



alte und neue **Kunst**

Band 46 · 2010

alte und neue **Kunst**

Band 46 · 2010

Inhalt



alte und neue Kunst

Band 46 · 2010

Periodische Berichte des
Vereins für Christliche Kunst
in den Bistümern der
Kirchenprovinz Paderborn e.V.,
Paderborn · Erfurt · Fulda · Magdeburg
Herausgeber, © 2010

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

Druck, Verarbeitung:
Erhardi Druck, Regensburg

Design, Grafik, Fotos S. 74, 77, 110, 111:
onebreaker.de, Paderborn

Adresse:
Verein für Christliche Kunst e.V.
Domplatz 3 · 33098 Paderborn
www.verein-christliche-kunst.de

- 6 Licht ist das Leitmotiv
Vorwort von Theodor Ahrens
- 8 Der Tod des Lichts
mit einem Text von Adalbert Stifter
- 15 Intelligente Malerei –
Künstler als Exegeten
Eckhard Nordhofen
- 26 Predigt zum Tag der Künstler
im Bistum Fulda
Heinz Josef Algermissen
- 29 Fenstermetaphern: Bilder für den
Einbruch des Heiligen
Josef Meyer zu Schlochtern
- 38 Der Umgang mit Raum und Licht
Volker Staab
- 41 Über den Vergang von Kunst
Peter Ruhnau
- 44 Prototyp für ein kirchliches Zentrum
im ländlichen Raum
Falko Biermann
- 48 Umbau der Heilig-Geist-Kirche in Iserlohn
Dipl.-Ing. Jochen Wagner
- 53 Zum Verhältnis von Glasmalerei und
Raumlicht am Beispiel des Erfurter Domes
Falko Bornschein
- 61 Das Mosaik in der Leunaer Friedenskirche
Mechthild Werner
- 65 »Klagemauer« im Dommuseum Fulda
Martin Matl
- 67 Innenrenovierung der Pfarrkirche
St. Aegidius, Wiedenbrück
Hans-Joachim Kruse
- 74 Bei Licht besehen
Theodor Ahrens
- 78 Licht in Groß St. Martin in Köln
Peter Ruhnau
- 81 Der lange Weg zur Nachschöpfung
der Majestas Domini in Neuenbeken
Radi Tatic
- 86 Lichtthematik St. Augustinus Keppel,
Hilchenbach/Dahlbruch
Marie Luise Dähne
- 89 Die Marienkapelle im Altenpflegeheim
St. Pius in Bielefeld
Nikolaus Kaltenbach und Nina Koch
- 94 Was kann Licht?
Corinna Arens / Dorette Faulhaber
- 97 Die Menora –
ein Baum des Lichts und des Lebens
im Judentum
Annette Weber
- 104 Drei neue Arbeiten von Thomas Kuzio
in anhaltischen Kirchen
Holger Brülls
- 110 Die Freundschaftskrone
„Christus und Abt Menas“
Georg Kersting
- 113 Licht als Vollendung der Architektur
Peter Ruhnau
- 119 Jakobs Traum von der Himmelsleiter
Stefan Pietryga
- 126 Neugestaltung der Pfarrkirche
St. Maria Himmelfahrt Meschede
Marie-Luise Dähne
- 130 Neue Akzente im Zeichen des Kreuzes
Thomas Jessen
- 133 1000 Jahre Welterbe St. Michael
in Hildesheim
Jürgen Götz
- 137 Dem Erfurter Goldschmied
Joachim Kaiser
Falko Bornschein
- 139 Verzeichnis der Autoren

