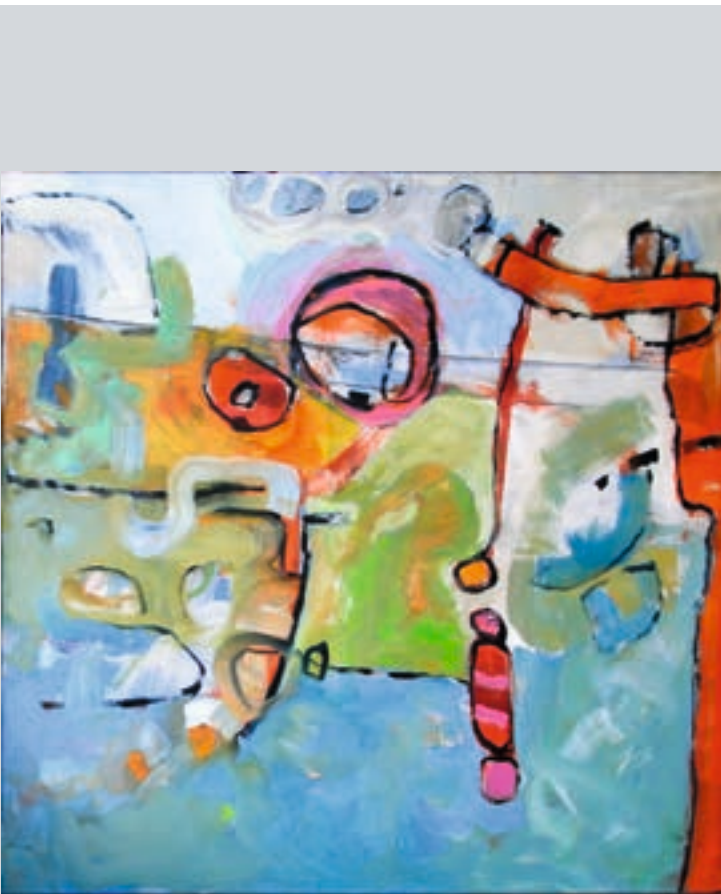
auf einer Stahlplatte hat blühen lassen oder aber in dem geschmolzenen Glas, das aussieht, als wäre es ein fossiles Gebilde. Da zeigen sich Rhythmen oder gliedernde Strukturen, die auf hintergründige Ordnungsprinzipien hinweisen, wie Reste einer versunkenen Kultur.

Ich betrachte diese Dinge wieder und wieder, und es dauert manchmal lange, bis ich etwas verstehe. Es ist, als wenn man an eine Tür klopft und ab und an einen Spalt breit Licht zu sehen bekommt. Dieses Suchen und Finden (und auch das Nichtverstehen!) erlebe ich als einen sinnstiftenden Prozeß. Deshalb interessieren mich alle Dinge und Bilder, die ihr Geheimnis bewahren, deren Transzendenz sich der sprachlichen Deutung hartnäckig entzieht und die vielleicht gerade dadurch dieses „Mit-allen-Sinnen-Eintauchen“ erlauben, man kann es auch Meditieren nennen. Hier fließen vielfältige, sehr persönliche Erfahrungen, Gefühle und Gedanken zusammen.

Mag sein, daß sich genau hier Kunst von Dekoration scheidet. Allerdings dürfte der Verlauf dieser Grenze wohl subjektiv ziemlich unterschiedlich empfunden werden. Überhaupt ist es mit der Begrifflichkeit nicht ganz einfach: Niemand wird ernsthaft behaupten zu wissen, was Kunst ist und was nicht. Sicherlich ist sie ein schöpferisches Tun und im Wortstamm mit Schöpfung verwandt. Aber auch dies klingt schon reichlich vermessen. Es ist letztlich nicht mehr und nicht weniger als die Freude am Dasein und das Wissen um seine Endlichkeit, das mich antreibt. In dieser Arbeit finde ich Genuß und große Zufriedenheit, und darüber hinaus ist es etwas Schönes, wenn man davon etwas ausstrahlen kann und zuweilen andere Menschen innerlich berührt.



Das Gemälde
ist hier um 90°
gegen den
Uhrzeigersinn
gedreht
dargestellt



Evelyn Körber

- 1959 in Wernigerode geboren
- 1977–81 Studium der Kunsterziehung und Germanistik an der PH Erfurt, Diplom
- 1981–98 wissenschaftliche und künstlerische Lehrtätigkeit an der PH / Universität Erfurt, FH Erfurt, Fr.-Schiller-Universität Jena.
Lehrgebiete:
Kunsttheorie, Gestaltungslehre, Farbenlehre, Malerei, Objektkunst
- 1998 Beginn der freiberuflichen Tätigkeit

Arbeitsgebiete

Glas, Farbe, Raum, Malerei

Arbeiten im öffentlichen Raum (Auswahl)

Realisierungen häufig nach 1. Preisen in Wettbewerben

- St. Josef Mühlhausen: Farbgestaltung, Taufschale, Ewiges Licht, Altarglas
- St. Stefan Sonneberg: Farbgestaltung, sakrale Ausstattungsstücke (s. Alte und neue Kunst 42/2004)
- St. Simon und Judas Neustadt: Fenster
- Evangelische Versöhnungsgemeinde Oberursel: Glasfassade
- St. Elisabeth Krankenhaus Lengenfeld/Stein: Gesamtgestaltung der Kapelle (s. Alte und neue Kunst 43/2006)
- St. Gertrud Dingelstädt: Gesamtgestaltung der Altarzone und Raumfassung
- Evangelische Stephanus-Kirche Herne-Holsterhausen: Fassadenverglasung
- St. Franziskus von Assisi Sömmerda: Fenster
- St. Anna Hospital Herne-Wanne: Kapellenfenster
- Allerheiligenkirche Erfurt: Kolumbarium (s. Alte und neue Kunst 44/2008)
- Evangelische Philippuskirche Mainz: Tauffenster

Das Schlüsselerlebnis für meine künstlerische Tätigkeit liegt in den Jahren der Kindheit: Die Begegnung mit einer exzellenten farbigen Reproduktion des Isenheimer Altars war mein persönliches „Urerlebnis“ mit bildender Kunst schlechthin. Dieses Repro zierte die Wohnung meiner Großmutter; bei jedem Besuch zog mich dieses Bild in seinen Bann. Damals, Anfang der sechziger Jahre, war ich zwölf Jahre alt und das Bild hat mich derart tief berührt, dass es bis heute anhält. Von diesem Augenblick an, glaube ich, hat es gefunkt – die Liebe zur Kunst und die Achtung vor gestalterischen Leistungen, das Staunen und der rastlose Wille, zumindest in die Nähe eines solchen Werkes zu gelangen, waren geweckt. Dankenswerterweise erkannten meine Eltern das Talent und gewährten mir privaten Zeichenunterricht, was keine Selbstverständlichkeit war in diesen Tagen. Nach der ersten Begegnung dauerte es noch fast 30 Jahre, ehe ich nach dem Mauerfall den Isenheimer Altar endlich im Original sehen konnte. Parallel zu Grünewald entdeckte ich zudem das beeindruckende Spektrum von Francisco Goya, dessen Pinteras Negras und Caprichos für mich noch heute die eindringlichsten Bildwerke der Kunstgeschichte darstellen. Goyas Bilder zeigen eindrucksvoll, wo die Grenze zwischen Dekoration und Kunst verläuft: Wahre Kunst ist beseelt und entwickelt beim Betrachter eine Kraft, die berührt und abseits von kurzer Wahrnehmung (Dekoration) tiefere Schichten unseres Bewusstseins erreicht und bleibende Eindrücke hinterlässt. Dabei passieren Dinge, die mit Worten nicht zu erklären sind. Das wertet den normalen Gestaltungswillen nicht ab, der wichtig und notwendig

ist für die ästhetische Bildung des Einzelnen und somit für die Entwicklung des Menschen eine große Bedeutung hat – aber Dekoration ist und bleibt Oberflächengestaltung, während die Kunst in die Schichten des Unterbewussten vordringt. Dieser Zusammenhang offenbart sich auch im Verhältnis zwischen Kunst und Religion: Religiöse Malerei, Plastik oder Grafik hat schon immer einen Anspruch über die dekorative Gestaltung hinaus für sich reklamiert. Kunst bildet gewissermaßen ein Medium, einen Mittler, zwischen Religion und den Menschen. Sie macht Inhalte erlebbar, fassbar, lässt gleichzeitig Raum und spendet Hoffnung, wirkt aber andererseits ebenfalls auf die Religion zurück, indem sie die Lebens- und Wesenswelt der Menschen widerspiegelt. Die größte Gemeinsamkeit besteht meiner Ansicht nach im geistigen Handeln sowie in der Sinnreflexion über den Menschen und die Gesellschaft im Allgemeinen. Es sind die uralten Fragen, die Antworten suchen, in jeder Generation auf immer gleiche Weise: Mensch, woher kommst du; Mensch wer bist du; Mensch wohin gehst du? Demzufolge ist die Kunst in ihrer Intention und ihrem Antrieb durchaus religiös geprägt. Glauben und Kunst bedingen und fordern geradezu Spiritualität; die einen nennen es den Heiligen Geist, die anderen eher Inspiration. Aus diesem Verständnis heraus sind mir die Bildwerke, die ich für Kirchen geschaffen habe, eine Herzensangelegenheit. Ich sehe mich hierbei in der Tradition unserer abendländischen Kunst- und Kulturgeschichte. Diese ist für mich ohne Religion und speziell ohne die Kirche(n) nicht denkbar. Denn die Goteshäuser sind immer ein besonderer Ort,



links oben:
Trinitatiskirche Herbsleben/Thüringen
Triptychon, 1986 Öl / Leinwand, 500 x 200 cm

links Mitte und unten:
Kirche Reichensachsen/Hessen,
Deckenmalerei, 1998-2000, Öl auf Holz, 100 m²

rechts:
Sankt Crucis-Kirche, Wölfis/Thüringen,
5 Deckenspiegel, 2007, Acryl auf Holz, 60 m²

und die Kirche in ihrer Gesamtheit – trotz all ihrer Widersprüche und Verirrungen – zugleich der größte Kulturträger unserer Gesellschaft seit knapp 2000 Jahren. Die Mehrzahl des Kunstgutes in Museen und öffentlichen Gebäuden ist ohne inhaltliche Bezüge zur Bibel einfach nicht zu denken. Zu Zeiten der atheistischen DDR-Diktatur konnte ich meine Bilder fast ausschließlich in Kirchen ausstellen. Den systemkritischen Künstlern, Autoren, Freidenkern ein Refugium zu bieten, so Öffentlichkeit zu schaffen und den Gegenpol zu staatlich verordnetem Weltverständnis zu bieten – diese Leistung findet leider auch in diesem 20. Jahr des Mauerfalls zu wenig Beachtung. Wären diese Freiräume in den Kirchen seinerzeit nicht gewesen, hätten wir die friedliche Revolution von 1989 nicht so erlebt, wie sie tatsächlich stattgefunden hat. Heute kann man den gesellschaftlichen Wandel durchaus als gelungen betrachten, bei allem, das noch immer aufzuholen ist. Stellt sich die Frage: Brauchen wir dann Kirchen noch als Raum für Bildende Kunst? Eindeutig ja! Wir selbst und auch künftige Generationen brauchen die Kirchen als besondere Gebäude, deren gestaltete Räume nicht nur die festliche Hülle für die liturgischen Handlungen der Gottesdienste bilden. Nur aufgrund der optischen Trennung vom Profanen wird man sich der Besonderheit dieser Stätten bewusst – ein Verweis auf die Herrlichkeit Gottes, die außerhalb unserer Vorstellungskraft liegt. Das gilt es zu bedenken, wenn man sich der Herausforderung stellt, einen sakralen Raum zu gestalten. Die Aura des Ortes ist immer von Bedeutung, wenn man sich mit einem Bildwerk in das bestehende und meist historisch gewachsene Raumgefüge einbringen will. In der Regel gibt es zwei Möglichkeiten: Man arbeitet bewusst gegen die vorgefundenen Tatsachen und setzt auf Kontrast oder man versucht, sicher in der Mehrzahl der Fälle, die Gestaltung in die gewachsene Umgebung einzuordnen. Man ist immer gut bera-

ten, die vorgegebene historische bauliche und auch künstlerische Situation nicht zu negieren. Als Beispiele dafür, dass sich auch moderne Malerei in historisch geprägten Kirchen bewähren kann, möchte ich Reichensachsen in Hessen sowie Wölfis und Herbsleben in Thüringen nennen. Natürlich stoßen diese Konzepte nicht auf ungeteilte Gegenliebe: Die Erfahrungen, die ich mit der Rezeption meiner Bildwerke in Kirchen machen konnte, sind durchaus ambivalent und reichen von völliger Ablehnung bis hin zu jubelhochjauchzender Anerkennung. Womit auch Kirche als bauliche Hülle für die Auseinandersetzung von Kunst und Religion wieder ihre Funktion erfüllt: Ort der Begegnung, des Austauschs und der tieferen Berührung zu sein.

Gert Weber

Jahrgang 1951, arbeitet freiberuflich als Maler und Grafiker in Gräfenhain/Thüringen. Neben der Tafelmalerei liegt sein Betätigungsfeld auch in der Decken- und Wandmalerei sowie in der Entwicklung neuer Raumkonzepte für den sakralen Bereich. Gegebenenfalls passt Weber die Gestaltungskonzepte auch plastisch an die Architektur an, etwa im Raum der Stille des Thüringer Landtages in Erfurt sowie im Andachtsraum der Evangelischen Grundschule in Gotha. Gert Webers Arbeiten befinden sich in zahlreichen Privatsammlungen und in öffentlichen Einrichtungen, z. B. im Deutschen Historischen Museum Berlin, in den Kunstsammlungen der Universität Leipzig, im Stadtmuseum Düsseldorf und im Angermuseum Erfurt sowie in den Sammlungen der Meininger Museen oder den Museen der Stadt Arnstadt.

Christliche Topographie in säkularisierter Gesellschaft

Eine Begehung des Erfurter Domberges

Benedikt Kranemann

1. Der Kirchenraum –

Ort des Religiösen im öffentlichen Raum?

Spielen Kirchenräume, wenn es um religiöse Identität „vor Ort“ geht, noch eine Rolle in den Städten der Gegenwart? Die Frage ist keineswegs rhetorisch gestellt; wer Großstädte wie Paris, Basel oder vermutlich auch Berlin durchstreift, wird mit ihr konfrontiert. Alte Stadtansichten zeigen Topographien der Städte – man darf das so pauschal sagen –, die wesentlich durch Kirchengebäude und vor allem deren Türme dominiert werden. Solche Bauten entstanden nicht planlos. Systematisch in Städte eingefügte Kirchen zeichneten beispielsweise ein „Kirchenkreuz“ und damit Heilstopographie in den Stadtplan ein. Die Kirchengebäude mit ihrer auch nach außen sprechenden Ikonographie waren Identitätsmarker im öffentlichen Raum.

Tatsächlich gibt es heute städtische Szenarien, in denen solche Zusammenhänge nicht mehr beobachtet werden können. In der Zeitschrift „kunst und kirche“ erschien kürzlich ein Beitrag zur Diversifikation des Religiösen im öffentlichen Raum, dessen These in einem Vorspann so formuliert wurde: „Die eine Religion ist als dominierender Faktor im Raum des Öffentlichen verschwunden, aber Religiosität hat in den verschiedenen gesellschaftlichen Sphären der Kunst, des Staates oder der Wirtschaft auch neue öffentliche und städtische Repräsentationsform [sic!] gefunden.“¹ Das Phänomen, das hier beschrieben wird, ist bekannt, der Analyse ist durchaus zuzustimmen, wobei offenbleibt, was dieser Befund für kirchliches Handeln bedeutet. Verbunden wird die Analyse mit der These, dass an die Stelle

der Kirchenräume andere Räume treten, die in der Stadt der Gegenwart zu „Orientierungsräumen“ werden: historische Denkmäler, Museen, monumentale Bankgebäude, Kaufhäuser, Theater und Kinos. Die Einschätzung des Religionswissenschaftlers Jürgen Mohn lautet folgendermaßen: „Wir haben es mit Orientierungsräumen zu tun, die durchaus in religiöser Sprache beschrieben werden können und die den heutigen Stadtraum auch architektonisch mehr als die alten Kirchen bestimmen und prägen. Aber dieser Raum ist nicht als ein eindeutig religiöser zu lesen. Während sich die eine religiöse Topographie auflöst, treten an ihre Stelle viele neue, aber eben nicht mehr eindeutige, sondern changierende potentielle Sakralräume.“ Hier seien neue Identitätsmarker entstanden, und: „Das Religiöse hat sich in diesen Topographien auch räumlich diversifiziert und die klassischen christlichen Topographien abgelöst.“

Es ist keine Frage, dass solche Thesen eine hohe Plausibilität besitzen. Wer an manche europäische Großstadt denkt, und das müssen nicht allein die Millionenstädte sein, wird sich bestätigt fühlen dürfen. Kirchenräume sind hier zur Marginalie geworden, es sind ganz andere „Sakralräume“, die heute Religiosität zum Ausdruck bringen und prägen. Dennoch regt sich auch Widerspruch, denn beispielsweise für eine Großstadt wie Köln treffen die Thesen kaum zu. Allein wer den Hauptbahnhof dieser Millionenstadt anfährt oder verlässt, gerät in den Bann des Kölner Domes und seiner die Stadtsilhouette dominierenden Türme. Wer sich in die Stadt aufmacht, begegnet immer wieder Kirchenräumen, erinnert sei nur an

die zahlreichen romanischen Kirchen der „Domstadt“, die natürlich das Stadtbild prägen, durchaus Identität der Stadt mitbestimmen und christlichen Glauben sichtbar machen. Für viele kleinere Großstädte scheint ähnliches zuzutreffen, gleich ob man Paderborn oder Münster, Trier oder Mainz als Beispiel nimmt.

Der Eindruck, dass eine Stadt durch Kirchenräume ihr Gesicht gewinnt, besteht auch für Erfurt, als Großstadt auf dem Gebiet der ehemaligen DDR gelegen und mit langer Vorgeschichte eine Stadt der Diaspora des Christentums. Kirchengebäude besitzen in dieser Stadt eine besondere Faszination, prägen das Stadtbild, sind Räume mit Leben. Für die Frage, ob es zutrifft, dass die religiöse Topographie der Stadt sich auflöst, soll ein Blick auf den Erfurter Domberg geworfen werden, der die Stadtansicht auch heute dominiert. Die These der folgenden Überlegungen lautet, dass sich die religiöse Topographie einer Stadt weiterentwickeln kann statt sich aufzulösen und dass Kirchen und in diesem Falle die Katholische Kirche dazu vielfältig beitragen können, wenn sie ihre veränderte Rolle in einer sich religiös verändernden Gesellschaft anzunehmen bereit sind. Die Beispiele kommen allein aus Erfurt, aber vielleicht täuscht der Eindruck nicht, dass es gerade in den mittel- und ostdeutschen Regionen eine Reihe von Städten und vielleicht sogar Landschaften gibt, in denen sich ähnliches beobachten lässt.

2. Ein Rundgang über den heutigen

Erfurter Domberg

Der Erfurter Domberg, den man von der Altstadt her als eine imposante Baugruppe erblickt, ist zweifellos ein kunstgeschichtlich bedeutsamer Ort – der Kunsthistoriker Georg Dehio hat ihn als eine „der schönsten architektonischen Gruppen ...“, die Deutschland besitzt“, bezeichnet. Er ist eng mit der Geschichte der Stadt Erfurt verbunden und

prägt, von weither sichtbar, das Bild der Stadt. Für die große Zahl der Konfessionslosen und die kleinere Bevölkerungsgruppe der konfessionell Gebundenen – Erfurt partizipiert u.a. an den Folgen der Religionspolitik der ehemaligen DDR, deren Maxime der Atheismus war – ist er aber vor allem ein Identifikationszeichen: Die Silhouette von St. Marien-Dom und St. Severi-Kirche steht für Erfurt.