»Licht ist das Leitmotiv«

Vorwort von Theodor Ahrens

„Licht“ ist das Leitmotiv, das die Beiträge dieses Jahrbuches durchzieht, denn für die kirchliche Kunst hat das Licht eine besondere Bedeutung. „Mit Recht gleicht die Kirche dem Mond: auch sie leuchtet der ganzen Welt und ruft, die Finsternis dieser Zeitlichkeit erleuchtend, aus: „Die Nacht ist vorgärkt, der Tag naht sich!“ So schreibt der Kirchenvater Ambrosius. Aber er weiß auch, dass die Kirche nicht aus sich selbst heraus leuchtet, sondern ihr Licht – ähnlich dem Mond – von einem anderen Gestirn leuchtet. Deshalb hat „auch die Kirche ihren Lichtverlust und ihr Lichtwachstum“ (Ambrosius). Die Kirchenväter sprechen sogar vom Sterben der Kirche (Cyrill von Alexandrien). Ihr Glanz verlöscht in der Nacht der Weltzeit. Gegenwärtig wird viel davon geredet.

Es ist nicht verwunderlich, dass auch die Kunst im Raum der Kirche bis ins Buchstäbliche hinein von Licht und Schatten geprägt ist, von dunklen Krypten und leuchtenden Glaswänden der Kathedralen und Bauten der Moderne, von den Lichträumen des Barock und den verschatteten Nischen der Andachtsbilder (besonders der Passion). Aber durch diese Dialektik weist kirchliche Kunst auf ein Licht, das sie nicht selbst gemacht hat.

Botho Strauß schreibt in seinem Nachwort zu George Steiners Buch „Von realer Gegenwart“ über die Ikone: „Der Maler wendet seine ganze Kunst an, um einen Vorhang zu öffnen... Die Ikone wird mit Licht gemalt, und Licht meint keine Form der Beleuchtung und nicht das Erleuchten der Dinge: das Licht gründet überhaupt erst die Dinge... Schaffen ist hier, wie bei jeder Ästhetik... nichts anderes als ein kunstvolles Enthüllen.“

Einzelne Beiträge des Jahrbuches 2010 greifen das Leitmotiv des Lichtes ausdrücklich oder mittelbar auf. Vorangestellt ist die Schilderung der Sonnenfinsternis im Jahre 1842 durch Adalbert Stifter. Die Veränderung der sichtbaren Welt durch das Licht wird auf eindrucksvolle Weise deutlich und ruft hintergründige Analogien auf.

Die Beiträge mit den Themen „Fenstermetaphern“, „Glasmalerei und Raumlicht“, „Licht in Groß St. Martin in Köln“, „Neugestaltung der Pfarrkirche St. Augustinus Keppel in Hilchenbach“, „Die Kapelle im Altenheim St. Pius in Bielefeld“, „Was kann Licht“, „Die Menora“, und „Licht als Vollendung der Architektur“ verfolgen die Spur des Lichtes in der religiösen Kunst.

In dem berühmten Sonnengesang des Pharao Echnaton (1365–1348 v. Chr.) heißt es über das Licht der Sonne: „Die Augen schauen Schönheit, bis du zur Rüste gehst. Niedergelegt werden dann alle Arbeiten...“

Erst im Licht zeigen die Werke der Kunst, was sie sind.





In seinem Buch *Der Tod des Lichtes* (Salzburg, 1964) schreibt Hans Sedlmayr über einen Text von Adalbert Stifter: „Es will mir scheinen, daß es Stifter wie nur wenigen gegeben war, in der realistischen Schilderung eines Ereignisses der Außenwelt, im Gewande einer durch ihre Schlichtheit großartigen Sprache, Urphänomene der geistigen Welt durchscheinen zu lassen. Ich denke dabei zuerst an seine „Nachmalung“ der totalen Sonnenfinsternis am Morgen des 8. Juli

1842, die auch sprachlich zu dem Bedeutungsvollsten gehört, was wir von ihm besitzen. In diesem herrlichen Stück deutscher Prosa sind ohne jede Absichtlichkeit von der Verfinsternis des Lichtes der Welt Dinge ausgesagt, die sich ebenso von der totalen Verfinsternis des inneren Lichts und deshalb auch von der Kunst jener Epoche aussagen lassen, die im Zeichen einer solchen Verfinsternis steht...“

Welche Bedeutung das uns Tag für Tag umgebende und belebende Licht besitzt, kann aus dem Text Stifters, den wir in leicht bearbeiteter Form wiedergeben, in grandioser Weise spürbar werden.

Adalbert Stifter

Über die Sonnenfinsternis am 8. Juli 1842

Es gibt Dinge, die man fünfzig Jahre weiß, und im einundfünfzigsten erstaunt man über die Schwere und Furchtbarkeit ihres Inhalts. So ist es mir mit der totalen Finsternis ergangen, welche wir in Wien am 8. Juli 1842 in den frühesten Morgenstunden bei dem günstigsten Himmel erlebten. Da ich die Sache recht schön auf dem Papiere durch eine Zeichnung und Rechnung darstellen kann, und da ich wußte, um soundso viel Uhr trete der Mond unter der Sonne weg und die Erde schneide ein Stück seines kegelförmigen Schattens ab, welches dann wegen des Fortschreiten des Mondes in seiner Bahn und wegen der Achsendrehung der Erde seinen schwarzen Streifen über ihre Kugel ziehe, was man dann an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten in der Art sieht, daß eine schwarze Scheibe in die Sonne zu rücken scheint, von ihr immer mehr und mehr wegnimmt, bis nur eine schmale Sichel übrigbleibt, und endlich auch die verschwindet – auf Erden wird es da immer finsterer und finsterer, bis wieder am anderen Ende die Sonnensichel erscheint und wächst, und das Licht auf Erden nach und nach wieder zum vollen Tag anschwillt – dies alles wußte ich voraus, und zwar so gut, daß ich eine totale Sonnenfinsternis im voraus so treu beschreiben zu können vermeinte, als hätte ich sie bereits gesehen.

Nie und nie in meinem ganzen Leben war ich so erschüttert von Schauer und Erhabenheit, wie in diesen zwei Minuten, es war nicht anders, als hätte Gott auf einmal ein deutliches Wort gesprochen und ich hätte es verstanden. Ich stieg von der Warte herab, wie vor tausend und tausend Jahren etwa Moses von dem brennenden Berge herabgestiegen sein möchte, verwirrten und betäubten Herzens.

Es war ein so einfache Ding. Ein Körper leuchtet einen anderen an, und dieser wirft seinen Schatten auf einen dritten: aber die Körper stehen in solchen Abständen, daß wir in unserer Vorstellung kein Maß mehr dafür haben, sie sind so riesengroß, daß sie über alles, was wir groß heißen, hinausschwellen – ein solcher Komplex von Erscheinungen ist mit diesem einfachen Dinge verbunden, eine solche moralische Gewalt ist in diesen physischen Hergang gelegt, daß er sich unserem Herzen zum unbegreiflichen Wunder auftürmt.

Vor tausendmal tausend Jahren hat Gott es so gemacht, daß es heute zu dieser Sekunde sein wird; in unsere Herzen aber hat er die Fibern gelegt, es zu empfinden. Durch die Schrift seiner Sterne hat er versprochen, daß es kommen werde nach tausend und tausend Jahren, unsere Väter haben diese Schrift entziffern gelernt und die Sekunde angesagt, in der es eintreffen müsse; wir, die späten Enkel, richten unsere Augen und Sehrohre zu gedachter Sekunde gegen die Sonne, und siehe: es kommt – der Verstand triumphiert schon, daß er ihm die Pracht und Einrichtung seiner Himmel nachgerechnet und abgelernt hat – und in der Tat, der Triumph ist einer der gerechtesten des Menschen – es kommt, stille wächst es weiter – aber siehe, Gott gab ihm auch für das Herz etwas mit, was wir nicht vorausgewußt und was millionenmal mehr wert ist, als was der Verstand begriff und vorausrechnen konnte:

Das Wort gab er ihm mit: „Ich bin – nicht darum bin ich, weil diese Körper sind und diese Erscheinung, nein, sondern darum, weil es euch in diesem Moment euer Herz schauernd sagt, und weil dieses Herz sich doch trotz der Schauer als groß empfindet. – Das Tier hat gefürchtet, der Mensch hat angebetet.