In besonderer Weise ist der Domberg ein Ort unterschiedlicher Liturgien und gemeinschaftlicher wie individueller religiöser Rituale, die für Christen wie Nichtchristen sein Bild prägen. Hier wird Liturgie der katholischen Kirche gefeiert, hier finden aber auch andere religiös-spirituelle Ausdrucksformen und Feiern ihren Platz (privates Gebet, Devotion, persönliche Besinnung etc.). Hier werden Konzerte veranstaltet, werden Kirchenführungen angeboten und vieles mehr. Obwohl Kirchenraum, ist er ein öffentlicher Raum, der für unterschiedliche Rezeptionen offen steht. Zwei große katholische Kirchen, St. Marien und St. Severi, die kleine Bonifatiuskapelle, die Domkrypta, verschiedene Wohn- und Verwaltungsgebäude, der mittelalterliche Kreuzgang und ein Teil der Katholisch-Theologischen Fakultät, ein Café und ein Kartenshop, aber auch der Domplatz etc. prägen den Domberg. St. Marien ist die Kirche des Bischofs von Erfurt. Kirchliches Leben ist hier seit dem 8. Jh. überliefert, es fand an diesem Ort über Jahrhunderte seinen Mittelpunkt. Der Dom, die ehemalige Kollegiatsstiftskirche St. Marien, wurde in seiner heutigen Gestalt zwischen 1349/70 und 1455/83, die ebenfalls für ein Kollegiatsstift errichtete St. Severi-Kirche zwischen 1274/1276 und der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts gebaut. In den Kirchen finden sich bedeutende Ausstattungsstücke, so im Dom die mittelalterliche Gestalt des Wolfram, eines Leuchterträgers (um 1160), eine mittelalterliche Sabbat-Lampe (um 1200), ein

geschnitztes, an Szenen reiches Chorgestühl (um 1330), in St. Severi der Schrein des Hl. Severus (14. Jh.). Weit über Erfurt hinaus bekannt ist die Gloriosa, die große mittelalterliche Glocke der Domkirche; ihr Klang fasziniert nicht allein im binnenkirchlichen Raum und verbindet Menschen mit dieser Kirche. Dom und St. Severi begrenzen eine Freifläche, die von der Stadt her vor allem durch das Triangelportal des Domes geprägt wird. Die Räume sind unterschiedlich zugänglich. Regelmäßig werden Gottesdienste – vor allem Eucharistie und Tagzeitenliturgie – gefeiert. Touristen, die die Kirchen besichtigen wollen, werden ausschließlich von seitens der Kirche ausgebildetem Personal geführt.

Wer sich auf den Domberg begibt, ist gleichsam „über“ der Stadt. Der Ort liegt inmitten der Stadt, ist ihr aber auch entzogen. Es ist ein städtisch geprägter Ort, der durch die mittelalterlichen Gebäude und ihre Ikonographie sowie vor allem durch seine religiöse Nutzung einen unterscheidenden Charakter erhält; er selbst markiert wiederum die Stadt. Die einen suchen den kirchlichen Charakter des Ortes, andere schätzen weitergefasst seine sakrale und spirituelle Atmosphäre oder seine Ästhetik. Der Ort birgt zahlreiche Spuren der Frömmigkeit(sgeschichte). Nie geht es nur um historische Räume: Am Domberg wird bis heute weiter gebaut, die Innenräume werden im Detail immer wieder neu gestaltet – zuletzt in St. Severi 2008 ein kleiner Gottesdienstraum, der zugleich Anbetungskapelle ist –, vor allem aber: hier spielt sich religiöses Leben der Gegenwart ab. Die liturgisch-rituelle Nutzung der Räume steht ihrer Musealisierung entgegen.

3. Vielfältige liturgisch-rituelle Praxis am Erfurter Domberg

In den Kirchen und anderen Räumen auf dem Erfurter Domberg begegnet man kontinuierlicher wie temporärer Nutzung,

findet man in Gemeinde begangene liturgische Feiern und Rituale individueller Frömmigkeit, stößt man auf konfessionelle neben individuell geprägter Religiosität. Dabei wird der Ort „Domberg“ immer wieder neu genutzt und als Raum religiöser Praxis jeweils neu konstituiert, wie einige Beispiele zeigen können:

- Wie zu erwarten, wird hier katholische Liturgie gefeiert: Sonn- und werktägliche Messfeier, die Feiern des Kirchenjahres, unterschiedliche Wortgottesdienste u.a. Raum der Liturgie kann z.B. in der Domkirche den Hochchor, das Langhaus oder die Krypta meinen. Man variiert die Räume, nimmt Gewichtungen vor oder folgt praktischen Erfordernissen. Man verbindet durch Liturgien verschiedene Räume und nutzt auch den Außenraum für Liturgie in der Öffentlichkeit. Das gilt insbesondere für die Bistumswallfahrt, die jeweils im September gefeiert wird und Tausende aus dem ganzen Bistum versammelt, die mit dem Erfurter Diözesanbischof Eucharistie feiern und anschließend am Diözesanfest teilnehmen. Der Altar als visueller Mittelpunkt befindet sich auf der Treppenanlage, die zum Domberg hinaufführt. Wie in einer präsentativen Symbolik wird die Kirche des Bistums Erfurt sichtbar, die sich vor der Silhouette des Dombergs versammelt. Dieser ist dann nicht nur Mittelpunkt der Stadt, sondern eines ganzen Bistums. Über die Feier und den prominenten Ort stellt sich die Kirche in der Öffentlichkeit dar. Das wird medial begleitet, z.B. durch Fernseh-Übertragungen. Liturgie ist hier ausdrücklich *cultus publicus*.
- Die Prozession an Fronleichnam – im Bundesland Thüringen kein staatlicher Feiertag – findet am dem Festtag folgenden Sonntag statt. Sie führt von St. Marien den Domberg hinab auf eine tiefer liegende Fläche – ehemals auf eine Freifläche unterhalb des Domes, heute in den

nahe gelegenen Brühler Garten, eine Parkanlage – und umrundet dabei einen Teil des Dombergs. Nicht nur eine Gemeinde, sondern die Katholiken der Stadt feiern; verschiedene Orte am Domberg oder in der Stadt werden miteinander vernetzt. Das Moment der Demonstration eigener Glaubensüberzeugung, die Verbindung von Kirchenraum und städtischem Raum, die Dimension von „Kirche auf dem Weg“ u.a. kommen in dieser Prozession zum Ausdruck; in einer Stadt mit überwiegend konfessionsloser und unter den Christen mehrheitlich evangelischer Bevölkerung besitzt dieses religiöse Ritual in der Öffentlichkeit einen durchaus ‚exotischen‘ Charakter. Es ist zugleich sichtbarer Ausdruck von Glaubensleben in der Stadt.

- Mit längerer Tradition feiert man in Erfurt das Martinsfest. Martin ist Stadtpatron. Jeweils am 10. November versammeln sich Tausende von Erfurtern mit Laternen auf dem Domplatz. Auf den Treppenstufen wird ein Singspiel zum Festtag aufgeführt, das nicht unbedingt die Martinslegende aufnehmen muss, aber nach einem festen Ritual abläuft. Was wird gefeiert? Martin von Tours, aber auch Martin Luther, möglicherweise von vielen ein Lampenfest in dunkler Jahreszeit. Die verschiedenen Deutungen überschneiden sich. Soziale Aktionen und Brauchtum gehören zu diesem Tag, der aus dem Kalender von Stadt und Kirchen nicht wegzudenken ist. In ritualwissenschaftlicher Perspektive ist die alle Konfessionen und Weltanschauungen übergreifende Teilnehmergruppe interessant: Die Menschen verbinden jeweils ihre Identität mit dieser Feier und können zugleich gemeinschaftlich feiern. Das geschieht an einem Ort, dem Dom, der wiederum die Stadtbevölkerung eint, auch wenn manche ihn noch nie betreten haben.
- Das galt auch für das Totengedächtnis nach dem Amoklauf am Erfurter Gutenberg-Gymnasium, bei dem im April 2002 17 Menschen ums Leben kamen. Auch hier waren Dom und Domplatz Schnittstelle ganz unterschiedlicher Weltanschauungen und Lebenswege. Bemerkenswert war, wie Jugendliche aus der Stadt ohne Unterscheidung nach religiösem Bekenntnis das Langhaus des Domes über Wochen als ihren Ort der Trauer genutzt haben. Um den Altar lagen zahllose Bilder, Texte, Blumen und Gegenstände, die an die Toten erinnerten und mit denen die Hinterbliebenen ihrer Trauer Ausdruck gaben. Neben einigen anderen Orten in der Stadt wurde dieser zentrale Ort ausgewählt. Die überkonfessionell gestaltete und begangene Gedächtnisfeier der Stadt fand auf dem Domplatz statt. Der Kirchenraum erhielt eine neue Funktion: Er wurde Ort der Trauer und des Totengedenkens, wurde über die Konfessionsgrenzen hinaus eine Memorialstätte. Eine mögliche Interpretation ist, dass der durch Christen religiös genutzte und gedeutete Ort als dafür geeignet und möglicherweise auch bereits entsprechend geprägt wahrgenommen wurde. Die Trauernden konnten auf eine bereits bestehende Memorialkultur zurückgreifen und diese nun selbst füllen.
- Die Lebenswendefeier, eine kirchlich verantwortete Alternative zur Jugendweihe, einem über Jahrzehnte in der DDR staatlich verordneten und zu politischer Indoktrination missbrauchten Übergangsritus zwischen Kindes- und Jugendalter, findet ebenfalls im Dom statt. Die weltanschaulich offen gehaltene Feier, die sich ausschließlich an Konfessionslose richtet, bezieht ihre Plausibilität aus der Prägung des Raumes durch Ikonographie und christliche liturgische Praxis. Ohne ein explizites Gottesbekenntnis zu artikulieren, feiern die Jugendlichen ihre Lebensschwelle in einem Raum, der menschliche Lebensläufe mit dem Handeln Gottes in Beziehung setzt. Der Raum wird zu einem Deutungsrahmen, der ganz unter-



schiedlich wahrgenommen und aufgegriffen werden kann. Zugleich verändert die Feier selbst den Raum, der seitens der Kirche über das Ritual der Lebenswende als ein öffentlicher religiöser Raum interpretiert wird.

4. Der Erfurter Domberg als Identitätsmarker in säkularisierter Gesellschaft

Der Erfurter Domberg mit seinen vielfältigen und intensiven Nutzungen ist ein Beispiel, wie Kirchenräume in einer extremen Diaspora Orte der visible religion sein können. Entscheidend sind dabei – neben der Lage und der ästhetischen Qualität – die Nutzung sowie die Offenheit für unterschiedliche Deutungen. Es handelt sich bei diesen Kirchen nicht um Museen, auch nicht um Orte der Folklore. Dominant ist zweifellos die liturgisch-religiöse Praxis der Katholischen Kirche, aus der die unterschiedlichen Kirchenräume ihre Sakralität erhalten. Es bleibt aber nicht bei einer allein nach innen wirkenden Sakralität, der Ort entwi-

ckelt vielmehr auch eine bzw. vielfältige Außenwirkungen: Er wird zu einem Platz religiöser und spiritueller liturgisch-ritueller Praxis. Er ist deshalb nichts Starres und Fixes, sondern wird in seiner Bedeutung immer wieder neu mit wechselnden Perspektiven und Praktiken konstruiert. Das gilt bereits für die christliche Liturgie und Feierkultur, die sich in verschiedener Weise ganz unterschiedlicher Räume und Raumkombinationen bedient. So bleibt diese Kirchenanlage auch in einer stark durch Konfessionslosigkeit geprägten Landschaft ein Ort sichtbarer, zugleich vielfältiger Religion, der seine Dynamik vor allem von Ritualen und Liturgien her bezieht. Der Domberg ist in dieser Weise ein Faktor im öffentlichen Leben Erfurts.

Der amerikanische Soziologe José Casanova hat jüngst davor gewarnt, dass die Säkularisierungsthese, die besagt, dass Modernisierungsprozesse in der Gesellschaft zwangsläufig mit einem Verlust von Religion ein-

hergehen, in Westeuropa die Wahrnehmung von Religion und Erwartungen für ihre Entwicklung dominierten, dies übrigens auch in den Kirchen. „In dieser Hinsicht sind Säkularisierungstheorien in Europa in dem Maße sich selbst erfüllende Prophezeiungen, als eine Mehrheit der Bevölkerung sie als Beschreibung von Gegenwart und Entwurf von Zukunft akzeptiert.“² Seine Skepsis gegenüber einer solchen Akzeptanz formuliert Casanova sehr deutlich. Er sieht darin sogar eine – nicht die einzige! – „der Hauptursachen für den drastischen und plötzlichen Niedergang religiöser Praktiken in Europa in der Periode nach dem Zweiten Weltkrieg“.

Gerade mit Blick auf Kirchenräume und ihre markierende Funktion für die Identität der Städte und ihrer Menschen sollte die These des Religionssoziologen zumindest provozieren, über die Sichtbarkeit von Religion und natürlich auch des Christentums im öffentlichen Raum durch Räume nachzudenken. Der Schweizer reformierte Theologe David Plüss hat die Zusammenhänge zwischen der Visibilität von Religion und ihrer Lesbarkeit, also doch wohl Erkennbarkeit auch im Raum herausgestellt. „Sichtbare Religion im öffentlichen Raum ist eine performative Religion, eine materialisierte und verleblichte Religion, die erst in körperhafter Interaktion real anwesender Menschen und in Bezug auf materielle Gegenstände und Bauwerke identifiziert werden kann.“³ Plüss verlangt eine räumliche Auslegung von Religion, „um als Religion im öffentlichen Raum lesbar zu werden.“ Wenn man sich aus den Fängen einer simplifizierenden Säkularisierungsthese befreien möchte und – auch als Kirche – nach neuen Möglichkeiten des Öffentlichwerdens von Religion und insbesondere christlichem Glauben sucht, wird man gut beraten sein, an den Kirchenbauten als Präsentation von Glaubensüberlieferung und -praxis im öffentlichen Raum nicht vorbeizuschauen.

Beispiele wie der Erfurter Domberg zeigen eindrucksvoll, wie solche Orte des Glaubens heute in der Gesellschaft und damit über den binnenkirchlichen Rahmen hinaus Religion sichtbar machen können.

- 1 Jürgen Mohn, Die Auflösung religiöser Topographie der Stadt? Anmerkungen zur Diversifikation des Religiösen im Raum des Öffentlichen, in: *kunst und kirche* 71. 2008, 24-28.
- 2 José Casanova, Die religiöse Lage in Europa, in: *Säkularisierung und die Weltreligionen*, hg. v. Hans Joas – Klaus Wiegandt. Frankfurt/M. 2007, 322 -351, hier 338.
- 3 David Plüss, Sichtbarkeit von Religion. Ein vernachlässigter Aspekt von Öffentlichkeit in Theologie und Sozialphilosophie, in: *kunst und kirche* 71. 2008, 15-20, hier 18.

Zur Restaurierung und Konservierung des spätgotischen Taufsteins und seines Überbaus in der Erfurter Severikirche

Falko Bornschein

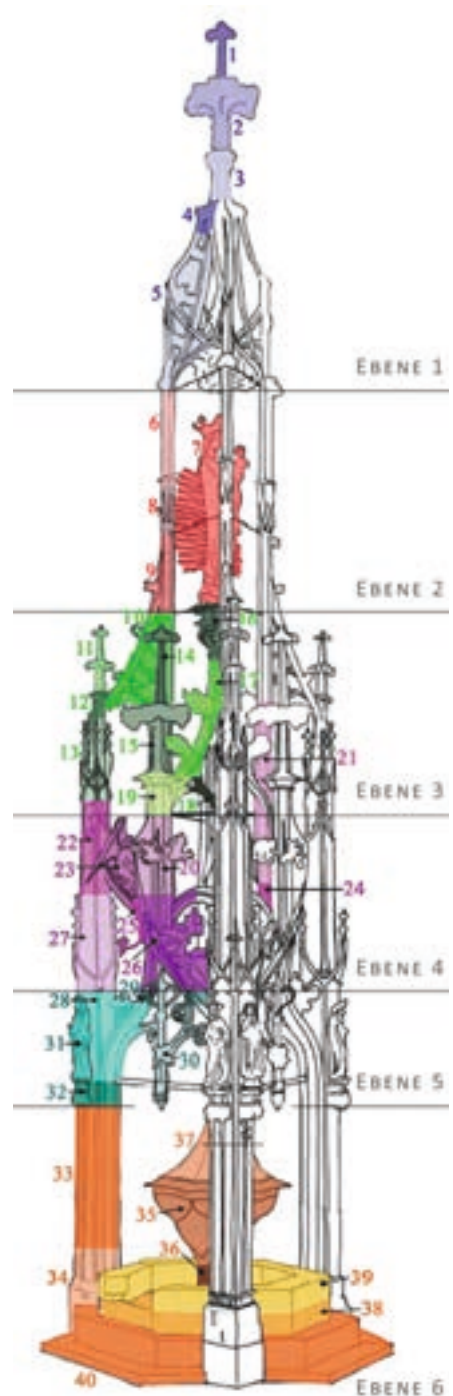
Im Westbereich des nördlichen Seitenschiffs der Erfurter Severikirche befindet sich ein spätgotischer Taufstein mit bis zum Gewölbe reichenden baldachinartigen Überbau. Das Werk gehört zu den herausragenden Schöpfungen spätmittelalterlicher Steinmetzkunst.