Ich will es in diesen Zeilen versuchen, für die tausend Augen, die zugleich in jenem Momente im Himmel aufblickten, das Bild und für die tausend Herzen, die zugleich schlügen, die Empfindung nachzumalen und festzuhalten, insofern dies eine schwache menschliche Feder überhaupt zu tun imstande ist.

Ich stieg um 5 Uhr auf die Warte des Hauses Nr. 495 in der Stadt, von wo aus man die Übersicht nicht nur über die ganze Stadt hat, sondern auch über das Land um dieselbe, bis zum fernsten Horizonte, an dem die ungarischen Berge wie zarte Luftbilder dämmern. Die Sonne war bereits herauf und glänzte freundlich auf die rauchenden Donauauen nieder, auf die spiegelnden Wasser und auf die vielkantigen Formen der Stadt, vorzüglich auf die Stephanskirche, die fast greifbar nahe an uns aus der Stadt, wie ein dunkles, ruhiges Gebirge, emporstand. Mit einem seltsamen Gefühl schaute man die Sonne an, da an ihr nach wenigen Minuten so Merkwürdiges vorgehen sollte. Weit draußen, wo der große Strom geht, lag eine dicke, langgestreckte Nebellinie, auch im südöstlichen Horizonte krochen Nebel und Wolkenballen herum, die wir sehr fürchten, und ganze Teile der Stadt schwammen in Dunst hinaus. An der Stelle der Sonne

waren nur ganz schwache Schleier, und auch diese ließen große blaue Inseln durchblicken. Die Instrumente wurden gestellt, die Sonnengläser in Bereitschaft gehalten, aber es war noch nicht an der Zeit. Unten ging das Gerassel der Wagen, das Laufen und Treiben an – oben sammelten sich betrachtende Menschen; unsere Warte füllte sich, aus den Dachfenstern der umstehenden Häuser blickten Köpfe, auf Dachfiristen standen Gestalten, alle nach derselben Stelle des Himmels blickend, selbst auf der äußersten Spitze des Stephansturmes, auf der letzten Platte des Baugerüstes stand eine schwarze Gruppe, wie auf Felsen. Und wie viele tausend Augen mochten in diesem Augenblick von den umliegenden Bergen nach der Sonne schauen, nach derselben Sonne, die Jahrtausende den Segen herabsschüttet, ohne daß einer dankt – heute ist sie das Ziel von Millionen Augen, aber immer noch, wie man sie mit dämpfenden Gläsern anschaut, schwebt sie als rote Kugel rein und schön umzirkelt in dem Raum.

Endlich zur vorausgesagten Minute – gleichsam wie von einem unsichtbaren Engel – empfing sie den sanften Todeskuß, ein feiner Streifen ihres Lichtes wich vor dem Hauch des Kisses zurück, der andere Rand wallte in dem Glase des Sternrohres zart und golden fort – „es kommt“, riefen nun auch die, welche bloß mit dämpfenden Gläsern, aber sonst mit freien Augen hinaufschauten – „es kommt“, und mit Spannung blickte nun alles auf den Fortgang.

Die erste, seltsame, fremde Empfindung rieselte nun durch die Herzen, es war die, daß draußen in der Entfernung von Tausenden und Millionen Meilen, wohin nie ein Mensch gedrungen, an Körpern, deren Wesen nie ein Mensch erkannte, nun auf einmal etwas zur selben Stunde geschehe, auf die es schon längst der Mensch auf Erden festgesetzt.