Laut chronikalischer Überlieferung wurde das Monument 1467 vom Severikanoniker Johannes Steinberg aus Duderstadt gestiftet und mit dem enormen Betrag von 2.500 Gulden finanziert. Der zuständige Meister bzw. die ausführende Werkstatt sind unbekannt. In der jüngeren Forschung werden Straßburger Einflüsse vermutet. Das bis auf wenige Teile aus Sandstein gefertigte und sich nach wie vor noch in situ befindliche Kunstwerk weist eine Gesamthöhe von 15 m auf. Sowohl die kelchförmige Taufe, vor allem aber der auf drei Pfeilern sich erhebende Überbau zeugen von virtuosem handwerklichem Geschick und sind von außerordentlicher künstlerischer Qualität. Mannigfach durchdrungenes, mitunter kühn geschwungenes profiliertes Stabwerk und reicher Blattbesatz zieren das grazile Gebilde. In seiner kunstvollen Bearbeitung scheint der Stein den physikalischen Gesetzen des Materials zu widersprechen. Unwillkürlich fühlt sich der staunende Betrachter dadurch zum Überprüfen des Werkstoffes angehalten. In seiner Grundintention erinnert das in hoher Detailpräzision ausgeführte Gebilde an Werke der spätmittelalterlichen Goldschmiedekunst und in seinen Schmuckformen an das Schnitzwerk von Altargesprengen. Tatsächlich jedoch bestehen nur ganz wenige Stücke (der Deckel, Falttürmchen und die Engelsflügel) aus Holz

– der Rest ist aus feinkörnigem Seeberger Sandstein gearbeitet. Offensichtlich haben sich hier Könner ihres Faches in Grenzgebiete gewagt und sie gemeistert. Das eine Generation vor dem Sakramentshaus von Adam Krafft in der Nürnberger Lorenzkirche geschaffene Kunstwerk beeindruckt nicht nur durch seine Monumentalität und bildhauerische Qualität, sondern insbesondere auch durch die planerische Leistung und deren Umsetzung, das enorme räumliche Vorstellungsvermögen sowie die Bewältigung des Vorhabens in statischer Hinsicht. Die Gehäusearchitektur ist mit mehreren, z. T. nicht mehr originalen figürlichen Darstellungen ausgestattet. Auf halber Höhe sind die Apostel Petrus, Paulus, Johannes, Jakobus d. Ä. und Bartholomäus sowie Johannes der Täufer angebracht. Sie stehen jeweils auf skulptierten Konsolen und unter Baldachinen. Darüber befinden sich drei der Taufe beiwohnende Engel. Eine baldachinartige Bekrönung birgt die einzige aus Holz bestehende Skulptur – eine Strahlenkranzmadonna. Polychromiert und teilvergoldet bildet die wohl von einem einheimischen Meister geschaffene Schnitzplastik einen farbigen Akzent im oberen Bereich des Gehäuses. Den Befunden zufolge war der Taufstein samt Überbau ursprünglich offensichtlich nicht gefasst. Ob dies schon der gestalterischen Grundintention entsprach oder ob eine Bemalung aus anderen Gründen zunächst unterblieb, ist eine offene Frage. Die heutige weiß-graue Fassung mit schwarzer Betonung der Rücklagen und Höhungen in Mattvergoldung stammt einer Inschrift zufolge aus dem Jahre 1682. In den zurückliegenden Jahrhunderten erfuhr das Kunstwerk eine große Wert-

schätzung. Als man Ende des 16. Jahrhunderts im benachbarten Dom ebenfalls einen Taufstein mit Überbau fertigen ließ, wurde bereits auf das ältere Werk der Severikirche verwiesen. Letzteres sei „wegen seiner stadlichen form vnd arbeit“ eine Zier der Kirche. Noch vor Erscheinen der ersten kunsthistorischen Literatur zum Severitaufstein äußern sich zahlreiche Beschreibungen der Stadt Erfurt anerkennend und erstaunt über den „bewundernswürdigsten Fleiss“ und die „höchste technische Vollen- dung“ die aus dem Kunstwerk sprächen. Bedenkt man die vielen ungünstigen äußeren Umstände, die den Taufstein und seinen Überbau bedroht haben, so ist es fast als ein Wunder zu bezeichnen, dass das spätgotische Kunstwerk mehr als ein halbes Jahrtausend vergleichsweise gut überstanden hat und nicht zugrunde gegangen ist. Zu erwähnen in diesem Zusammenhang sind etwa der große Stadtbrand von 1472 mit der Zerstörung des Langhausdaches der Severikirche oder die Erschütterungen durch Kriegseinwirkungen in den Jahren 1813 und 1944/45.

Zwischen Sommer 2007 und Mai 2009 wurde das spätgotische Baptisterium konserviert und restauriert. Ziel der Arbeiten war nicht nur eine Substanzsicherung und Wiederherstellung des Objektes als Kunstwerk, sondern eine Rückführung in seine ursprüngliche Funktion der Taufe. Vor Beginn der Maßnahmen zeigten sich mehrere Schadensphänomene. Zahlreiche Einzelteile waren abgebrochen und wurden lose aufbewahrt, andere fehlten gänzlich. Die Stein- substanz wies an vielen Stellen Haarrisse auf. Durch Absenkung des Gewölbes, in das der Taufsteinüberbau bis dato eingebunden war, entstanden außerdem erhebliche Spannungen im Steinwerk, so dass die Standsicherheit des Objektes beeinträchtigt war. Die Fassung des Taufsteins samt Überbau und Einfriedung war verschmutzt, z. T. lose und partiell von Fehlstellen gezeichnet.



Graphisch-stereophotogrammetrische
Messbild-Umzeichnung als Kartierungsgrundlage.

Erstellt durch Fachhochschule Erfurt,
Fachbereich Restaurierung / Konservierung

Mit der Restaurierung und Konservierung wurde ein Team unter Leitung der Magdeburger Diplom-Restauratorin (FH) Claudia Böttcher beauftragt. Auf Grund der statischen Probleme am Taufsteinüberbau entschloss sich der Auftraggeber, den Statiker Dr. Josef Trabert (Geisa) in das Vorhaben zu involvieren. Die Arbeiten beinhalteten im Einzelnen: eine statische Sicherung und Ertüchtigung des Taufsteinüberbaus; die Anbringung aller vorhandenen losen bzw. abgefallenen Teile; eine Ergänzung von formrelevanten, silhouettenbetonenden Partien und von Bereichen mit besonderer ikonografischer Bedeutung; das Kleben von Schalen und Rissen; die Trennung von der Gewölbeanbindung; eine Reinigung, Festigung und Retuschierung der barocken Fassung des Werkes; die Restaurierung der polychrom gefassten Mutter Gottes im Strahlenkranz; die Restaurierung der Metallteile (Gitter und Taufbecken) sowie die Restaurierung und Konservierung des hölzernen Taufdeckels mit Neufassung und Ergänzung der Zwischenfelder. Auf einen Rückbau der wohl aus den 1870er Jahren stammenden stark verunstaltenden steinernen Einfriedung wurde verzichtet.

Im Rahmen der Restaurierungsarbeiten kam eine im Jahre 1682 überstrichene werkzeitliche Inschrift zum Vorschein, die z. Z. noch genauer analysiert wird. Sie befindet sich auf schmiedeeisernen Quereisen im unteren Bereich zwischen den drei Hauptpfeilern. Grundlage der Arbeiten war eine detaillierte Schadensanalyse und Kartierung – durchgeführt von Studenten der Fachhochschule Erfurt (Fachbereich Restaurierung und Konservierung) unter der Regie von Prof. Thomas Staemmler. Der in den Jahren 2006/07 erfolgten Kartierung lagen photogrammetrische Aufnahmen des Kunstwerkes zu Grunde. Letztere wurden im Sommer 2006 von der fokus GmbH Leipzig angefertigt.

Die Gesamtkosten der umfangreichen Restaurierung und Konservierung konnten nur teilweise durch das Bistum Erfurt und die Pfarrgemeinde St. Severi getragen werden. Neben Eigenmitteln der Pfarrgemeinde sowie Anteilsleistungen des Bistums und des Dombauvereins ist vor allem die großzügige finanzielle Unterstützung und fachliche Begleitung durch das Thüringische Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie hervorzuheben.

Nunmehr präsentiert sich das Kunstwerk in einem statisch ertüchtigten und im Detail gesicherten Zustand. Durch die Reinigung und Teilretuschierung der barocken Fassung, die Wiederanbringung loser Teile, die Ergänzung mehrerer relevanter Partien und eine weiterführende Bearbeitung des hölzernen Taufdeckels wurde es zudem auch in seiner Optik erheblich aufgewertet.

Der engen Zusammenarbeit aller Beteiligten ist es zu verdanken, dass nicht nur die umfangreiche und mitunter fachlich komplizierte Restaurierung und Konservierung des bedeutenden Kunstwerkes erfolgreich durchgeführt werden konnte, sondern vor allem auch eine Wiederbelebung der Nutzung des Objektes zum Sakrament der Taufe geglückt ist. Mit dieser Intention ist das Kunstwerk entstanden und so kunstvoll ausgestaltet worden - wie die Stifterinschrift knapp vermeldet: „co[m]pletu[m] hoc op[us] an[n]o d[omi]ni m cccc lxxvii pro gloria sacri baptismi“ (Dieses Werk wurde im Jahre des Herrn 1467 vollendet zur Ehre der hl. Taufe).

rechte Seite:
Gesamtansicht des Taufsteins
mit Überbau aus Richtung Osten.
Foto: Bildarchiv Dombauamt Erfurt
(Aufnahme: Gregor Peda, Passau)



Kunst und Religion

Thomas Kessler





**Zeichnung, Grafik, Malerei, Farbe, Holzschnitt,
Glasmalerei, Plastik und Architektur**

Michelangelos *Jüngstes Gericht* wird in der Literatur als ungeheuer plastisch beschrieben. Über mehrere Tage versuchte ich 1980 noch als Student immer als letzter in der Sixtina zu bleiben, um das Bild in Ruhe zu betrachten und um zu zeichnen, wenn die Gruppen bereits zum Ausgang unterwegs waren. An einem Tag wurde plötzlich das künstliche Licht ausgeschaltet, und das Bild schien förmlich über mich herzufallen. Die plastische Wirkung war durch das Kunstlicht, in dem nur die Schmutzschicht reflektierte, fast aufgehoben gewesen. Die Fresken Michelangelos waren damals noch unrestauriert und die Beleuchtung noch nicht als indirektes Licht installiert. Bilder vermögen fast Gewalt auszuüben auf den Betrachter. Die Suche nach dieser intensiven Berührung bis auf das Mark führt mich immer wieder an Orte und in Ausstellungen, wo dieses Erlebnis sich wiederholt. Diese Erfahrungen setzen in mir eigene künstlerische Kräfte frei, die Nachfolge anzutreten und den Raum des Phantastischen zu betreten.

In einer Phase tiefster Depression beschloss ich, in einer namhaften Galerie für Altmeistergrafik etwas für mich zu tun und Kunst zu erwerben. Es war ein winziges Blatt mit zwei balgenden Kindern des Kleinmeisters Barthel Beham aus der Dürerschule in Nürnberg. Der Kupferstich stand einige Wochen neben meinem Sessel, den ich aus gesundheitlichen Gründen selten verlassen konnte. Oft hielt ich es lange in der Hand. Es wirkte als Medizin, gab mir Lebenskraft zurück und führte mich sozusagen wieder zu meiner eigenen Mitte. Diesen Prozess konnte ich in der Folgezeit mit der Wiederaufnahme meiner künstlerischen Arbeit fortsetzen. Kunst vermag Wunden zu heilen.



Alberto Giacometti, Füllfederzeichnung auf Buchseite,
15 x 18 cm, ca. 1963

Es fällt mir schwer, nur einen Künstler als Vorbild zu nennen. Dürer eröffnete mir die Intensität der Betrachtung, Giacometti die Suche nach dem Äußersten, Rothko war stets ein guter Ratgeber. Die Schwarzlotmalerei der Glasfenster im Zisterzienserkloster Heiligenkreuz bei Wien, wo ich während meines Wiener Studiums eine Zelle zur Verfügung gestellt bekommen hatte, beeinflusste meine Grundvorstellung der Glasmalerei und Raumwirkung tief.

Meine Eltern fuhren mit uns Kindern oft nach Frankreich ans Meer in die Ferien. Auf jeder Reise besuchten wir mindestens eine Kathedrale, deren Räume mir tief im Gedächtnis blieben. Bereits mit sieben Jahren hatte ich beschlossen, Maler zu werden. Mein Kunstlehrer auf dem Gymnasium unterstützte und förderte mich. Der Künstler Werner Graef, Nachfolger des Bauhauses, Mitglied der Künstlergruppe „De Styl“ war



Kapelle evangelische Bildungsstätte, Haus Villigst, Bauamt der westfälisch-evangelischen Landeskirche Bielefeld in Zusammenarbeit mit Thomas Kessler; Malerei, Ausstattung, Glasmalerei Thomas Kessler, Schwerte, 2007

der erste, der mich durch harte Kritik auf-forderte, an meine Grenzen zu gehen. Mit 15 stand ich auf dem Domplatz in Bam-berg und zeichnete. Ein Herr schaute mir über die Schulter, „Du zeichnest ja ganz gut. Ich mache gerade einen Inspektionsrund-gang im Dom, möchtest Du mitkommen?“ Der Dombaumeister nahm mich mit in den Dachstuhl, auf die Türme und in die Keller-gewölbe. Vermutlich gab mir dieses Erlebnis den Anstoß, viele Kathedralen zu besteigen und zu erforschen und letztlich nach dem Malereistudium auch Architektur zu studie-ren. Meine Lehrer an der Akademie in Düs-seldorf, vor allem Erwin Heerich und der Kunsthistoriker Walter J. Hofmann, prägten tief meine schon vorhandene Suche nach der Einheit der Künste mit der Architektur. Die Herausforderung von Hans Hollein in Wien, Architektur als Kunst zu begreifen, tat ihr übriges.

Kunst und angewandte Kunst sind eng verwandt. Beide führen zu einer tiefen Bewegung des Geistes. Kitsch wirkt nur als mindere Reproduktion äußerlicher Merk-male, um mit einer scheinbaren Wirkung zu liebäugeln. Dekoration versteht sich als durchaus künstlerische Begabung, Dinge in einen guten Wirkungszusammenhang zu stellen. Im Sinne der angewandten Kunst, etwa einer farbigen Raumfassung, kann die Dekoration durchaus zum wesentlichen Bestandteil des Kunstwerkes werden. Die Dekoration, sofern sie Kitsch wird, gilt als bloße Reproduktion von Kunst. Sie versucht mehr zu sein, als sie mit geistiger Substanz füllen kann. Auf diese falsch verstandene Dekoration sollte in jedem Falle verzichtet werden.

Per definitionem würde der Kirchenraum sich als funktionaler Versammlungsort genügen. Aber schon die Architektur besitzt

die Tendenz, eine abbildende Kunst zu sein. Die altchristliche Kirche war Abbild des Thronsaales des Kaisers, die romanische Kirche eine Festung Gottes, die gotische Kathedrale ein Bild des himmlischen Paradieses. Das Kunstwerk wirkt somit als eine Verlängerung dieser immanenten Bildhaftigkeit. Im einzelnen Kunstwerk vermag die Spannung des Kirchenraumes zu kulminieren, in anderen erweitert sich das architektonische Bildverständnis. Kunst im öffentlichen Raum dient der Selbstdarstellung des Ortes und der Politik. Sie adelt als kulturbeflissen und schafft einen dem Menschen zugewandten Raum. Durch sie erfährt die Stadt den menschlichen Maßstab.

Im Niveau der Kunst einer Zeit misst sich die geistige Dimension von Kirche und Staat. Kirche war viele Jahrhunderte die wichtigste treibende Kraft zur Weiterentwicklung von Kunst und deren tragender Auftraggeber. Kunst war im Zeitalter des geringen Medienkonsumes neben Geschichte und Musik ein wirklicher Höhepunkt des Erlebnisses. Heute findet Kunst einen ebenso geringen Stellenwert im Alltag wie Kirche, da andere Medien wichtiger zu sein scheinen. Kirche kann jedoch wie das Museum zu einem Ort der Betrachtung und des kulturellen Genusses werden, was wiederum eine große Chance beinhaltet.

Das gesellschaftliche geistige Niveau verhält sich analog zur jeweils meist verbreiteten und am besten zu rezipierenden Kunstart. Anstrengende Kunst wird in der Regel abgelehnt von der Massenrezeption. Alle Bemühungen, durch Kunst das Niveau der Menge zu steigern, sind als gescheitert anzusehen. Je höher das so genannte Niveau steigt, desto eher stößt sie auf Unverständnis. Das Gros der Gesellschaft hängt daher vor allem an der abbildenden Kunst, wie etwa dem Film, weil auf den ersten Blick der Wunsch nach Verständnis, der Erfolg von Kommunikation, befriedigt wird.

Während meines Studiums in Wien bewohnte ich, wie erwähnt, eine Zelle im Kloster Heiligenkreuz. Der Aufenthalt wurde mir als Gegenleistung für Fotos und Baudokumentation großzügig zur Verfügung gestellt. Im Gespräch mit den Mönchen stellten wir fest, dass die gleiche Intensität von Kontemplation und Zurückgezogenheit Basis beider Lebensformen ist. Kunst heißt Auslotung der Grenzen der Existenz ebenso wie die Religion.

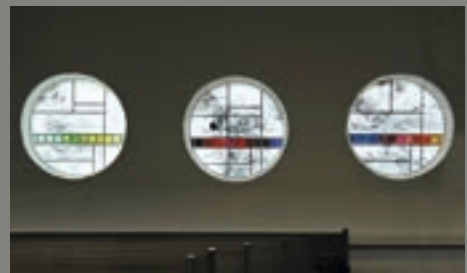


Zisterzienser-Kloster
Heiligenkreuz,
Kreuzgang,
Glasmalerei mit
Schwarzlot,
12./13. Jahrhundert



Kunstwerke führen in der Rezeption und Erfassung der wesentlichen immanenten Realitäten den Betrachter, Leser oder Zuhörer zu sich selbst. Selbstfindung und Reflektion des Menschen erfolgen durch Kunst- und/oder Naturerlebnisse wesentlich stärker. Selbsterkenntnis wird gefördert und der Mensch in seiner Persönlichkeit geht gefestigt aus der Begegnung mit Kunst hervor. Insofern sind Kunst und Religion verwandte Wege dieser Wahrnehmung. Kunst kann Leitbildfunktion und Orientierungsbild sein. Sie kann jedoch gesellschaftlich auch missbraucht werden.

In der evangelischen Matthäikirche in Düsseldorf hatte ich erstmals Gelegenheit, 56 Glasfenster für die von mir renovierte Kirche neu als Bleiglasfenster zu gestalten. Die Bilder befassen sich mit dem Schöpfungszyklus. Die Scheidung von Licht und Dunkel wird zum Ausgangspunkt der Malerei mit Schwarzlot. Die Kirche wurde 1930 von den Architekten Rosskoth und Wach gebaut. In dieser Arbeit werden die hier erläuterten Zusammenhänge sehr gut nachempfindbar. Zisterziensische Strenge wie Raum und Bildkonzeption werden sichtbar.



oben, Mitte:
Thomas Kessler, Glasmalerei in der evangelischen
Matthäikirche, Düsseldorf, 2007



unten: Thomas Kessler,
Umbau und künstlerische Gestaltung sowie Glasmalerei,
Malerei der Chorschranken, katholische Pfarrkirche St.
Katharina, Unna, 2006 (s. Alte und neue Kunst 44/2008)

Weniger ist mehr!? – Ein Standpunkt

Thomas Jessen

Ich möchte einfach fünf Begebenheiten erzählen, die – so denke ich – das Thema „Ist weniger mehr?“ treffen. Diese Begebenheiten habe ich betitelt mit *Minimal Mensch*, *Die sechste Station*, *Der Sammler*, *Passion* und *Der Ostermorgen*.

Minimal Mensch

Stellen Sie sich einen Galerieraum vor. Leer, weiß gestrichen, glänzender Fußboden. In der Mitte ein schlichter Betonquader. Flach, klein und unscheinbar, sonst nichts. Sie gehen umher, schauen. Minimal-Art in reinsten Form – könnte man denken. Und dann liegt da dieser Zettel, meist auf der Fensterbank in der Galerie, und Sie nehmen ihn und lesen. Die Künstlerin heißt Theresa Margolles. Die Arbeit heißt „Burial“. Das Kunstwerk ist ein Sarg. Sie stutzen und lesen weiter. Eine Frau hatte, nachdem sie eine Fehlgeburt erlitten hatte, die Künstlerin gebeten, den Fötus, der sonst im Krankenhaus selbstverständlich entsorgt worden wäre, in einem Kunstwerk zu bewahren. So schuf Theresa Margolles diesen Quader, sparte in der Mitte einen kleinen Hohlraum aus, in dem der Fötus – luftdicht isoliert – sein Grab fand. Ist das minimal? Wenn man diesen Gedanken gefaßt hat, daß in diesem Quader ein Fötus ist, kann ich hinter dieses Wissen nicht mehr zurück. Ein Wissen, das in Wirklichkeit ein Glauben ist, denn ich kann es nicht überprüfen. Ich stehe da in der Galerie und kann es nicht fassen. Ich kann es nicht überprüfen, ich muß es glauben. Ist da wirklich ein Fötus drin? Wäre weniger mehr gewesen?

Die sechste Station

Ich habe aus der Fronleichnamskirche in Aachen ein Gebetbuch mitgebracht und

lese den Anfang der sechsten Station der Kreuzwegandacht: „Veronika reicht Jesus das Schweißstuch. Veronika sieht Jesu Leid und die Rohheit der Soldaten. Sie fragt nicht, was die Menschen denken. Mutig dringt sie durch die Menge und bietet dem Herrn das Schweißstuch, in das er sein Antlitz drückt.“ Der Vorbeter: „Zu dir redet mein Herz, ich suche dein Antlitz, und wir werden gerettet.“ Wer liebt, der sucht die Nähe des anderen. Eine Nähe, die es erst einmal auszuhalten gilt. Wer liebt, der kümmert sich auch nicht so sehr um all das „Wenn“ und „Aber“, der kommt ganz nah heran. Und dann riecht er den Schweiß. Veronika riecht wahrscheinlich sogar noch Blut, Dreck, Staub, sie kommt seinem demolierten Gesicht sehr nahe. Das ist sicher nicht jedermanns Sache. Aber Veronika liebt. Sie schiebt die Distanz und alle intelligenten Einwände und Erwägungen einfach an die Seite. Sie sieht ihn, den sie liebt. Und Jesu Antwort? Sein Portrait! Er schenkt ihr sein Abbild, das „Wahre Bild“, die „vera ikon“. Ist dieser Mensch tatsächlich Gottes Sohn? Wer davon überzeugt ist, kann hinter diesen Glauben, der für ihn Gewißheit ist, nicht mehr zurück.

Der Sammler

In meiner Münchener Galerie steht ein Sammlerpaar. Der Mann steht vor einem Aktbild. Er scheint wild entschlossen, das Bild zu kaufen. Also sagt die Frau: „Diese Frau kommt mir nicht ins Haus.“ „Verzeihung“, sage ich, „das ist doch nur ein Bild.“ Aber mein Einwand war nicht wirklich überzeugend. Denn natürlich weiß ich darum, daß man sich mit so einem Bild etwas Fremdes ins Haus holt, ein fremdes Gegenüber.

Malerei, wie ich sie schätze, sucht den direkten, emotionalen Kontakt zum Betrachter, sie versucht, ihn ins Bild mit hineinzunehmen. Und das muß man erst einmal aushalten. Diese Nähe ist nicht immer angenehm, ein reflektierendes Zurücktreten ist nicht immer leicht. Das aber ist das besondere Charakteristikum und die Stärke von Malerei, so wie ich Malerei verstehe: eine Subjektivität, die über sich hinaus in die Zeitlosigkeit greift. Trotz aller emotionaler Fallen, die in den Bildern stecken, trotz der ungeheuren Präsenz eines Bildes, wird immer darüber mitreflektiert, daß es sich „nur“ um ein Bild handelt. In dieser Spannung steht meine Malerei. Ein anderer Sammler sagte mir vor einem anderen Aktbild: „Das ist tolle Malerei, aber ich mag keine rothaarigen Frauen.“ Ein schönes Kompliment, fand ich. Aber die Frage bleibt, was für eine Realität schafft die Präsenz meiner Malerei?

Die Passion

Da lag zu Haus auf unserem Tisch das Buch mit den Fotos zu einem Film. Meine Kinder sahen das Buch und blätterten immer wieder darin. Kinder sind neugierig und blättern. Und ich hatte den Eindruck, ich müßte ein paar erklärende Worte dazu erzählen, es handelte sich um das Fotobuch zu Mel Gibsons Film „Passion“. Es war gerade Passion, und so paßte das ganz gut. Ich erzählte meinen Kindern die Passionsgeschichte anhand dieser Bilder. Und von da an hieß es nur noch: „Papa, zeigst du uns noch mal das Buch?“ Und ich zeigte es noch einmal und noch einmal und noch einmal. So sind Kinder!

Ostern hatte meine Tochter ein rotes Kleid an. Ich hatte die Idee, sie zu portraituren und bat sie, sich mal still hinzusetzen. Ich wollte ein Portrait von ihr malen mit der Szene der Veronika aus dem Film im Hintergrund. Unschwer werden Sie den Namen meiner Tochter erraten: Veronika. Veronika

saß still, aber sie kam mit der Bedingung: „Nur, wenn der Osterhase auch drauf kommt!“ Und er kam mit aufs Bild. Als ich dieses Bild zum Fotografen brachte – was ich immer mache, um es zu dokumentieren – erschrak dieser und sagte: „Das ist aber ganz schön hart, dieses Bild.“ Das war mir gar nicht aufgefallen. Die Szene der Veronika, die Jesus das Schweiß Tuch reicht, ist mir geläufig, ja selbstverständlich, sie hat auf jeden Fall nichts Erschreckendes. „Wieso hart?“ „Na ja, deine Tochter vor so einer Szene, das ist schon...“ Ich ließ das gemachte Foto des Gemäldes kontern, d.h. spiegelverkehrt eins zu eins abziehen. Und siehe da, vor dem Foto läßt es sich besser reflektieren. Die gespiegelte Fotografie wurde anders wahrgenommen. Man kann diestanzierter hinschauen, die Präsenz der Malerei verschwindet: der Inhalt bleibt gleich, rückt aber zurück, an die zweite Stelle. Mir wiederum schien der fotografische Abzug neben dem Gemälde dann aber doch allzu glatt. Daher habe ich in einem nächsten Schritt versucht, das „Erkannte“ zu thematisieren und bildlich nach vorn zu holen. Ich setzte Jalousien vor das Bild und porträtierte zusätzlich noch die Schauspielerin der Veronika-Rolle aus der Gibson-Verfilmung. So entstand ein zweites Bild im Bild. Mein Fotograf war begeistert. Wäre weniger mehr gewesen?

Der Ostermorgen

Erinnern Sie sich noch an die Live-Übertragung des Fernsehens am Ostermorgen aus Rom? Kardinalstaatssekretär Angelo Sodano zelebrierte stellvertretend für den erkrankten Papst die Messe. Das alles entscheidende Thema aber war die Krankheit und die damit verbundene Abwesenheit des Papstes. Immer wieder ging die Kamera auf die Privatgemächer des Heiligen Vaters. Man sah nur den weißen Vorhang, sonst nichts. Ein Bild, das zu Spekulationen, Mutmaßungen und Phantasien Anlaß bot. Hält der Heilige Vater die Fäden noch in der

Hand? Sind die Machtkämpfe schon im Gange? Wird er seinen Rücktritt erklären? Wie steht's wirklich um ihn? Wird man belogen? Ach, diese schönen Spekulationen! Und dann das Unfaßbare: Der Vorhang wird zur Seite geschoben, und man schiebt einen todkranken Mann ans Fenster. Er hält sich die Hand vor den Mund, bricht in Tränen aus, kann kaum den Arm zum Segen erheben. Und die Worte, die er sprechen will, bleiben ein unverständliches Röcheln aus der in die Luftröhre hineinoperierten Kanüle. Ein unendlich beeindruckendes Bild für mich, das ich wohl auch nie vergessen werde. Für andere war das schrecklich. „Wie kann man sich so zeigen!“ Niemals hat man einen Mächtigen so ohnmächtig gesehen, so klein, so niedrig, so hilflos, so erbarmungswürdig. Dieser Stellvertreter Christi zeigte die gebundene ohnmächtige Macht des Gottessohnes, die ganze Macht in der Ohnmacht. Das sind Bilder, die werde ich nicht vergessen. Wäre da weniger mehr gewesen?

Geht es also bei dem Thema „Ist weniger mehr!?“ wirklich um die alten und gestrigen Grabenkämpfe zwischen Bild und Bildverweigerung? Geht es heutzutage nicht mehr um Nähe und Distanz? Und müßte man nicht demnach sagen: Die Bildersehnsucht der Gläubigen ist eine Sehnsucht nach Nähe, nach Realpräsenz? Diese Sehnsucht des Glaubenden, diese Sehnsucht der Gemeinschaft, die Jesus liebt, ist etwas völlig anderes als die Sehnsucht nach der Kunst der Nichtglaubenden in dieser Welt. In diesem Sinne gilt die Sehnsucht nach dem Bild nicht jeder Art von Bildern oder Kunst. Die Sehnsucht bevorzugt die Kunst, die um den Geliebten kreist. „Mehr“ ist demnach immer „mehr Nähe“. Dem Außenstehenden, dem wäre weniger tatsächlich mehr.

Wir leben in einer Welt, in der die distanzierte Betrachtungsweise eine entscheidende Rolle spielt: Trainiert durch Fernsehen und Internet sind wir gewohnt, über Bilder von Krieg, Blut, Krankheit oder Sex wie selbstverständlich zu verfügen. Über all diese Bilder läßt sich wunderbar diskutieren und reflektieren, wir können daran teilhaben, ohne daran teilzunehmen: die Blutfahnen der schiitischen Prozessionen im Irak, die Todesfalle von Beslan, geiler Sex. Aber was ist mit dem Bild des blutenden Christus, und wie gehen wir mit unseren Sterbenden um? Wir suchen distanzierte Bilder – die „Salonkunst“ unserer Tage wird in unserer Zeit nicht umsonst von den großen Fotografen gestellt. Unter ihnen kann eigentlich nur noch ein Maler bestehen: Gerhard Richter. Er arbeitet mit der Distanz, seine Malerei bleibt in der fotografischen Ebene. Die Schleier, die Spiegel, die grauen Flächen: der Betrachter bleibt außen vor.

Was also ist die „Bildersehnsucht der Gläubigen?“ und nach welchen Bildern sehnen sich die Gläubigen? Nicht „mehr“ oder „weniger“ ist meiner Ansicht nach heute die entscheidende Frage. Bilder sind immer ein „Mehr“. Denn sie erweitern die eigenen Vorstellungen immer, denn sonst bliebe man in seinen eigenen Bildern und würde sich nur noch um sich selbst drehen. Natürlich passen mir die Bilder der anderen nicht immer, sie sind den meinen womöglich sogar konträr, aber sie sind im Bezug auf meine Vorstellungen immer ein „Mehr“. Die entscheidende Frage ist die nach dem „Weniger“ oder „Mehr“ von Nähe und Distanz. Beziehungen sind ohne Nähe nicht möglich, auch Gottesbeziehungen nicht. Und Beziehungen sind zunächst immer sehr subjektive Angelegenheiten...



Kunst – Diözesanbaumeister – Kirche

Peter Ruhnau

Kunst kann ihre Wirkung nur entfalten, wenn sie einen Rahmen hat, rein räumlich, und wenn sie Menschen findet, die sie wollen und (ge-)brauchen. In diesem Doppelwort (ge-)brauchen steckt vieles: Kunst muß gehandhabt werden, gebraucht werden, wie andere „Gebrauchsgegenstände“ auch. Und: Kunst brauchen die Menschen im Sinn von existentiell notwendig: Kunst ist nötig, notwendig, Notwendend für viele. Diese „Vielen“ sind Einzelne, auch wohl Gruppen Gleichgesinnter und – Volk, Kirchengemeinden in ihrer überaus komplexen und komplizierten Zusammensetzung. Wie gestaltet sich das Spannungsfeld zwischen den Einzelnen (dem Künstler) und der Kirchengemeinde (dem Kirchenvorstand)? Welche Rolle kann das Bauamt in einem Bistum dabei spielen, als Vermittler, als Zuspitzer und Verschärfer? – Im folgenden versuche ich einige Antworten auf diese Fragen. Eine über 30jährige Erfahrung in den Diensten verschiedener Bistümer ist die Grundlage für meine Darlegungen.

Die Beteiligten sind bereits genannt. Zuerst ist da der Kirchenvorstand; er ist der Auftraggeber, ohne ihn würden viele Kunstergebnisse (in unseren Kirchen) nicht stattfinden können. Er hat das Geld und damit die Macht. Unterschiedliche Regelungen von finanziellen Beihilfen seitens der Bistumsverwaltungen bleiben hier draußen vor: In den allermeisten Fällen ist die Kirchengemeinde mit dem Finanzierungsproblem, das sich aus dem Wunsch nach Kunst ergibt, allein. Also wird der Kirchenvorstand sich ins Zeug legen und die finanziellen Mittel für das Angestrebte besorgen. Das ist umso leichter, je mehr der Kirchenvorstand über-

zeugt ist von einem bestimmten Konzept.

Für die Ausarbeitung eines künstlerischen Konzeptes gibt es verschiedene Wege: Eine Direktbeauftragung ist möglich, nach vorausgegangener Beratung durch das Diözesanbauamt. Dieses hat in der Regel einen breiten Überblick über das zur Zeit Machbare und kann, nachdem ein bestimmtes Problem in einer Kirchengemeinde formuliert wurde, raten, helfen, Vorschläge unterbreiten.

Beispiel:

Vor langen Jahren wurden wir zu einer Kirchengemeinde gerufen, die zur Erklärung ihres Problems bereits ein Modell ihres Kirchenraumes gebaut hatte. Es handelte sich um eine Kirche aus den 1960er Jahren, mit frei in den Raum gestellter Altarinsel und darauf, an der Stelle, an der man früher den Hochaltar positioniert hätte, eine Stein-Nadel, ca. 6 m hoch, mit einem Kreuz auf der Spitze, das dem „Eisernen Kreuz“ sehr ähnlich war. Der Altar stand in der Mittelachse, zur Gemeinde gerückt, der Tabernakel irgendwo seitlich auf der Insel, nicht verortet. Auf die Stein-Nadel deutend lautete die Auskunft der Verantwortlichen vor Ort: „Das wollen wir nicht mehr, das ist uns zu wenig als Akzent und als Hintergrund für den Altar. – Wir wollen: Das!“

Im Modell stand eine maßstabsgerechte Reproduktion des ... Isenheimer Altares. „Wir haben jemand, der das kann und der uns eine Kopie des Grünewald-Altares malt.“ Nach einigem Schrecken konnten wir den Kirchenvorstand verunsichern dadurch, daß wir sagten: Wenn wir den Isenheimer Altar



Bocholt-Lowick, St. Bernhard, am Tag, als der Wandelaltar aufgestellt wurde.

sehen wollen, müssen wir nach Colmar fahren, nicht ins Münsterland. Aber das Ziel wollte die Gemeinde nicht aufgeben.

Nach vielen Diskussionen wurde der Auftrag an den Kölner Maler Hermann Gottfried gegeben, einen Wandelaltar zu schaffen. Eine feststehende Tafel, ca. 2,5 x 2,5 m, wurde gemalt, und jeweils zwei Flügel zeigten unterschiedliche Szenen, dem Kirchenjahr entsprechend. Im Zuge der Beschäftigung mit diesem Projekt und dessen heutige Lösungsmöglichkeiten entstand eine überaus starke Begeisterung: Man wollte noch die Rückseite der feststehenden Mitteltafel bemalen lassen, und damit diese auch der Gemeinde zugewandt werden konnte, entstand die Idee, das Ganze auf einer senkrechten Achse drehbar anzuordnen. Aber so ist es dann doch nicht gekommen, zum großen Glück für das Gesamte.

Fazit: In einer positiv bestimmten Grundstimmung, die von Anfang an da war, konnte ein Direktauftrag zu einem Ziel führen, das auch heute noch, ca. 25 Jahre später, gilt.

Nicht immer ist dieser direkte Weg möglich; er ist sogar ziemlich selten, weil ihm, jedenfalls zu Beginn, jede Chance eines Vergleichs fehlt: Niemand kann sagen, daß eine Direktbeauftragung von Erfolg gekrönt sein wird. Deshalb ist es überaus gut, einen Wettbewerb zu dem beabsichtigten Thema / Problem zu veranstalten. Meistens wird dies, nach gemeinsamer (d.h. mit dem Kirchenvorstand und dem Diözesanbauamt getroffener) Vorauswahl, ein eingeladener Wettbewerb sein, mit mindestens drei, vielleicht sechs oder acht Teilnehmern.

Während der Jury-Sitzung, an der maßgebliche Persönlichkeiten aus den Kirchengremien natürlich beteiligt sind, wird meistens ein Konsens in der Beurteilung der vorgelegten Arbeiten erreicht. Das geht, weil

gerade in dieser Phase intensive Aufklärung über künstlerische Mittel, formale Ausprägungen und die jeweilige Aufgabenstellung selbst geschehen. Dies ist ganz besonders wichtig, weil die Vertreter der Kirchengemeinde in der Regel ein solches Verfahren zum ersten Mal erleben. Wenn die Diskussionen für die Gemeindevertreter überzeugend waren und niemand überredet wurde, ist das dann schließlich gemeinsam gefundene Urteil von großer Tragfähigkeit.

Auch hier gilt: Was ein Kirchenvorstand nicht will, hat keine Chance, und umgekehrt.

Beispiel:

Für das kleine romanische „Marienchörchen“ an St. Patrokli in Soest sollten neue Scheiben angeschafft werden. Der zu verändernde Zustand zeigte die einfache Rechteck-Verglasung, wie sie in den Mangelzeiten unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg „normal“ war. Vier Künstler wurden gebeten, nach intensiven Diskussionen in der Jury erhielt Hubert Spierling den Auftrag, und so wurde ausgeführt.

(s. Alte und neue Kunst 43/2006)

Die Zufriedenheit mit der Veränderung scheint bis heute allgemein zu sein.

Fazit: In vertrauensvoller Zusammenarbeit zwischen allen Beteiligten gelang eine Lösung; sie ist ein Kompromiß, der beileibe nicht den schalen Beigeschmack hat, der diesem Begriff manchmal anhaftet.

Es kann auch vorkommen, daß der Pfarrer einer Gemeinde in einem Gespräch im Diözesanbauamt die Situation in seiner Gemeinde darlegt, hier insbesondere die seines Altenwohnheimes. Durch Strukturveränderungen in dem Gebäude müsse die vorhandene Kapelle ihren Standort aufgeben. Also sei ein Ersatzbau, ein Neubau, erforderlich. Und wir wollen das so!

Ein Plan wird auf den Tisch gelegt, an dem sofort erkenntlich ist, daß der (nicht anwesende) Architekt eine solche Aufgabe noch nie hat bewältigen müssen. Und es wird auch klar, daß, sollte der Bau so errichtet werden, dieser weder funktionsfähig für die Liturgie noch baukünstlerisch und typologisch überzeugend sein kann. Angebote, über Alternativen nachzudenken (Wettbewerb) werden ebenso abgelehnt, wie das Gespräch mit dem Architekten keinen Fortschritt in der Sache bringt. Stete Antwort: Wir wollen das so! Es entsteht also eine Kapelle, deren einziger Grund die Verhältnisse der Macht sind: Was ein Kirchenvorstand will, kann im Zweifel nur schwer oder gar nicht verbessert werden.

Den Schaden haben die Nachfolgenden.

Fazit: Ein Diözesanbauamt mit seinem Diözesanbaumeister an der Spitze ist immer nur so gut, wie es überzeugen kann. Niemand kann zu seinem Glück gezwungen werden; Ergebnisse wie diese müssen erduldet werden. In diesem Geflecht spielt der Gegensatz von Kirchengemeinde vor Ort und zentraler Bistumsverwaltung eine große Rolle. Manchmal wird, nur um Recht zu haben bzw. sich durchzusetzen, eine schlechte Lösung in Kauf genommen.

Immer geht es bei der Lösung architektonischer und künstlerischer Fragen um Konflikte. Die Grenzziehungen sind oft nicht leicht. Die Verantwortlichen in einem Diözesanbauamt sind „die Profis für Euch, den Kirchenvorstand. Für Euch ist die Renovierung der Kirche eine singuläre Aufgabe, weil sie sich zum ersten Mal stellt; für uns, Eure Berater zum Besseren, ist sie schon 100mal erfolgreich gelöst.“

Trotz der vielfältigen Erfahrung ist jede Aufgabe neu, nichts ist Routine; die Lösung gelingt mit den Gemeindevertretern gemeinsam in professioneller Arbeit.