Man wende nicht ein, die Sache sei ja natürlich und aus den Bewegungsgesetzen der Körper leicht zu berechnen; die wunderbare Magie des Schönen, die Gott den Dingen mitgab, frägt nichts nach solchen Rechnungen, sie ist da, weil sie da ist, ja sie ist trotz der Rechnungen da, und selig das Herz, welches sie empfinden kann; denn nur dies ist Reichtum, und einen anderen gibt es nicht – schon in dem ungeheuern Raume des Himmels wohnt das Erhabene, das unsere Seele überwältigt, und doch ist dieser Raum in der Mathematik sonst nichts als groß.

Indes nun alle schauten und man bald dieses, bald jenes Rohr rückte und stellte und sich auf dies und jenes aufmerksam machte, wuchs das unsichtbare Dunkel immer mehr und mehr in das schöne Licht der Sonne ein – alle harrten, die Spannung stieg; aber so gewaltig ist die Fülle dieses Lichtmeeres, das von dem Sonnenkörper niederregnet, daß man auf Erden keinen Mangel fühlte, die Wolken glänzten fort, das Band des Wassers schimmerte, die Vögel flogen und kreuzten lustig über den Dächern, die Stephanstürme warfen ruhig ihre Schatten gegen das funkelnende Dach, über die Brücke wimmelte das Fahren und Reiten

wie sonst, sie ahnten nicht, daß indessen oben der Balsam des Lebens, Licht, heimlich versiege, dennoch draußen an dem Kahlengebirge und jenseits des Schlosses Belvedere war es schon, als schliche eine Finsternis oder vielmehr ein bleigraues Licht, wie ein wildes Tier heran – aber es konnte auch Täuschung sein, auf unserer Warte war es lieb und hell, und Wangen und Angesichter der Nahestehenden waren klar und freundlich wie immer.

Seltsam war es, daß dies unheimliche, klumpenhafte, tief schwarze, vorrückende Ding, das langsam die Sonne wegfraß, unser Mond sein sollte, der schöne sanfte Mond, der sonst die Nächte so florig silbern blänzte; aber doch war er es, und im Sternenrohr erschienen auch seine Ränder mit Zacken und Wulsten besetzt, den furchtbaren Bergen, die sich auf dem uns so freundlich lächelnden Runde türmen. Endlich wurden auch auf Erden die Wirkungen sichtbar und immer mehr, je schmäler die am Himmel glühende Sichel wurde; der Fluß schimmerte nicht mehr, sondern war ein taftgraues Band, matte Schatten lagen umher, die Schwalben wurden unruhig, der schöne sanfte Glanz des Himmels erlosch, als liefe er von einem Hauch matt an, ein kühles Lüftchen hob sich und stieß gegen uns, über die Auen starnte ein unbeschreiblich seltsames, aber bleischweres Licht, über den Wäldern war mit dem Lichterspiele die Beweglichkeit verschwunden, und Ruhe lag auf ihnen, aber nicht die des Schlummers, sondern die der Ohnmacht – und immer fahler goß sich's über die Landschaft, und diese wurde immer starrer – die Schatten unserer Gestalten

legten sich leer und inhaltslos gegen das Gemäuer, die Gesichter wurden aschgrau – erschütternd war dieses allmähliche Sterben mitten in der noch vor wenigen Minuten herrschenden Frische des Morgens.