Daß dabei die Künstler nicht zerrieben werden und die Kunst nicht auf der Strecke bleibt, ist die stets neu zu lösende Aufgabe.

Un- und zeitgemäße Betrachtungen zu „Kunst und Kirche“

P. Abraham Fischer OSB

Un- und zeitgemäße Betrachtungen zu „Kunst und Kirche“ – so will ich meine Gedanken zu einem Thema formulieren, das derzeit Menschen bewegt. Es geht mir dabei nicht etwa um Lösungen oder auch um Empfehlungen, sondern um so etwas, wie lautes Nachdenken über das Thema, intensives Nachfragen und um die Klärung einiger Zusammenhänge. Dabei sollen geschichtliche Rückblicke ebenso eine Rolle spielen wie das Nachdenken über im Allgemeinen als anerkannt geltende Begriffe und Zusammenhänge. Also „medias in res“ – gehen wir hin, das Herz der Dinge zu erkunden...

Kunst zwischen Illusion und Illustration

Liebe Betrachter und Betrachterinnen – vielleicht darf ich in unserem Kontext auch sagen: Lieber Sucher und Sucherinnen! Diese Anrede gilt dann nämlich den beiden Seiten des Ausstellungsgeschehens:

Den Betrachtern, die sich auf den Weg gemacht haben, um Neues zu entdecken, um sich bereichern zu lassen von den entäußerten Sichtweisen anderer. Sucherinnen und Sucher sind sie dann wirklich, wenn sie über das bloße Konsumieren hinaus, das es im Kunstgeschehen leider auch immer häufiger gibt, innerlich teilnehmen und darin das Risiko eingehen, sich verändern zu lassen. Ihnen kommt hier im innersten Sinn des Wortes der Titel „Be-Sucher“ zu.

Die andere Seite des Kunstgeschehens ist auch eine suchende. Künstler sind Menschen auf dem Weg, ausgestattet mit der Begabung, darzustellen. Sie entwickeln eine so individuelle Sprache der Eigenerfahrung, dass sich der Kreis schon wieder ins Allgemeine zurückschließt. Über die Sphären von Sprache und Bewusstsein, von Worten und

Denken hinaus entwickeln Künstler eigenste Aussagen und im gleichen Zuge die dazu komplementären Ausdrucksformen in Malerei und Material.

Damit sind wir im Thema: Kunst zwischen „Illustration und Illusion“. Wer sich nicht vom wortschmeichlerischen Klang der Alliteration der Begriffe verleiten lässt, der wird nachdenklich, vielleicht sogar ärgerlich: Da werden Betrachter angesprochen, die Illusionen aufsitzen, schillernden Täuschungen der Wirklichkeit. Und es wird Künstlern unterstellt, dass sie beschreibend an der Oberfläche arbeiten, von fremden Aussagen in Dienst genommen sind. Dabei ist das Leben selbst und damit immer auch Kunst in diesen Spannungsbegriffen durchaus präsent.

Der Traum, jene tief erschreckende und doch auch immer wieder spielerische Realität, er hat viel vom Ur-Grund dieser Wirklichkeit. Seine Freiheit verdreht die Fakten, kombiniert Erstarrtes und Verhärtetes auf seine Weise und wird so mitunter zur prophetischen Vision, die die Zukunft lesbar macht. Das bleibt eine Botschaft der Kunst an unsere Gesellschaft: Leistung und harte Zahlen im Sinn der buchhalterischen Korrektheit mögen das Leben beherrschen und es mitunter auch material begründen, erfüllen können sie es ganz und gar nicht. Ge- konnte Illusion, die schelmische Verstellung der Tatsachen, der spielerisch lächelnde Umgang mit dem Dogmatischen und darin dessen Auflösung – vielleicht wage ich auch zu sagen: dessen Erlösung – das alles ist Dienst der Kunst an der Welt. Die Illustration nun kommt von der genau

anderen Seite. Dieser Begriff scheint uns vertrauter, im angewandten Bereich der Kunst hat die Illustration von Texten und Zusammenhängen einen ordentlichen Ruf und Ort. Illustration geht von der Tatsache aus, lässt sich genau von ihr in Dienst nehmen. Dabei nun steigt sie mikroskopisch in die sogenannte Oberfläche ein, erfasst die Zusammenhänge und schenkt dem Unerkannten und manchmal Unaussprechlichen Bild, Symbol, eigene Sprache. Diese folgen nicht etwa dem Willen des Künstlers, sondern dieser ist vielmehr Seismograph, feinfühligstes Medium einer sich durch ihn erstellenden Aussage.

Das sind die Spannungspole: Kunst zwischen Illustration und Illusion. Extreme, die manchen erschrecken mögen, andere sehen darin jedoch den sich zurück schließenden Kreis, in dem Horizont und Detail sich gegenseitig ergänzen und verstehen lassen.

So sind die beiden Spannungspole aufgezeigt, die beide Extreme erklären. Es stellt sich – um im Bild zu bleiben – dem aufmerksamen Beobachter die Frage nach der Spannung selbst, die Suche nach der Kraft, die sie entfachen, nach dem Bogen, der sich aufspannt, nach dem Einenden, das immer ungesagt bleiben wird. Ich will es versuchen mit einem ergänzenden Wort des Sprachspiels anzureißen. Unser Thema könnte sich denn vielleicht erweitern: „Kunst – Illumination zwischen Illustration und Illusion“.

Wenn die alten Mönche ihre Bücher abschrieben, dann war das ein mühseliges Unterfangen, und die Schriften des Mittelalters waren schon dadurch für sie mehr als nur Buchstaben und Text. Im Schreiben wurden sie verinnerlicht und meditiert. Eine Annäherung, die uns seit dem Buchdruck und spätestens seit den Textverarbeitungsprogrammen der Gegenwart abhanden gekommen ist. Aus diesen Schreibmeditationen der Alten folgten nämlich Bilder von

faszinierender Seelentiefe und Aussagereife. Die kunsthistorische Fachsprache nennt diese oft reich bebilderten Schriften „illuminiert“, erleuchtet, wie der lateinische Begriff nahelegt. Höllen- und Himmelsvisionen von illusorischer Kraft illustrieren die Texte, erleuchten die toten Buchstaben, dringen aus den Texten hervor, beleben und vermitteln sie eindrücklich und mitunter drastisch.

Bei dieser Technik sind die beiden oben beschriebenen Zugänge vereint: Der Text einerseits und das innere Erleben andererseits sind Ausgangspunkte. Da der mittelalterliche Mensch nicht im trennend analytischen Denken unserer Tage verhaftet war, sondern Welt, Gott und Mensch noch als Einheit erlebte, eröffnet der Gegensatz zwischen Innen und Außen keinen Widerspruch, sondern wird als tiefe Einheit erlebt.

In vielen Kunstwerken unserer Tage scheint genau dieses auf: Aussageformen, die Gegensätzliches vereinen, ohne die Pole aufzulösen. Vielmehr liegt in manch polarer oder auch extremer Aussage zeitgenössischer Kunst die einende Kraft der Spannung und des Über-Alles-Hinaus.

Kunst ist und bleibt in diesem Sinne religiös. Sie ist in dieser Hinsicht transzendierend, will sogar über das Allgemeine hinaus zum Allgemeingültigen. Mit dem Sichtbaren und Erkennbaren kann sie sich nicht zufrieden geben und hinterfragt es methodisch, geistig und formal. Ob Kunst davon ausgehen kann, dass ihrem Transzendieren etwas entgegenkommt, ist immer offen und grundsätzlich unklärbar.

Hier beginnt die Sphäre des Glaubens und auch der Wirkbereich von Kirche. Sie bekennen, dass dem sich Ausstreckenden etwas entgegenkommt. Der frei sich mitteilende Gott ist das Geheimnis des Glaubens und Kirche eine Gemeinschaft der Selbstvergewisserung dieses Mysteriums in Ritus,

Sprache und Lebenspraxis. Kirche und Kunst sind in diesem Sinne eben nur Halbgeschwister und gemeinsame Wege können nur Abschnitte sein, die gegenseitig respektierend einander freilassen.

Künstler ertragen die notwendigen Vorgaben einer Gemeinschaft nur schwer. Kunst und Demokratie schon können keine Einheit finden, denn der Grundsatz des einen ist der Tod des anderen. Sie können aber einen ergänzenden Dialog führen, der wachrüttelt und das Gegenüber durch Fragen bereichert. Es kann in diesem Verständnis weder Staatskunst oder Kirchenkunst geben, noch Kunstkirchen oder Kirchenkünstler. Dessen sollte man sich immer wieder erinnern. Das bedeutet für den Künstler, sich von einer Kirche zu verabschieden, die Kunst lange als Mäzen finanzierte und aus diesem Grund auch heute noch von namhaften Künstlern aus nicht nachvollziehbaren Gründen umworben wird. Das bedeutet für Kirche, sich nicht mehr mit fremden Federn zu schmücken und Kunst zu vereinnahmen, wo eigene Ausdrucksformen zu entwickeln wären. Künstler könnten dabei allerdings beraten und durch Fragen Bewusstseinshilfen eröffnen.

Betrachten wir das Verhältnis von Kirche und Kunst einmal historisch. Dann nämlich kommen wir zu folgendem Stichwort:

Kirchen zwischen Kunst und Kitsch

Fragen wir einmal die Geschichte, wie alles geworden ist. Das Verhältnis von Kirche und Kunst war immer schon ein spannendes. Im ersten Teil der Geschichte des Christentums wollte man nichts voneinander wissen. Die frühen Christen hatten Mühe, sich zu etablieren, wollten damals eine Gegenrichtung zur römisch bestimmten Welt sein. Viele Christen lehnten die schon ins Dekadente verkommene Kultur des römischen Kaiser-

reiches ab. Der Staat hinwiederum verfolgte die neue Glaubensrichtung, weil er sich bedroht fühlte von einer Hoffnung, die weltliche Maßstäbe nicht als die letzten anerkennen wollte. Die junge Glaubensgemeinschaft konnte in dieser Zeit keinen ausgeprägten Stil entwickeln. Einzig die Grabplatten und Wandmalereien der Katakomben zeigen uns christliche Motive und Bilder in eindrucksvoller Schlichtheit.

Christen sind Menschen, die von dieser Welt nicht das Letzte erwarten. Sie machen nicht alle Mode und jeden Trend der sogenannten Gesellschaft mit. Nur das, was dem Evangelium dient und der Ausbreitung des Reiches Gottes, das übernehmen sie.

Mit der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion des römischen Reiches unter Konstantin ändert sich vieles. Kirche im institutionellen Sinn verfestigt sich, Kirche zeigt sich als öffentliche Instanz, Kirche demonstriert sich. Die wachsenden finanziellen Möglichkeiten ermöglichen Kirchbauten größeren Stils, die wunderbaren Kathedralen der späten Antike entstehen. So die Grabeskirche in Jerusalem und die Geburtskirche in Bethlehem. Sie gleichen in Stil und Form den römischen Markt- und Gerichtshallen, wie wir sie auf dem Forum Romanum finden. „Basilika“ ist der Begriff für diese Hallen. Das Christentum etabliert sich und wird von einer kleinen suchenden Glaubensgemeinschaft zur Institution Kirche. Wurden vorher – jüdischer Tradition gemäß – die Erlösungsgeschichten weitererzählt und eher mündlich tradiert, so finden sich nun reiche Bildgestaltungen und architektonische Interpretationen des Glaubens.

Diese Phase von Kirche, Kirchenverständnis und Kirchenselbstverständnis nun dauert in Europa bis heute an: Kirche ist Institution, die sich öffentlich zeigt und in der Gestaltung ihrer Versammlungsräume ausdrückt.

Dabei „menschelt“ es immer dann, wenn die Kirchenbauten mehr Selbstdarstellung eines Bischofs, Fürsten oder einer Gemeinde werden. Immer aber, wenn die Auseinandersetzung mit dem Glauben durchscheint, werden Kirchen „steingewordenes Gotteslob“, und in manchen Bildern scheint der Himmel auf die Erde. In dieser Zeit ist die Bildkatechese wichtiges Moment der Glaubensverkündigung für diejenigen, die nicht lesen konnten. Wandmalereien in Kirchen sind mehr als Ornament, sie erzählen den Analphabeten die Geschichten Gottes in immer neuen und faszinierenden Bildprogrammen.

Kirche erzählt von Gott und seiner Geschichte mit den Menschen. Dazu bedient sie sich der künstlerischen Ausdrucksmittel ihrer Zeit. Größere finanzielle Möglichkeiten eröffnen reiche und aufwendige Gestaltungen, sowie das Engagement der besten Künstler ihrer Zeit.

Der Künstler nun, wie wir ihn heute sehen, ist ein Produkt der Neuzeit. Sowohl in der Antike wie auch im Mittelalter bleiben die Namen der Künstler im Allgemeinen ungenannt. Es findet keine Trennung beispielsweise zwischen Handwerk und Kunst statt, sondern beides ist stark miteinander vernetzt. Ein Architekt ist kein Künstler, sondern der Baumeister. Obwohl immer bedeutende Begabungen Schüler um sich sammelten und Schulen – im Grunde genommen sind damit große Malwerkstätten gemeint – gründeten, ist das Werk des Einzelnen meist nicht in erster Linie Ausdruck seiner selbst, sondern steht im Dienst der Schule, eines Auftraggebers oder einer Sache wie der Glaubensverkündigung.

Erst mit der Neuzeit, dem Humanismus, werden Namen genannt, werden Werke zugeordnet, die Künstler übernehmen die Verantwortung für ihre Werke, indem sie sie signieren, mit ihrem Namen versehen.

Künstler werden sich ihrer Unverwechselbarkeit und ihrer Eigenart bewusst. Damit ist der Künstler noch lange nicht selbstständig, geschweige denn autonom. Er ist immer abhängig von Sponsoren und Auftraggebern. Künstler waren bis in die Mitte des vorletzten Jahrhunderts meist eher das, was wir heute unter angewandter Kunst verstehen, das meint, sie waren Auftraggebern und Vorgaben von außen verpflichtet. Ihre Gestaltungen waren von außen an ein Thema oder eine Aufgabenstellung gebunden. Natürlich ragten die Werke einzelner immer wieder exemplarisch über das Gros hinaus, aber Kunst war in dieser Zeit eher geprägt von dem, was wir heute unter Design, sprich angewandter Kunst, verstehen. Kunst und Kirche waren miteinander verbunden. Die Themen und die Aufträge des Großsponsors Kirche gaben vielen Künstlern Brot und Herausforderungen. Themen und Aufgaben wurden zumindest als Rahmen von den kirchlichen Bauherren, von Päpsten oder Bischöfen, vorgegeben.

Der freie Künstler, den wir heute vor Augen haben, taucht erst im 19. Jahrhundert in breiter Vielfalt auf. Das Kunstwerk ist in diesem modernen Sinn nicht mehr bestellt oder von einem Auftraggeber gefördert, sondern der Künstler drückt sich auf seine persönliche Weise aus, er will mit seinen Bildern oder Objekten anregen, herausfordern, zu Widerspruch oder Zustimmung reizen. Die Autonomie, das heißt die Selbstgesetzlichkeit der Kunst, ist geboren; damit geht die Emanzipation von allem Bevormunden und Einengen einher. Kunst will frei sein.

Seit dem Ende des 19. Jahrhunderts nun setzt sich in der Kirche eine Haltung durch, die allgemein unter dem Stichwort „Antimodernismus“ gefasst ist. Der sogenannte Syllabus – eine Zusammenfassung von Lehrverurteilungen Pius' IX. und der

Modernisteneid Papst Pius X. sind Ausdrucksformen einer totalen Distanzierung der Kirche von der Welt. Jeder Priesteramtskandidat musste so den „Irrtümern der modernen Zeit“ abschwören. Alle Künstler, die sich nicht genügend von Marc, Picasso, Kandinski oder Klee distanzieren, waren für kirchliche Aufträge inakzeptabel. Als in München und Paris die Revolution der modernen Kunst, die Loslösung vom Gegenstand hin zur abstrakten Kunst, ausbrach, waren die Kirchentüren mit den päpstlichen Erlassen amtlicherseits besonders fest verriegelt. Kirche und Kunst haben sich voneinander entfernt, weil sie sich innerlich verändert haben. Aus dem Gesamt der *Artifici* hat sich das Genre einer autonomen Kunst entwickelt, die sich nicht mehr in Dienst nehmen lassen will. Die Kirche hat sich in einer Phase der Innenakzentuierung allem Neuen verschlossen und so der Welt entfremdet.

Ein Verhältnis von Kirche und Kunst, das auf Seiten der Kirchen immer wieder diskutiert, von den Künstlern allerdings mit nüchterner Distanz betrachtet wird, scheint sich aus der Geschichte nicht oder nur mühsam begründen zu lassen. Sicher gibt es eine Reihe von Diskussionsthemen, von Berührungspunkten oder Überschneidungen, die es lohnt, zu betrachten. Die gegenseitige Gastfreundschaft scheint dabei ein Forum für einige Wenige zu sein, die das Verhältnis mit gegenseitiger Achtung und dem Impuls, vom anderen lernen zu können, pflegen.

Der Kirchenraum und seine Gestaltung

Als nun der visionäre Papst Johannes XXIII. die Kirche für die Zukunft öffnete, da ergaben sich auch für die Frage nach der Liturgie und einem dafür geeigneten Raum neue Perspektiven.

Die tridentinische Liturgie ist geprägt von einer objektiven Sicht des Ritus. Dieser wird

vom Priester vollzogen, die Gläubigen tauchen dabei in das am Altar zelebrierte Messopfer ein. Für diese Art der Liturgie, die ja immerhin über 400 Jahre lang maßgeblich war, hatten sich mit der Zeit geeignete Kirchenräume entwickelt. Liturgie, bestehend aus Sprache, Gestus, Musik und bildender Kunst, ergab ein Gesamtkunstwerk, das durch die Jahrhunderte immer perfekter gestaltet wurde. Objektivität nun erstand aus strengen Regeln, von denen keiner abweichen durfte; der Kirchenraum war ein unpersönliches Gebilde, der Ritus – von vielen Priestern nur mehr vollzogen – eine dem Menschen rätselhafte Form. Dieses Verständnis, das sich über Jahrhunderte ausgeprägt hatte und dem Menschen so etwas wie einen Halt, eine metaphysische Sicherheit zu geben vermochte, kam mit den gesellschaftlichen Strömungen nach dem Zweiten Weltkrieg in Konflikt. Alles Objektive war mit dem Bombenhagel, dem Holocaust, der Not und Trauer um die Millionen Gefallenen, hinweggewischt. Der Mensch fand sich allein und einsam vor, wie es die Aufklärer schon einige Zeit in ihren philosophischen Kreisen erörtert hatten. Allein das Subjektive, das Persönliche ist unzerstörbar. Nur die Gedanken sind frei, der Mensch nach Sartre ist hinausgeworfen in die Heimatlosigkeit eines Weltalls, dem Einstein mit der bedrängenden Frage gegenübertritt, ob dieses Universum ein freundlicher Ort sei.

Die Veränderung der Liturgie im Zweiten Vatikanischen Konzil nun ist der Versuch, den Ritus in einer Form zu vollziehen, die der Seelenverfassung der Gläubigen entspricht und die auf die gegenwärtigen Nöte und Freuden ein spiritueller Resonanzkörper sein kann.

Liturgie ist ein Miteinander, alle sollen beteiligt sein. War der tridentinische Priester wie Mose am Sinai der große Vorbeter – Versus Dei – vor den anderen, so ist er nun der-

jenige – erkennbar an der Richtung der Versus-Populi-Zelebration – der dem gemeinsamen Beten vorsteht. Der Liturge kann nun verstanden werden als eine Art Moderator der Liturgie, der amtlich beauftragt, den Ritus anleitet.

In der Euphorie des Aufbruchs und der Neuerung wurde der Kirchenraum zu einem demokratischen Raum, in dem sich alle Suchenden wiederfinden und verwirklichen sollten. Bunte und charismatische Liturgien verkörperten die Freude des gemeinsamen Aufbruchs in die Welt von „heute“. Dieser Enthusiasmus aber ist nun auch schon ein halbes Jahrhundert alt und hat Trübungen und Schatten ebenso durchlitten wie Widerstände und Ablehnung.

Heute im begonnenen 21. Jahrhundert suchen die Christen wie schon seit Gründung der Religion nach dem zeitgemäßen Raum für Liturgie und Gebet. Interessanterweise entstehen derzeit eher geprägte Räume, die den neu entdeckten Wert von Stille und Zurückhaltung ausdrücken. Religiöse Räume wollen Alternativen zu einer lauten und verbilderten Welt sein. Der Gedanke einer Gegenwelt findet sich in den großen Bauten der Geschichte. Romanische Kirchen – meist die einzigen Steingebäude – sollten Schutz vor aller Unbill des Lebens symbolisieren. Die Gotik strebt dem Himmel entgegen und erhebt den Menschen aus der Endlichkeit. Das Barock schafft Bilderräume, die den Himmel auf die Erde abbilden.

Heute müsste der Kirchenraum ein Ort der Stille sein, eine Zuflucht im Getriebe einer hektischen Welt. Das Thema „Design“ spielt in unserer Kultur eine Rolle wie nie in der Geschichte. Der materielle Reichtum unserer Kultur erwartet von den einfachsten Gegenständen nicht nur deren Funktion, sondern legt Wert auf eine ansprechende Gestaltung. Viele funktional gleiche Dinge werden

in unterschiedlichsten Layouts produziert, um diesem Anspruch gerecht zu werden. Der Kirchenraum darf sich nun dem einerseits nicht verschließen, sich aber auch nicht zum Diener des modebewussten Zeitgeists deprivieren lassen. Das ist eine hohe Anforderung, der Prozess dahin noch offen. Keine Kultur kann das Urteil über ihre Früchte selber fällen, sondern das tun die Nachfahren in gebühulichem Abstand. Es erfordert die Tugenden der Demut und Hingabe ...

Schließen möchte ich mit Wortkunst, die mir das zu verdichten scheint, wenn Hilde Domin schreibt:

Schöner

Schöner sind die Gedichte des Glücks

*Wie die Blüte schöner ist als der Stengel
der sie doch treibt
sind schöner die Gedichte des Glücks.*

*Wie der Vogel schöner ist als das Ei
wie es schön ist, wenn Licht wird
ist schöner das Glück.*

*Und sind schöner die Gedichte
die ich nicht schreiben werde.*



Marienhospital Oberhausen, Kreuz-Bild des unter uns wohnenden Gottes, Stahl gerostet, CT-Bild eines historischen Korpus

Auf dieser Doppelseite: Arbeiten des
Benediktinerpaters und Kunstschmiedes
P. Abraham Fischer OSB, Königsmünster



Katholische Kirchengemeinde Herzebrock, Leuchte für die
Gestorbenen, als Erinnerungslicht an der Kirche, Edelstahl



oben: Kreuz aus Eiche gebeizt
Mitte: Geprägtes Kreuz aus Blei
unten: quadratisches Kreuz aus Edelstahl

60 Jahre Verein für christliche Kunst im Erzbistum Paderborn – ein Rückblick

Christoph Stiegemann



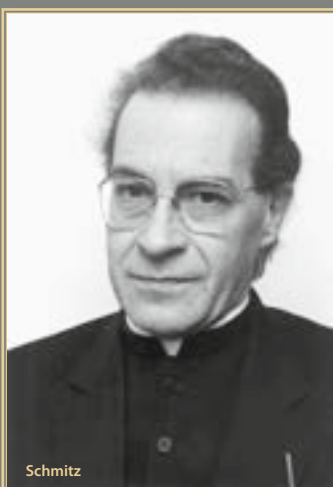
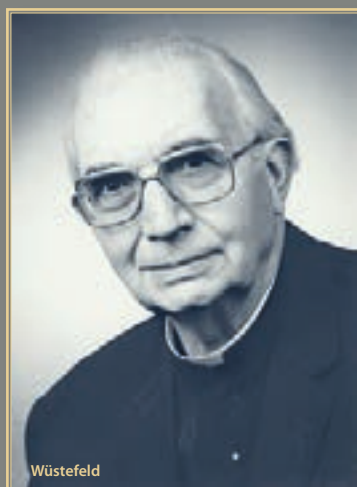
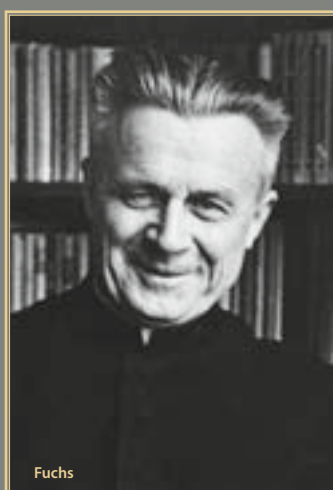
Der Diözesankunstverein in Paderborn darf für sich in Anspruch nehmen, der älteste im deutschsprachigen Raum zu sein. Seine frühe Geschichte ist von Wilhelm Tack erforscht¹ und in der ersten Jahresgabe „Alte und Neue Kunst im Erzbistum Paderborn“, die 1950 erschien, publiziert worden.² Nach ihm hat Franz Wüsterfeld (†2006), langjähriges Mitglied im Vorstand, die

jüngere Geschichte des Vereins nach dessen Wiederbegründung von 1949 bis 1998 fortgeschrieben.³ Auf beiden Arbeiten fußend sei hier aus Anlass des Jubiläums kurz ein summarischer Rückblick auf die Anfänge des Vereins getan und dessen jüngste Geschichte im Zeitraum von 1998 bis 2009 nachgetragen.

Mit der sich formierenden katholischen Bewegung um die Mitte des 19. Jahrhunderts erkannte auch die Katholische Kirche ihre Verantwortung, für den Erhalt der christlichen Kunst Sorge zu tragen. Nach dem Scheitern der 1848er Revolution gelang es der Kirche, einige der damals errungenen Rechte zu bewahren, von denen vor allem das Recht auf Vereins- und Versammlungsfreiheit für die Gründung der Kunstvereine wesentlich wurde. In diesem Zusammenhang ist die Anregung August Reichenspergers (1808–1895), einer der führenden Persönlichkeiten des politischen Katholizismus in Deutschland, zur Gründung christlicher Kunstvereine zu sehen, die am Anfang der Entwicklung steht. Die 1850

in Linz tagende 4. Generalversammlung des „Katholischen Vereins in Deutschland“ hatte Reichensperger beauftragt, einen Satzungsentwurf für einen christlichen Kunstverein zu erarbeiten, der 1851 bereits im Organ für Christliche Kunst abgedruckt wurde. Noch vor der offiziellen Gründung des Vereins für christliche Kunst in Deutschland auf der 1852 in Münster stattfindenden Generalversammlung hatte man zur Gründung von Kunstvereinen auf Diözesanebene aufgerufen. In Paderborn wurden bereits anlässlich des Diözesankatholikentages in Dortmund am 3. September 1851 Beratungen über die Gründung eines Diözesankunstvereins aufgenommen.

Die Gründung des ersten Diözesan-Kunstvereins in Deutschland erfolgte in Paderborn am 17. März 1852. Bischof Franz Drepper (1845–1855) unterstützte die Initiative des Vereins, an dessen Spitze als erster Direktor der Paderborner Gymnasialprofessor Dr. Wilhelm Engelbert Gieffers (1817–1880) stand. Schon am Ende des ersten Vereinsjahres zählte der Verein 237 Mitglieder, die sich in Lesezirkeln trafen. Auch die Kunst wurde damals bereits gefördert. So ließ der Kunstverein durch den Düsseldorf-Maler Andreas Müller ein Ölgemälde des hl. Liborius malen (Abb. 1), das, durch eine Lithographie verbreitet, schließlich in verkleinerter Form das Titelbild im *Sursum corda* schmückte. Der Verein erreichte nie wesentlich mehr als 300 Mitglieder. Nach dem Ausscheiden des ersten Direktors Wilhelm Gieffers begann der Niedergang, der schließlich gegen 1867/68 in die Auflösung mündete. Der Dombauverein setzte die Arbeit fort, jedoch unter anderem



Vorzeichen. Vorrang hatte jetzt die Mittelbeschaffung für die große Restaurierungsmaßnahme des Paderborner Domes im Geiste des Historismus durch den Dombaumeister Arnold Güldenpfennig. Auch der 1912 begründete Diözesanmuseumsverein bildete



Im Jargon des Diözesanbauamtes „Fuchsbau“ genannt:
Nach den Maßgaben von Prof. Alois Fuchs
in den 1950er Jahren errichteter Kirchenbautyp.
hier: St. Heinrich, Paderborn, Nordstraße

keinen angemessenen Ersatz, hatte er doch den Schwerpunkt in der Unterstützung des 1913 wiedereröffneten Diözesanmuseums.

Erst nach dem Zusammenbruch des Dritten Reiches und dem Ende der Nazi-Diktatur war der Zeitpunkt zur Wiederbegründung gekommen. Die Initiative ging von Prälat Prof. Dr. Alois Fuchs, dem Nestor der Paderborner Kunstgeschichte und langjährigen Direktor des Diözesanmuseums aus.⁴ Er schlug Dr. Wilhelm Tack – damals Pfarrvikar in Hövelriege – als Vorsitzenden vor. Seiner Bitte entsprach Erzbischof Dr. Lorenz Jaeger, der den Verein besonders darauf verpflichtete, der Beförderung des kirchlichen Kunstschaffens der Gegenwart zu dienen. Am 12. Oktober 1949 wurde der Verein in Bochum während der Ausstellung „Kunstschätze

westfälischer Dome und Kirchen“ durch Generalvikar Dr. Friedrich M. Rintelen aus der Taufe gehoben.

In der Jahresgabe des Vereins „Alte und Neue Kunst im Erzbistum Paderborn“, deren erste Ausgabe 1950 erschien, sollte nach dem Willen des Erzbischofs nicht nur die reiche alte Kunst zu Wort kommen, sondern vor allem zu brennenden Fragen der zeitgenössischen christlichen Kunst Stellung bezogen werden. Nimmt man die frühen Ausgaben des Periodikums zur Hand, so spiegeln sie die dynamische Aufbruchphase kirchlicher Bautätigkeit nach dem Zweiten Weltkrieg.⁵ Zahlreiche Gotteshäuser waren in den Bomben des Krieges untergegangen, man baute sie wieder auf oder ersetzte sie durch Neubauten. Darüber hinaus wuchs der Bedarf durch die Ansiedlung unzähliger katholischer Vertriebener und Flüchtlinge aus dem Osten, für die neue gottesdienstliche Räume geschaffen werden mussten. Die Beiträge in den Jahresgaben des Kunstvereins dokumentieren die Restaurierungsmaßnahmen und Neubauten dieser Jahre, liefern aber auch interessante Einblicke in das kirchliche Kunstschaffen der Zeit. Wegen des Umfangs der Aufgaben konnte man dem Wunsch nach architektonischer und künstlerischer Qualität nicht immer gerecht werden. Ein retardierendes Element bildete zusätzlich das lange Festhalten an bestimmten Bautypen, der Basilika mit betontem Westbau und eingezogenem Rechteckchor („Fuchsbauten, Abb. 2“) etwa, weil man noch allzu lange von einem neuen verbindlichen Kirchbau-Stil träumte. Das erschwerte häufig die Realisierung neuer architektonisch anspruchsvoller Konzepte, die es in anderen Bistümern in den 50er und zu Beginn der 60er Jahre bereits in größerer Zahl gab. Seit den 60er Jahren wurden auch verstärkt die kirchbaulichen und künstlerischen Aktivitäten im Erzbischöflichen Kommissariat Magdeburg in den Blick genommen.

Nach dem plötzlichen Tod des Vorsitzenden Propst Dr. Wilhelm Tack am 17. Mai 1962 wurde der Verein kommissarisch von Prälat Franz Wüstefeld geleitet. Am 28. Juli 1965 wurde dann Domvikar Prof. Dr. Karl-Josef Schmitz zum neuen Vorsitzenden gewählt, der dem Verein bis zu seinem Tod am 26. September 1994 vorstand. Das anfänglich schlichte Einheitsdesign der Jahresgabe wandelte sich. Die von Karl-Josef Schmitz verantworteten Jahresgaben spiegeln den schöpferischen Schub des Zweiten Vatikanischen Konzils im Erzbistum Paderborn, der den Kirchbau nach 1965 bis weit in die 70er Jahre hinein in besonderer Weise beflügelte. Das sakrale Bauwerk war einerseits „Zeichen und Symbol überirdischer Wirklichkeit“, wie es das 2. Vaticanum in der Konstitution über die heilige Liturgie, Kap. VII., 122 formulierte. Andererseits wurden neue liturgische Belange geltend gemacht, die der um den Erhöhten Herrn versammelten Gemeinde einen größeren Stellenwert einräumten als zuvor. Die neuen Kirchbauten und grundlegenden Erweiterungen im Erzbistum wurden in den Jahresgaben durch den damaligen Diözesanbaumeister Josef Rüenauver vorgestellt. Neben der Architektur wurde aber auch den anderen Kunstgattungen von der Wandmalerei, über Skulptur, Malerei und Goldschmiedekunst bis hin zur Textilkunst und Paramentik breite Aufmerksamkeit geschenkt. Zusätzlich finden sich immer wieder Beiträge grundsätzlicher kunsttheoretischer, theologischer oder kunsthistorischer Art. Erwähnt sei hier der Aufsatz „Deutsche Skulptur des 13. Jahrhunderts. Zur Frage nach den Voraussetzungen in Frankreich“ von Peter Kurmann⁶ oder „Goldschmiedearbeiten aus dem Schatz der Paderborner Markt- und Universitätskirche im Diözesanmuseum“ von Hermann Maué.⁷ Bis 1994 kamen auch verstärkt die damaligen Suffraganbistümer Hildesheim und Fulda mit eigenen Beiträgen über Kirchbau, Ausstattung, Restaurierungsprojekte und Museumsaktivitäten zu Wort.

Mit der Errichtung des Erzbistums Hamburg und der Gründung des Bistums Magdeburg im Jahr 1994 wurde auch die Kirchenprovinz des Erzbistums Paderborn neu umschrieben. Das Bistum Hildesheim wurde ausgetrennt. Neu zu Fulda als Suffragan kamen 1995 die Bistümer Erfurt und Magdeburg hinzu. Auch der Kunstverein wurde den neuen Verhältnissen angepasst. Der „Verein für Christliche Kunst in der Kirchenprovinz Paderborn“, wie er nun hieß, erhielt eine neue Satzung, die Erzbischof Dr. Johannes Joachim Degenhardt am 26. August 1996 in Kraft setzte.⁸ Als neuer Vorsitzender wurde Ordinariatsrat Ulrich Berger aus Magdeburg gewählt, der sich für die Belange der christlichen Kunst in den Neuen Bundesländern besonders engagierte und tatkräftig die Umgestaltung des Vereins in Angriff nahm. Die erste Jahresgabe aus dem Jahr 1998 zeugt vom neuen Profil des Vereins, der neben der Präsentation von Bau- und Restaurierungsprojekten aus allen vier Bistümern nun auch den offenen Dialog mit der Kunst der Gegenwart führte. Dazu schrieb Rat Berger im Vorwort: „Eine solche Diskussion wird sehr bald zeigen, dass die Grenzen zwischen „christlicher“ und „weltlicher“ Kunst fließend sind. Wenn beide sich aufeinander einlassen, wird Kreativität intensiviert, wird Kunst zur lebendigen Aussage für Mensch und Welt, ... Kunst ist weder Selbstzweck, noch erbaulicher Zierrat. Kunst muß anregen, muß Anstoß erregen, darf die kontroverse Auseinandersetzung nicht scheuen. Unser Verein möchte zu einem solchen Dialog ermutigen ...“.⁹ Leider hat Ulrich Berger nur die Anfangsphase des Vereins nach der Neuumschreibung erleben und gestalten können; viel zu früh ist er am 27. April 1999 bereits verstorben. Seine Nachfolge trat Propst Heinz Durstewitz aus Heiligenstadt im Bistum Erfurt an. Noch ganz im aktiven Dienst der Seelsorge stehend mußte Propst Durstewitz allerdings rasch erkennen, dass für die vielfältigen Aufgaben, die der Vorsitz des Vereins zusätzlich

brachte, die Kapazitäten nicht ausreichten. Deshalb bat er um Entpflichtung vom Vorsitz des Vereins für christliche Kunst, dem Johannes Joachim Kardinal Degenhardt mit Schreiben vom 8. November 2001 entsprach.

Am 4. März 2002 wurde dann der Geistliche Rat Theodor Steinhoff aus Magdeburg vom Vorstand des Vereins einstimmig zum Vorsitzenden des Vereins gewählt. Mit Rat Steinhoff besitzt der Kunstverein einen engagierten überaus feinsinnigen, geistlich-kreativen Kopf, der die Geschicke des Vereins in den zurückliegenden Jahren umsichtig geleitet und wichtige Ideen und Anregungen eingebracht hat. In der Kreativität erweise der Mensch, so Steinhoff in seiner Antrittsrede im neuen Amt des Vorsitzenden, Gottes Ebenbildlichkeit in besonderer Weise: „Gott inspiriert die Künstler. In diesem Zusammenhang ist mir bewußt geworden, daß die Kirche in ihrem Stundenbuch um solch eine Inspiration betet. Sie würde es sicher nicht tun, wenn sie nicht fest davon überzeugt wäre, daß Gottes Geist auch heute schöpferisch und verschwenderisch wirkt.“ Das fordert auch von der Kunst und vom Umgang mit ihr Mut zur Verschwendung und Ekstase, zum ganzheitlichen Erfassen der Wirklichkeit mit allen Sinnen. „Kunst ist nichts als Verschwendung. Sie verträgt kein Verrechnen. Die Perlen in den Händen der Künstler sind geschenkt.“

Derart beseelt, mit solch großer Freiheit und Offenheit hat Rat Steinhoff den Verein in den zurückliegenden Jahren geleitet und ihn sicher in sein Jubiläumsjahr geführt. Zu Anfang des Jahres 2009 bat Rat Steinhoff um die Entpflichtung von seinem Amt.

Nun übernimmt Geistlicher Rat Theodor Ahrens, gerade verabschiedeter Hauptabteilungsleiter „Schule und Erziehung“ im Erzbischöflichen Generalvikariat, die Leitung des Vereins.

Die im Zweijahres-Rhythmus herausgebrachte Jahresgabe des Vereins bietet neben grundlegenden Beiträgen zum Verhältnis von Kunst und Kirche sowie Bau- und Kunstprojekten aus allen Bistümern der Kirchenprovinz auch freischaffenden Künstlern, die im Raum der Kirche arbeiten, ein Forum, sich mit ihren Werken zu präsentieren. Die Schriftleitung der Jahresgaben mit ihrem vielseitigen, breit angelegten Spektrum an Themen und Beiträgen liegt seit 1998 in den Händen des stellvertretenden Vorsitzenden des Vereins Diözesanbaumeister i.R. Dr.-Ing. Peter Ruhnau, der, unterstützt von einem kleinen Redaktionskollegium, sich dieser Aufgabe mit Hingabe gewidmet hat.