Wir hatten uns das Eindämmern wie etwa ein Abendwerden vorgestellt, nur ohne Abendröte; wie geisterhaft ein Abendwerden ohne Abendröte sei, hatten wir uns nicht vorgestellt, aber auch außerdem war dieses Dämmern ein ganz anderes, es war ein lastend unheimliches Entfremden unserer Natur; gegen Südost lag eine fremde, gelbrote Finsternis, und die Berge und selbst das Belvedere wurden von ihr eingetrunknen – die Stadt sank zu unseren Füßen immer tiefer, wie ein wesenloses Schattenspiel hinab, das Fahren und Gehen und Reiten über die Brücke geschah, als sähe man es in einem schwarzen Spiegel, die Spannung stieg auf höchste – einen Blick tat ich noch in das Sternenrohr, er war der letzte; so schmal wie mit der Schneide eines Federmessers in das Dunkel geritzt, stand nur mehr die glühende Sichel da, jeden Augenblick zum Erlöschen, und wie ich das freie Auge hob, sah ich auch, daß bereits alle anderen die Sonnenläser weggetan und bloßen Auges hinaufschauten – sie hatten auch keines mehr nötig; denn nicht anders als wie der letzte Funke seines erlöschenden Dochtes schmolz eben auch der letzte Sonnenfunken weg, wahrscheinlich durch die Schlucht zwischen zwei Mondbergen zurück – es war ein überaus trauriger Augenblick – deckend stand nun Scheibe auf Scheibe – und dieser Moment war es eigentlich, der wahrhaft herzzerwärmend wirkte – das hatte keiner geahnet, ein

einstimmiges „Ah“ aus aller Kehlen Munde, und dann Totenstille, es war der Moment, da Gott redete und die Menschen horchten.

Hatte uns früher das allmähliche Erblassen und Einschwinden der Natur gedrückt und verödet, und hatten wir uns das nur fortgehend in eine Art Tod schwindend gedacht: so wurden wir nun plötzlich aufgeschreckt und emporgerissen durch die furchtbare Kraft und Gewalt der Bewegung, die da auf einmal durch den ganzen Himmel ging. Die Horizontwolken, die wir früher gefürchtet, halfen das Phänomen erst recht bauen, sie standen nun wie Riesen auf, von ihrem Scheitel rann ein fürchterliches Rot, und in tiefem, kaltem, schwerem Blau wölbten sie sich unter und drückten den Horizont – Nebelbänke, die schon lange am äußersten Erdsäume gequollen und bloß mißfarbig gewesen waren, machten sich nun geltend und scheuerten in einem zarten, furchtbaren Glanze, der sie überlief – Farben, die nie ein Auge gesehen, schweigend durch den Himmel.

Der Mond stand mitten in der Sonne, aber nicht mehr als schwarze Scheibe, sondern gleichsam halb transparent wie mit einem leichten Stahlschimmer überlaufen, rings um ihn kein Sonnenrand, sondern ein wundervoller, schöner Kreis von Schimmer, bläulich, rötlich, in Strahlen auseinanderbrechend, nicht anders, als gösse die oben stehende Sonne ihre Lichtflut auf die Mondskugel nieder, daß es rings auseinander spritzte – das Holdeste, was ich je an Lichtwirkung sah!

Draußen weit über das Marchfeld hin lag schief eine lange, spitze Lichtpyramide gräßlich gelb, in Schwefelfarbe flammend und unnatürlich blau gesäumt; es war die jenseits des Schattens beleuchtete Atmosphäre, aber nie schien ein Licht so wenig irdisch und so furchtbar, und von ihm floß das aus, mittels dessen wir sahen. Hatte uns die frühere Eintönigkeit verödet, so waren wir jetzt erdrückt von Kraft und Glanz und Massen – unsere eigenen Gestalten haf teten darinnen wie schwarze, hohle Ge spenster, die keine Tiefe haben; das Phantom der Stephanskirche hing in der Luft, die andere Stadt war ein Schatten, alles Rasseln hatte aufgehört, über die Brücke war keine Bewegung mehr; denn jeder Wagen und Reiter stand und jedes Auge schaute zum Himmel.

Nie, nie werde ich jene zwei Minuten vergessen – es war die Ohnmacht eines Riesen körpers, unsere Erde. Wie heilig, wie un begreiflich und wie furchtbar ist jenes Ding, das uns stets umflutet, das wir seelenlos genießen und das unseren Erdball mit solchen Schaudern zittern macht, wenn es sich entzieht, das Licht, wenn es sich nur kurz entzieht.