Die Zusammenschau der zurückliegenden Jahre zeigt, welche Herausforderungen der Verein zu meistern hatte. Er ist dabei ein sensibler Seismograph: Wie sich das Verhältnis von Kunst und Kirche wandelt, so wandelt sich der Verein. Dabei ist die Arbeit heute keineswegs einfacher geworden. Dennoch ist der Verein gut aufgestellt, um zuversichtlich nach vorn zu schauen. Als ältester Diözesankunstverein in Deutschland verfügt er über ein Erbe, das trägt.

- 1 Wilhelm Tack, Die Bestrebungen zur Hebung der kirchlichen Kunst im Erzbistum Paderborn seit 1800, in: AuNK Bd. 1, 1950, S. 5–22
- 2 Franz Wüstefeld, Die Entwicklung des Vereins für Christliche Kunst, in: AuNK Bd. 37/38, 1998, S. 6–12
- 3 Zu Alois Fuchs: Christoph Stiegemann, Domkapitular Prälat Dr. Dr. h.c. Alois Fuchs, in: Peter Klasvogt, Christoph Stiegemann, Priesterbilder. Zwischen Tradition und Innovation, Paderborn 2002, S. 186–188; Hubertus Drobner, Alois Fuchs (Lexikonartikel), in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon 26 (2006) 327–341.
- 4 Verzeichnis der Ausgaben der Zeitschrift „Alte und neue Kunst im Erzbistum Paderborn“ und ihrer Aufsätze Nr. 1 (1950) – Nr. 40 (2000) unter: www.eab-paderborn.org
- 5 In: AuNK Bd. 26/27, 1978/1979, S. 76–101
- 6 In: AuNK Bd. 24/25, 1975/1976, S. 16–50
- 7 In: AuNK Bd. 37/38, 1998, S. 171–173
- 8 In: AuNK Bd. 37/38, 1998, S. 4 f
- 9 In: AuNK Bd. 41, 2002, S. 8–11

Der Verein für Christliche Kunst in der Kirchenprovinz Paderborn – Einblicke und Ausblicke
Theodor Steinhoff

I. Die Satzung des Vereins für Christliche Kunst formuliert als Anliegen äußerst sparsam: „die Pflege der Christlichen Kunst zu fördern“ (26.8.1996). Etwas deutlicher heißt es in Alte und neue Kunst 37/38/1998: Der Verein will „sowohl die Erhaltung der alten Kunstwerke als auch das Kunstschaffen der Gegenwart fördern“. Die Satzung gibt also perspektivisch auf Grund der sich rasant wandelnden Verhältnisse nicht so sehr viel her. Auf neue Herausforderungen hat jüngst der Präsident des Päpstlichen Rates für Kultur, Erzbischof Ravasi, hingewiesen: „Die Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Kunst hat noch nicht einmal begonnen“. Er empfiehlt den Künstlern weniger darüber nachzudenken, „was der Kirche gefallen könnte, sondern sich verstärkt den letzten Fragen zu stellen“. Der Erzbischof gibt auch zu, „dass die Kirche den Kontakt zur Kunst verloren habe“. (Gilt das nicht auch umgekehrt?) Er spricht auch von „der schlechten Qualität“ der Einrichtungen. „Wir schaffen es nicht einmal mehr, neue überzeugende Kulträume hervorzubringen“.

II. Mich überraschen gegenwärtig einige Erscheinungen in der Öffentlichkeit:

1. Wie emotional die Diskussion geführt wird, wenn es um die „Umwidmung“ nicht mehr gebrauchter Kirchen geht. Im real existierenden Sozialismus gab es „die Kirche im Dorf“ im Städtebauprogramm nicht mehr. Die Betonwohnbunker ließen aber auch kein Licht in die Seelen.

2. Mit welchem Einsatz ehemalige Klöster, Bildstöcke, Zeichen christlicher und kultureller Prägung restauriert und erhalten werden.

3. Es gibt eine Menge „künstlerischer“ und pseudokünstlerischer Gruppierungen, Ausstellungen, Installationen – fast schon inflationär. Sie alle finden aus unterschiedlichen Gründen großes Interesse. Kunst ist aber nicht ein Instrument zu irgendeinem Zweck, sagen wir im Dienst irgendwelcher Interessen oder Befindlichkeiten – Kunst ist keine „Magd“. Das hatten wir in der Vergangenheit: Den Menschen hat es geschadet und auch der Kunst.

4. In den letzten Ausgaben von alte und neue Kunst finden sich bemerkenswerte Grundsatzartikel, Berichte über gelungene Restaurierungen; Künstler und Künstlerinnen stellen ihre Arbeiten vor. Das ist insgesamt ein hoffnungsvoller Ansatz. Kritisch möchte ich anmerken, dass die Suche, das Fragen, die Spannungen der Künstlerinnen und Künstler, das Neue, das Leiden an der Kirche ... nicht deutlich genug zum Ausdruck kommt: Künstler, die sich nicht fürchten vor Auseinandersetzungen in den Gemeinden, die keine Provokation scheuen und die den Mut haben zu einer „anstößigen Kunst“. Vorurteile wirken immer „wie Zement“; da ist am Ende nichts mehr durchlässig. Eine so genannte „Gebrauchskunst“ hat den Geruch der Unglaubwürdigkeit an sich – und reißt auch niemanden vom Hocker. Sagen will ich: Wenn es um Kunst in der Kirche geht, ist immer das Beste gefragt. Und damit ist auch ein Anspruch an die Künstlerinnen und Künstler formuliert, in ihren Werken nämlich „prophetisch“ zu sein. R. Kunze hat sich einmal nach einem Besuch der Wieskirche so geäußert: „Fingerabdruck des Himmels / der göttliche Daumen war eingefärbt / über und über / mit Licht“.

III. Wenn wir uns einer Neubesinnung stellen, bemerken wir ein „Rütteln“ an den Wurzeln unserer Kultur.

1. Die sich anbahnende zweite Moderne mit ihren als revolutionär empfundenen Veränderungen in allen Bereichen und auch der Künste stellt auch das Christentum auf den Prüfstand. Fundamentalismus und Traditionalismus sind keine brauchbaren Vehikel – und Konfrontation räumt die Konflikte nicht aus. Wir wollen uns aber auch von den gängigen Trends nicht einebnen lassen; wir wollen auch nicht exotische Exile pflegen, noch wollen wir auf der Wellness-Welle reiten: Wir wollen uns stellen und die „Zeichen der Zeit“ aus dem Horizont des „Mehr als Alles“ mutig in den Blick nehmen – und dabei ein wenig aus dem Atem kommen. Atemstillstand ist Exitus.

2. Die Künste als die „neue Prophetie“! Das bringt uns auf die Frage, ob die Künstler und Künstlerinnen sich das zutrauen, nämlich mit ihren Mitteln „einzufallen“ in die Wirrungen und Verwirrungen der Gegenwart, damit die Menschen im Schauen aufgerichtet werden. Traut sich die Kirche, die Künstlerinnen und Künstler in ihren Aussagen (partnerschaftlich) zu respektieren. Es mag ja sein, dass in einem bestimmten Sinn ein Kunstwerk nicht Bekehrungen hervorbringt. Und was macht ein Kunstwerk, das gar kein Kunstwerk ist, mit uns? Trauen wir den Menschen zu, dass sie mit Kunstwerken umgehen können? Sie besuchen ja Ausstellungen ... Sicher aber können Menschen erkennen, vielleicht unbewusst, dass ein Kunstwerk mich verändern kann. Ein Denken in Kontinenten (terra continens) ist von Gestern, die Vielfalt des Lebens lässt sich auch nicht mehr in Rechts oder Links definieren. Architekten haben Räume gebaut – sie haben sie immer aber auch durchbrochen und gewusst, dass die Welt nicht nur nach pragmatischen Regeln abläuft.

3. Wenn wir den Eindruck haben, dass wir heute zwar die gleichen Worte gebrauchen, dennoch aber nicht die gleiche Sprache sprechen, bekommen die Künste noch einmal einen besonderen Stellenwert. Von der Musik wurde ja immer schon zu Recht behauptet, dass alle Menschen auf der Welt sie verstehen. Darum erwarten wir von der Kunst aber eben, dass sie wirklich frei ist und nicht irgendjemandes Knecht sein muss. Immer schon konnte man die Künstler daran erkennen, dass sie in ihren Werken irgendwie die „Fäuste ballen“. Nicht alle Kunstschaaffenden sind auch schon Künstler – eine Binsenweisheit! Gerade, weil wir uns des Anscheins nicht erwehren können, dass alles in unserer Welt geregelt ist nach Maß und Zahl, bekommt auch die Kunst den Charakter einer Ware, die sich gut oder schlecht – oder sich überhaupt nicht verkauft. Ein Leben, um zu produzieren, ist eine moderne Form der Sklaverei. Der Mensch ist aber mit dem „Zwang“ geboren, seiner Welt eine „sinnhafte Ordnung“ zu geben. Nur der Mensch erkennt aber auch seine Grenzen – und er will sie auch überschreiten. Dazu hilft ihm nicht das Überangebot an „virtuellen Räumen“, angehäuft mit all den Kunstwesen darin.

IV. Der „Verein für Christliche Kunst“ und die neuen Herausforderungen.

1. Der Verein steht auf der Seite derer, welche die „Suche“ nicht aufgeben. Wenn es stimmt, dass man in den verschiedenen Kunstrichtungen so etwas wie eine „Bewegung“ entdecken kann, also was Künstler umtreibt, und dass sie mit ihren Werken bewegen wollen im Sinne einer „Einmischung“, wäre es geradezu töricht, das nicht zu bemerken. Es ist eben nicht alles in Ordnung, und wir leben auch nicht in paradiesischer Harmonie. Die Künste dürfen darum nicht verharmlosen, wie der Mensch sich erfährt in seinen schöpferischen Möglichkeiten und in einer von Katastrophen und

Tod und in all den Ängsten determinierten Lebenswelt. Die Antworten auf letzte Fragen, die uns normalerweise ins Haus geliefert werden, sind nicht (immer) ausreichend. Und das wissen wir und geben uns nicht mit „Vorder-Ansichten“ zufrieden. Dass wir nicht oberflächlich das Denken und Fragen aufgeben: Davor bewahre uns die Kunst.

Es mag sein, dass ein exakter Beweis nicht zu erbringen ist, ob Sehnsucht einen Sinn macht? Macht Kunst denn Sinn? Auf jeden Fall trauen wir der Kunst – alter und neuer Kunst – zu, uns Bilder schauen zu lassen, die Leben atmen. Das meint ja wohl auch das Wort „Inspiration“.

2. Der Verein schützt die Kunst-Werte. Wir sprechen immer wieder von Kunst-Werten und Kunst-Schätzen. Menschen besuchen Museen und Ausstellungen, nehmen sich Zeit für Konzerte und nehmen an Kirchenführungen teil. Werte bestimmen unser Denken, Handeln und Fühlen. Und so wachsen unsere Überzeugungen und Standorte. Wir gehen selbstverständlich davon aus, dass Werte und Überzeugungen auch gut sind und es schon immer sind; und nicht erst, weil wir eine gute Erfahrung damit gemacht haben. (Es ist für mich eine gewisse Erschütterung, wenn ich ein Kunstwerk anschauen darf, das tausend Jahre und älter ist. Generationen von Menschen haben es angeschaut und im Schauen sich selbst angeschaut – wie in einen Spiegel. Sie haben die Verwerfungen, die Kreuze am Lebensweg und die Heilung der Wunden erfahren. So laufen wir eine Weile „in den Schuhen der anderen“.) So entdecken wir in den Kunst-Schätzen Werte, die wir vorher noch nicht gesehen haben. Diese Werte helfen uns aber auch die Werte zu hinterfragen, an deren Gültigkeit wir bisher nicht gezweifelt hatten.

3. Der Verein sucht das Gespräch mit Künstlern.

Ein solches Gespräch meint ein „Sich-Einlassen“, besonders wenn der Künstler von einem anderen Standort zu uns spricht, als den wir selbst eingenommen haben. Dass ich meine eigene Glaubens- und Lebenswelt in ein Kunstwerk hineininterpretiere, wird niemand verwehren können. Und dass jemand sagt, das so gestaltete Fenster passt nicht zu diesem Kirchenraum, ist nicht das Problem. Das Problem ist eher die fehlende Weite oder auch die Fantasie, sich auf die Ideen eines Künstlers (ehrlich) einzulassen. Wenn wir uns den Aussagen der Künstler nicht stellen, verlieren wir den Blick für die Menschen in ihrer Geschichte. Gerade die sich anbahnende zweite Moderne mit ihren als rasant und als revolutionär empfundenen Fortschritten und Veränderungen in allen Bereichen unserer Lebenswelt stellt den Glauben auf den „Prüfstand“. Traditionalismus und Fundamentalismus sind keine Schwimmwesten zum Überleben oder gar zum Davonschwimmen in eine windgeschützte Bucht. Konfrontation hilft auch nicht. Eher aber das Zuhören und Hinschauen. Natürlich wollen wir uns nicht von den gängigen Trends eibebnen lassen. Weil nun die Welt nicht „genug“ ist, wollen wir uns zum Gespräch stellen. Außer Frage ergibt sich daraus auch ein Anspruch an die Künstler mit der Erwartung, dass sie uns mit ihren Arbeiten provozieren, locken und reizen.

4. Der Verein wehrt sich gegen das „Mittelmaß“ in der Kunst.

Es sei kritisch gefragt, ob wir nicht gegenwärtig zwar viele Kunstschaffende haben, nicht aber viele „Künstler“? Das aber war ja wohl schon immer so. Auch nicht alle Künstler, die jeweils in einer Zeit einen Namen haben, rühren an das Geheimnis: der große Wurf, wenn eine Idee aufblitzt, was Identität schafft, das Einfache, das Schöne, das Verlässliche ... „Alles sei so harmlos, ohne Biss, fade, langweilig, wie

gehabt“, höre ich sagen – „die Kunst bringt uns nicht außer Atem. Echte Künstler könne man daran erkennen, wenn sie in ihren Werken unbewusst die Fäuste ballen“. Nicht wenige Kunstwerke in unseren Kirchen lassen uns nicht „aufgerichtet“ zurückkehren in die oft so banale Welt. Und oft werden die Kunstwerke in einer Kirche nicht einmal bemerkt. (Ich habe öfter bei Gesprächen nach Kunstwerken in der Kirche des Ortes gefragt? Die Antwort war eher Verlegenheit.)

Das alles mag übertrieben klingen. Es bleibt aber wahr. Gerade religiöse Kunstwerke sind oft „nicht nur Kitsch, sie sind sündhaft unwahr“. (R. Egenter) Und darum hilft uns weniger eine so genannte „Gesinnungskunst“, sondern Qualität! Und das bedeutet nicht eine gut gemeinte Kunst, sondern eine „gute Kunst“. Ein Kunstwerk vermag vielleicht niemanden zu „bekehren“ – und was ist mit Bildern und Kunstwerken, die keine Kunst sind? „Kunst spielt mit den letzten Dingen ein unwissend Spiel und erreicht sie doch.“ (P. Klee, Schöpferische Konfession)

Dieses Vertrauen in die Kunst tut uns gut. Wenn wir allerdings die Kunst mit „Dekoration“ verwechseln, machen wir die Wege der Menschen nicht heller und die Menschen selbst wohl kaum „erleuchteter“ – wir betrügen sie.

5. Der Verein sucht Verbündete:

- Menschen, die mit Kunstwerken umgehen können, die Kunstwerke bemerken und sich anregen lassen
- Menschen, denen alte und neue Kunstwerke anvertraut sind
- Menschen, die Lust spüren, sich mit Künstlern in Gespräche einzulassen
- Menschen, die selber künstlerisch experimentieren
- Menschen, denen an einem Kontakt zwischen Kunst und Kirche gelegen ist

- Menschen, die glauben, dass die Künste eine prophetische Botschaft haben
- Menschen, die helfen wollen, die Kunst aus der Vermarktung jedweder Art zu befreien
- Menschen, die den Mut haben, dem Unmöglichen einen Ort zu geben
- Menschen, die Kraft haben, die Kirchen zu entrümpeln
- Menschen, die sich um alte Kunstschatze kümmern und sie aus der Versenkung holen
- Menschen, die kritisch sind um zu sehen, ob Kunstwerke zum Staunen verführen; wenn nicht, hätten die Bilderstürmer ihre große Stunde
- Menschen, die das kulturelle Erbe einer Region / Landschaft bewahren wollen
- Menschen, die ahnen, dass die Kunst wie ein Fenster ist, durch das hindurch wir den Menschen sehen:
Das Abbild Gottes
- Menschen, die glauben, dass die Kunst nicht mit der Technik beendet ist
- Menschen, die durch schöpferische Tätigkeit Transzendenz-Erfahrungen nicht ausschließen
- Menschen, die sich wehren, dass weder alte oder neue Kunst zur Ideologie wird
- Menschen, die künstlerischem Unsinn heftig widerstehen
- Menschen, die weder an einer Neophobie noch an einer Neophilie leiden
- Menschen, die einer beliebigen Verfügbarkeit der Kunstwerke widersprechen
- Menschen, die die Frage zulassen:
Soll ich mich verbünden? Warum ich?
- Warum ich nicht?
- Menschen, die . . .

V. In meinem Heimatort war die Brücke über einen Fluss im letzten Krieg zu Schaden gekommen.

Nach der Reparatur wurde auch der Brückenpatron, der hl. Johannes Nepomuk, wieder aufgestellt. Aber er schaute in die



falsche Richtung. Denn nach der alten Tradition blickten der Herr an einem Brückenkreuz und auch Heiligenfiguren immer in die Richtung, wohin das Wasser fließt – immer in das Größere, ins Meer. Die Figur auf der Brücke wurde verändert.

Die folgende Notiz fand ich in einer Zeitung: „Kunst ist, wie Religion, etwas, was dazu gehört ...“

Eine Beziehung zwischen Religion und Kunst kann für beide Seiten nur fruchtbar sein“. (Norbert Bisky, Künstler, geb. 1970)

Über Grenzen gehen

Ansprache bei der Künstlerbegegnung
in Halle am 10. Oktober 2008

Bischof Gerhard Feige



Vor einem Jahr haben wir in Magdeburg ein großes Stadtfest zu Ehren der seligen Mechthild gefeiert. Damit wurde von uns das Jahr eröffnet, das dem Gedenken dieser großen Mystikerin, Begine und geistlichen Schriftstellerin gewidmet sein sollte.

Ganz bewusst sind wir mit Mechthild damit über unsere binnenkirchlichen Grenzen gegangen. Gemeinsam mit anderen Veranstaltern und Trägern, aber vor allem auch gemeinsam mit vielen interessierten Menschen haben wir Neuland betreten.

Heute staune ich darüber, was eine Gestalt wie Mechthild auslösen kann, ja, was es auch auslösen kann, sich auf etwas Fremdes einzulassen. Fremd war vieles in dem Zusammenhang:

- Vom Leben Mechthilds trennen uns immerhin 800 Jahre. In viele zeitbedingte Umstände können wir uns heute nur schwer hineinversetzen.
- Ihre Sprache ist uns fremd – nicht nur, weil sie in niederdeutsch schrieb, sondern auch weil wir heute anders von Gott und der Welt sprechen.
- Für viele Menschen – Christen wie Nichtchristen – ist es auch schwer zu verstehen, was eigentlich damit gemeint ist, wenn wir sagen, sie war eine „Mystikerin“.
- Und schließlich war es sowohl für uns Christen als auch für unsere säkularen Partner etwas Ungewohntes, sich gemeinsam mit einer Person zu beschäftigen, die selbst zwar eindeutig im Raum der Kirche verankert war, deren Leben und deren Texte aber längst schon auch außerhalb dieses Raumes entdeckt worden sind. Schließlich gehört ihre Minnelyrik inzwischen zur Weltliteratur.