Die Luft wurde kalt, empfindlich kalt, es fiel Tau, daß Kleider und Instrumente feucht waren – die Tiere entsetzten sich; was ist das schrecklichste Gewitter, es ist ein lärmender Trödel gegen diese Todesstille. Auch wurde die Wirkung auf alle Menschen herzen sichtbar. Nach dem ersten Verstummen des Schrecks geschahen unartikulierte Laute der Bewunderung und des Staunens: der eine hob die Hände empor, der andere

rang sie leise vor Bewegung, andere griffen sich bei denselben und drückten sich – eine Frau begann heftig zu weinen, eine andere in dem Hause neben uns fiel in Ohnmacht, und ein Mann, ein ernster fester Mann, hat mir später gesagt, daß ihm die Tränen herabgeronnen.

Ich habe immer die alten Beschreibungen von Sonnenfinsternissen für übertrieben gehalten, so wie vielleicht in späterer Zeit diese für übertrieben wird gehalten werden; aber alle, so wie diese, sind weit hinter der Wahrheit zurück. Sie können nur das Gese hene malen, aber schlecht, das Gefühl noch schlechter, aber gar nicht die namenlos tragische Musik von Farben und Lichtern, die durch den ganzen Himmel fliegt – ein Requiem, ein *Dies irae*, das unser Herz spaltete, daß es Gott sieht und seine teuren Verstorbenen, daß es in ihm rufen muß: „Herr, wie groß und herrlich sind deine Werke, wie sind wir Staub vor dir, daß du uns durch das bloße Weghauchen eines Lichtteilchens vernichten kannst und unsere Welt, den holdvertrauten Wohnort, in einen fremden Raum verwandelst, damit Larven starren!“

Aber wie alles in der Schöpfung sein rechtes Maß hat, auch diese Erscheinung, sie dauerte zum Glücke sehr kurz, gleichsam nur den Mantel hat er von seiner Gestalt gelüftet, daß wir hineingehen, und Augenblicks wieder zugehüllt, daß alles sei wie früher. Gerade, da die Menschen anfingen, ihren Empfindungen Worte zu geben, also da sie nachzulassen begannen, da man eben ausrief – „Wie herrlich, wie furchtbar“ – gerade in diesem Moment hörte es auf.

Mit eins war die Jenseitswelt verschwunden und die hiesige wieder da, ein einziger Lichttropfen quoll am oberen Rande wie ein weißschmelzendes Metall hervor, und wir hatten unsere Welt wieder – er drängte sich hervor, dieser Tropfen, wie wenn die Sonne selber darüber froh wäre, daß sie überwunden habe, ein Strahl schoß gleich durch den Raum, ein zweiter machte sich Platz – aber ehe man nur Zeit hatte zu rufen: „Ach!“ bei dem ersten Blitz des ersten Atoms, war die Larvenwelt verschwunden und die unsere wieder da: und das bleifarbane Lichtgrauen, das uns vor dem Erlöschen so ängstlich schien, war uns nun Erquickung, Labsal, Freund und Bekannter, die Dinge warfen wieder Schatten, das Wasser glänzte, die Bäume waren wieder grün, wir sahen uns in die Augen – siegreich kam Strahl an Strahl, und wie schmal, wie winzig schmal auch nur noch erst der leuchtende Zirkel war, es schien, als sei uns ein Ozean von Licht geschenkt worden – man kann es nicht sagen, und der es nicht erlebt, glaubt es kaum, welche freudiges Empfinden, welche siegende Erleichterung in die Herzen kam – wir schüttelten uns die Hände, wir sagten, daß wir uns zeitlebens daran erinnern wollen, daß wir das miteinander gesehen haben – man hörte einzelne Laute, wie sich die Menschen von den Dächern und über die Gassen zuriefen, das Fahren und Lärmen begann wieder, selbst die Tiere empfanden es; die Pferde wieherten, die Sperlinge auf den Dächern begannen ein Freudengeschrei, so grell und närrisch, wie sie es gewöhnlich tun, wenn sie aufgeregt sind, und die Schwalben schossen blitzend und kreuzend hinauf, hinab, in der Luft umher.