So haben wir wohl auch gemeinsam etwas gelernt. Wir als Christen haben nicht nur „unsere“ Mechthild neu und tiefer kennen gelernt. Wir haben auch gelernt, dass sie uns nicht einfach „gehört“. Sie hat offensichtlich selbst längst schon die Grenzen übersprungen, die es zwischen der kirchlichen und der nicht kirchlich geprägten Welt gibt. Sie ist eine der Gestalten, die die Menschen unmittelbar ansprechen kann – egal, welcher Herkunft sie sind.

Ich glaube, dass genau das sozusagen in der Logik des Evangeliums liegt. Je tiefer sich ein Mensch wirklich auf dieses Evangelium Jesu Christi einlässt, desto zeitgenössischer wird er oder sie; desto universaler wird die Inspiration verstanden, die diesem Leben zu Grunde liegt.

Ich möchte das an einem Punkt etwas vertiefen, an der Frage der Wahrhaftigkeit. „Die Wahrheit kann niemand verbrennen“ – das ist ein ganz zentraler Satz in Mechthilds Buch. Dieser Satz ist ihr sozusagen zugefallen. Oder besser gesagt: Er ist ihr von Gott zugesprochen worden in einer Zeit tiefster Bedrängnis.

In der Wahrheit zu leben: Das ist nichts Selbstverständliches. Das ist vor allem nicht bequem.

Der tschechische Schriftsteller und Politiker Václav Havel stellt dazu eine harte Diagnose: „Viele Menschen“, so schreibt er, „leben nicht in der Wahrheit. Sie folgen nicht den eigentlichen Intentionen ihres Lebens, und sie halten sich auch nicht an ihr besseres Wissen und Gewissen, sondern lassen sich von anderen Kräften und Mächten bestimmen.“

Zu solchen Kräften und Mächten gehört z.B. der Wunsch nach Luxus oder wenigstens materieller Sicherheit. Er kann dazu verleiten, käuflich zu werden und sich buchstäblich etwas „in die eigene Tasche zu lügen“. „Wes' Brot ich ess, des' Lied ich sing.“ Andere sprechen von einem „Kavaliersdelikt“, wenn sie dem Finanzamt ein Schnippchen schlagen oder schwarz mit der Straßenbahn fahren.

Manche verschließen die Augen vor der Wahrheit aber auch ganz einfach, weil sie bequem oder hilflos sind. „Ich kann doch sowieso nichts machen“, ist dann beschwichtigend zu hören, „wenn Eltern in der Nachbarschaft sich nicht richtig um ihre Kinder kümmern – oder wenn eine farbige Frau auf der Straße angepöbelt wird.“

Andere verdrängen unangenehme Wahrheiten und flüchten sich in Schönfärberei, weil sie die Wirklichkeit so, wie sie ist, nur schwer ertragen können: nach persönlichem Versagen oder angesichts bedrückender Zustände und Entwicklungen.

Viele leben nicht in der Wahrheit, und wir Christen gehören oftmals dazu. Das war auch für Mechthild von Magdeburg ein Ärgernis. Das konnte sie nicht ertragen. Und so drängte es sie, ihren Glauben nicht nur öffentlich und schriftlich zu bekennen, sondern auch auf die Missstände in der Kirche ihrer Zeit aufmerksam zu machen. Als ungelehrte Frau mischte sie sich in Dinge ein, die eigentlich nur den gelehrten Theologen vorbehalten waren. Dieses Wagnis

hatte Folgen: Mechthild musste befürchten, dass ihr Werk verbrannt wird und sie selbst als Ketzerin auf dem Scheiterhaufen landet.

Zu allen Zeiten wird Wahrheit als unbequem und störend empfunden und darum verschwiegen oder bekämpft: von den Feinden des Glaubens – aber auch manchmal von denen, denen der „Geist der Wahrheit“ verheißen ist. Es ist offenbar nicht selbstverständlich, sich von diesem Geist leiten zu lassen. Doch die Wahrheit verschafft sich immer wieder Gehör im Herzen der Menschen. Sie findet immer wieder Zeugen, die für sie eintreten: Ob das Mechthild von Magdeburg ist oder die Widerstandskämpfer im Dritten Reich, diejenigen, die im Herbst 1989 zu den Friedensgebeten aufgerufen haben, oder die Künstler, die den Finger in die Wunden der Gesellschaft legen. Wer immer der Stimme seines Gewissens folgt, kann – aus der Sicht von uns Christen – zu so etwas wie Gottes Kritik an den Missständen der jeweiligen Zeit werden. „Die Wahrheit kann niemand verbrennen“ – so hört Mechthild von Magdeburg Gott sagen. Sie lässt sich den Mund nicht verbieten: weder von gottlosen noch von religiösen Herrschern, weder von Revolutionären noch von Gleichgültigen, weder von Sündern noch von Frommen.

„Die Wahrheit kann niemand verbrennen“.

Sie überspringt auch alles, was Menschen voneinander trennt. Sie ist stärker als die selbst gemachten Mauern und Grenzen. Sie wendet sich an das, was allen Menschen gemeinsam ist: die Sehnsucht nach einer Welt des Friedens und der Freiheit. Dass dies keine Illusion und keine Utopie ist – dafür möchten wir Christen aus unserem Glauben heraus auch öffentlich eintreten. Gemeinsam mit allen Menschen guten Willens wollen wir daran arbeiten, dass sich dieser Frieden und diese Freiheit durchsetzen. Dazu brauchen wir einander.

The making of

Betrachtungen über das langjährige Mitwirken bei der Entstehung von ALTE UND NEUE KUNST

Wolfgang Noltenhans

Der vorliegenden Buchreihe ALTE UND NEUE KUNST bin ich seit 1975 freundschaftlich verbunden – später dann auch als Mitglied dem Verein für Christliche Kunst. Seinerzeit war es Prof. Dr. Karl-Josef Schmitz, der mich gelegentlich mit Fotoarbeiten beauftragte, die er für Publikationen benötigte. Den Verein in seiner heutigen Organisation könnte man auch als ein aus dem Diözesanmuseum hervorgegangenes *Spin-off* bezeichnen. „Herr Professor“ (ich sprach ihn nie mit Namen an) verkörperte als Direktor des Diözesanmuseums Paderborn und gleichzeitig Vorsitzender des Vereins die alte enge Verbindung als letzter noch in Personalunion. Dessen Vorgänger Propst Dr. Wilhelm Tack und Prälat Franz Wüstefeld zeichneten für die Ausgaben in den 1950er und 1960er Jahren verantwortlich.

Im Vorwort der ersten Ausgabe 1950 wird von Propst Tack ein Anspruch formuliert, der in 60 Jahren seine Gültigkeit behalten

hat und immer noch gelebt wird (siehe Transskription auf Seite 8).

Zwänge der Fotografie

ALTE UND NEUE KUNST interessierte mich anfangs vor allem insofern, als dass ich Genugtuung aus der Tatsache schöpfte, Abbildungen *in einem* und *für ein* christliches Umfeld erstellen zu können. Und obendrein gab es stets ein kleines Honorar! Wenn ich das Belegexemplar erhielt, galt mein erster Blick natürlich meinen Bildern, mit dem Bangen, *ob* sie verwendet wurden und *was geworden* waren. Enttäuschungen blieben nicht aus, denn alle Schritte der Produktionskette waren technischen Beschränkungen unterworfen, die heute weitgehend überwunden sind. Fotos ließen sich kaum manipulieren und mussten von vornherein in maximaler Qualität abgeliefert werden. Im Schwarzweiß-Ablauf standen immerhin vier Mittel der Beeinflussung zur Verfügung:



Wahl der benötigten Filmempfindlichkeit. Anwendung einer mehr oder weniger forcierten Filmentwicklung. Verwendung einer harten oder weichen Papiergradation. Abwedeln und Nachbelichten. Das war's. Durchgezeichnete Schatten und Lichter bei hellen Mitteltönen und ein kontrastreicher, aber ausgewogener Gesamteindruck blieben Zauberei von Profi-Laboranten auf Barytpapier. Vor allem in der Farbfotografie war jede Unzulänglichkeit bei der Aufnahme endgültig festgeschrieben und musste vorab erkannt und vermieden werden. Schon bei der Entscheidung für eine bestimmte Film-Marke konnte man auf die Verliererseite geraten. Ab Mitte der 1980er Jahre standen dann exzellente Kunstlicht-Diafilme mit klaren und neutralen Farben zur Verfügung, die statt des Einsatzes von Blitzlicht mit seinen Unwägbarkeiten und Verbrauch von teurem Polaroid-Material (zur Vorab-Kontrolle, vergleichbar mit dem heute üblichen Blick auf den Kamera-Monitor) die Verwendung von Halogen-Dauerlicht ermöglichten.

Buchgestaltung mit kleinen Veränderungen

In den ersten Ausgaben waren farbige Abbildungen ausgesprochene Raritäten. Man leistete sich aber stets eine „Farbtafel“ als Buchvorspann. In einer der Ausgaben der 1960er Jahre wurden Farbdrucke in die Seiten sogar eingeklebt. Die vier Ausgaben 1961/62/63/65 erhielten eine grafisch gelungene Titelseitengestaltung mit dem Luxus, jedes Mal eine variierende dezente Farbkombination anzuwenden. Bei den zwei Titeln 1968/69 und 1970/71 wurde diese Tradition leider wieder aufgegeben und etwas weniger Überzeugendes probiert.

Bei den Abbildungen legte man von Anfang an Wert auf gute Qualität; es wurde fast ausschließlich Material von Profifotografen verwendet.

Technischer Fortschritt

1975 war der Computer, zumindest für die Gestaltung von Druckerzeugnissen, noch nicht erfunden. Bis zur „Ära Schmitz“ wurde ALTE UND NEUE KUNST in enger Zusammenarbeit mit dem traditionell verpflichteten Bonifatius-Verlag mit langen Vorlauf- und Planungszeiten publiziert.

7 Titeldesign-Wechsel und 3 Innenseiten-Gestaltungsänderungen in 60 Jahren „Alte und neue Kunst“



Eine weitere Neugestaltung ab der Ausgabe 1983/84 (erschienen 1986) nutzte konsequent die Möglichkeiten des damals üblichen sog. *Fotosatzes* (elektronisch, jedoch noch nicht digital).

1. Die Titelseite erhielt wieder ein systematisches Layout, in welchem die vormals ganzseitige Abbildung mit motivabhängig einkopiertem Schriftzug nun einer strenger Gestaltung wich, bei der die Abbildung in festgelegter Breite vor großzügig weißem Hintergrund unterhalb des in dünnen Versalien gesetzten Titels erschien.
2. Auf den Innenseiten löste ein zweispaltiges Layout mit Kolumnentittleiste die bis dato einspaltige Gestaltung ab. Kleinere Abbildungen wurden nun in den laufenden Text integriert und erhielten direkt zugeordnete Bildunterschriften. Farbige Abbildungen waren nicht mehr darauf beschränkt, auf einem einzigen Druckbogen *en-bloc* zusammengefasst zu werden (man nennt solche Seiten etwas gekünstelt „Farbtafeln“), sondern wurden im Layout nach thematischen Erfordernissen platziert.

Im Verlag waren für die Textgestaltung ausgebildete Schriftsetzer zuständig, die an computerähnlichen Satzanlagen arbeiteten. Als Ergebnis kamen Textstreifen auf Film zustande, die auf dem Leuchtpult zusammen mit den von der „Lithoanstalt“ gelieferten Abbildungen zu Seiten auf Bögen zusammenmontiert (geklebt) wurden. Farbabbildungen wurden seit den späten 1970er Jahren nicht mehr rein fotomechanisch-/chemisch reproduziert, sondern von externen Spezialisten mit millionenteuren Trommelscannern gescannt. Ein deutlicher Qualitätssprung, der bei *ALTE UND NEUE KUNST* 1983/84 sichtbar wird. Freilich hatte der Layouter noch wenig Spielraum. Die Bilder wurden nicht als Daten gespeichert, sondern beim Scannen zeitgleich als Filme ausgegeben, und so mussten sehr früh und vorab die endgültige Bildreihenfolge und die absoluten Abbildungsgrößen festgelegt

werden. Ein planerischer Blindflug mit hohem Abstraktionsverlangen!

Typografisch tat sich nicht viel, denn die ausschließlich für *ihre* Gerätemarke existierenden elektronischen Schriften waren extrem teuer. Der Verlag blieb daher gerne bei einer der von Hersteller zu Hersteller leicht variierenden Versionen der bewährten Garamond. Der Auftraggeber bekam zu Kontrollzwecken auf Papier kopierte Abzüge dieser Filmstreifen vorgelegt – sogenannte „Druckfahnen“. Stolz durfte man einen privilegierten Blick auf ein entstehendes Produkt werfen, welches das Publikum erst später zu sehen bekam.

Seit 1990 übernahmen vermehrt kleine Büros oder der Kunde selbst mit preiswerten Programmen den Satz von Publikationen. So kam ich ins Spiel. Lediglich die Bildreproduktion *per Hobbyscanner* konnte den Ansprüchen noch(!) nicht genügen und sicherte den Reprobetrieben Auslastung bis etwa 2000.

Umfassendes Re-Design 1998

Nach einer 6jährigen Lücke, bedingt durch lange Krankheit und den Tod von Prof. Schmitz, sollte *ALTE UND NEUE KUNST* ab 1998 revitalisiert werden. Ich wurde aufgefordert, einen Entwurf für die fortzuführende Buchreihe in den Abmessungen 175 x 240 mm zu entwerfen. Nichts lieber als das!

Zunächst galt es, den Verein mit einem praktikablen, zeitgemäßen Logo auszustatten, welches gleichberechtigt die inzwischen 4 beteiligten Bistümer berücksichtigt.

Zur Typografie: Hauptschriftart ist seit 1998 die serifenlose Myriad von Robert Slimbach des Herstellers Adobe. Die Myriad ist eine robuste, universell einsetzbare Werkschrift mit einer Anmutung zwischen zeitgemäß und zeitlos. Sie umfasst 5 Stärken in zwei Breiten (normal und schmal), jeden dieser „Schnitte“ auch in kursiv. Enthalten sind



Die erste Doppelseite in
Ausgabe 1, 1950 (s. Seite 8)



grafisch eingeständiges
Signet 1961–1965



Farabbildungen kostengünstig eingeklebt

sogar die Zeichen für osteuropäische Sprachen sowie Griechisch und Kyrrilisch, so dass auch exotische Zitate keine Probleme bereiten. Mit sog. „Medievalziffern“, einer weitere Option der Myriad, werden Jahreszahlen gesetzt, was diesen einen authentischen historischen Charakter verleiht. Zum Beispiel: 1648 versus 1648 ! Das Erscheinungsbild von ALTE UND NEUE KUNST wurde von Ausgabe zu Ausgabe weiter feinjustiert mit typografischen Optimierungen und mehr Farbe.

Kreativen Spielraum bieten sowohl das 2½-spaltige Grundlayout, aus dem man gezielt ausbrechen darf, als auch die speziellen Frontispiz-Seiten, mit denen die thematisch gegliederten Abschnitte „Impulse“, „Kunst und Restaurierungen“ und „Künstler“ eingeleitet werden. Meine Arbeit beginnt, wenn die – meist monatelange – Redaktion weitgehend abgeschlossen ist.

Auch „unter der Haube“ ist die Entwicklung nicht stehen geblieben. Musste man anfangs noch Rasterwinkel, Typ des Filmbelichters und Wahl des Speichermediums (z.B. 50 lückenlos aufeinanderfolgende Disketten) im Blick behalten, und waren pro Druckseite 4 (!) farbseparierte Einzeldateien

abzuliefern, deren Erzeugung hohe Konzentration und eine halbe Nacht forderte, reicht es heute, gut 14 Tage vor dem gewünschten Liefertermin zwei einzelne PDFs auf einem Internet-Server bereitzustellen. Immer geblieben sind trotz allem die kleinen oder großen „Überraschungen“, die hier aber aus gutem Grund nicht vertieft werden sollen.

Der ehrenamtlich betreute Internet-Auftritt www.erzbistum-paderborn.de/vck wird zwar nicht permanent aktualisiert, beinhaltet jedoch die gültigen Basisinformationen über den Verein, der damit ein weltweit aufrufbares Gesicht hat. Außerdem gibt es dort ein fortgeschriebenes Gesamtverzeichnis aller Artikel seit 1998.

Insgesamt darf ich mein langjähriges Engagement als wirklichen Glücksgriff für mich betrachten und mich dankbar zeigen für die Aufgabe (und die Aufträge); gegenüber den Vereinsvorsitzenden und anderen Fürsprechern. Ich wünsche dem Verein für christliche Kunst und seiner Buchreihe ALTE UND NEUE KUNST noch mehr Beachtung und treue Anhänger.

Verzeichnis der Autoren

Dr. phil. Falko Bornschein

*1963, seit 1991 Kunsthistoriker im Bistum
Erfurt

Christoph Dahlhausen

*1960, freischaffender Künstler in Bonn

Dr. Gerhard Feige

*1951, seit 2005 Bischof von Magdeburg

P. Abraham Fischer OSB

*1966, Mönch und Schmied, Benediktiner-
abtei Königsmünster, Meschede

Gotthard Fuchs

*1938, Theologe, Ordinariatsrat in den
Bistümern Limburg und Mainz

Kai Hackemann

*1958, freischaffender Künstler in Düsseldorf

Thomas Jessen

*1958, freischaffender Künstler in Eslohe

Prof. Thomas Kessler

*1956, Künstler und Architekt in Düsseldorf

Evelyn Körber

*1959, seit 1998 freiberufliche Künstlerin
in Erfurt

Nina Koch

*1961, seit 1995 freischaffende Bildhauerin

Prof. Dr. Benedikt Kranemann

*1959, seit 1998 Inhaber des Lehrstuhls für
Liturgiewissenschaft an der Theologischen
Fakultät Erfurt

Dipl.-Ing. Prof. Hubert Krawinkel

*1934, Architekt in Paderborn

Wolfgang Nickel

*1960, freischaffender Künstler in
Georgenzell

Wolfgang Noltenhans

*1952, Media-Designer in Paderborn

Dr. Peter Ruhнау

*1943, 1985–2008 Diözesanbaumeister
im Erzbistum Paderborn, seit 1996 stell-
vertretender Vorsitzender des Vereins für
christliche Kunst

Johannes Schreiter

*1930, seit 1958 freischaffender Künstler

Prof. Dr. Harald Schwillus

*1962, Theologe, Universitätsprofessur an
der Martin-Luther-Universität Halle-
Wittenberg

Theodor Steinhoff

*1929, Ordinariatsrat i.R., 2002–2008
Vorsitzender des Vereins für christliche
Kunst

Prof. DDr. Thomas Sternberg

*1952, seit 1988 Direktor der Katholischen
Akademie Franz-Hitze-Haus, Münster,
und seit 1992 kulturpolitischer Sprecher des
Zentralkomitees der deutschen Katholiken.

Prof. Dr. Christoph Stiegemann

*1954, Kunsthistoriker, seit 1990 Direktor des
Diözesanmuseums Paderborn

Gert Weber

*1951, freischaffender Künstler in Gräfenhain



Verein für Christliche Kunst
in den Bistümern der
Kirchenprovinz Paderborn e.V.
Paderborn · Erfurt · Fulda · Magdeburg