Das Wachsen des Lichtes machte keine Wirkung mehr, fast keiner wartete den Austritt ab, die Instrumente wurden abgeschraubt, wir stiegen hinab, und auf allen Straßen und Wegen waren heimkehrende Gruppen und Züge in den heftigsten, exaltiertesten Gesprächen und Ausrufungen begriffen. Und ehe sich noch die Wellen der Bewunderung und Anbetung gelegt hatten, ehe man mit Freunden und Bekannten ausreden konnte, wie auf diesen, wie auf jenen, wie hier, wie dort die Erscheinung gewirkt habe, stand wieder das schöne, holde, wärmende, funkelnde Rund in den freundlichen Lüften, und das Werk des Tages ging fort.

Wie lange aber das Herz des Menschen fortwogte, bis es auch wieder in sein Tagewerk kam, wer kann das sagen? Gebe Gott, daß der Eindruck recht lange nachhalte, er war ein herrlicher, dessen selbst ein hundertjähriges Menschenleben wenige aufzuweisen haben wird. Ich weiß, daß ich nie, weder von Musik noch Dichtkunst, noch von irgendeiner Naturerscheinung oder Kunst so ergriffen und erschüttert worden war – freilich bin ich seit Kindheitstagen viel, ich möchte fast sagen, ausschließlich mit der Natur umgegangen und habe mein Herz an ihre Sprache gewöhnt und liebe diese Sprache, vielleicht einseitiger, als es gut ist; aber denke, es kann kein Herz geben, dem nicht diese Erscheinung einen unverlöschlichen Eindruck zurückgelassen habe.



Pieter Aertsen: Marktstück mit Christus und der Ehebrecherin, 1559, Städel-Museum Frankfurt

Im Frühjahr 2010 hielt Prof. Dr. Eckhard Nordhofen diesen Vortrag beim Künstler- tag des Bistums Fulda in Fulda.

In leicht überarbeiteter Form geben wir den Text wieder.

Heute habe ich vor, Ihr Künstlerherz zu erfreuen. Apropos Herz: Dieses Organ – etwa in der Mitte zwischen Kopf und Bauch – an ihm ist mir natürlich besonders gelegen. Solange es schlägt, leben wir. Das Blut, der Lebenssaft, wird von ihm ins Hirn befördert, das viele, auch ich, für das edelste Organ halten. Als Katholik gehe ich begeistert in der Spur des Anselm von Canterbury (1033–1109), der von der *fides quaerens intellectum* gesprochen hat, dem Glauben, der nach der Vernunft strebt. Mir gefällt auch die Umkehrung, also die Vernunft, die sich vom Glauben angezogen fühlt. Den Künstlern wird ja oft der Bauch als Zentralorgan zugesprochen. Die Griechen hielten tatsächlich das Zwerchfell für den Sitz der Seele. Wenn wir etwas „aus dem Bauch heraus“ angehen, scheint die pure Emotion zu regieren. Aber es gibt ausgesprochen intelligente Künstler. Ihre Kunst spricht die Sinne und die Gefühle an, hat es aber in sich und ist oft das Ergebnis einer besonders geglückten Verstandestätigkeit.

Ich möchte Ihnen ein solches Beispiel vorstellen, und ich zeige ein Bild, das in meinem Gedankengang eine prominente Rolle spielen soll. Es hängt normalerweise im Frankfurter Städel, zur Zeit ist es in der Restaurierungswerkstatt. Es stammt von dem Antwerpener Künstler Pieter Aertsen (1508/09–1575), der in einer interessanten Zeit gelebt hat, die nicht nur künstlerisch, aber auch künstlerisch revolutionär war.

Jan van Eyck und der Meister von Flémalle, Petrus Christus, und das Umfeld hatten in der frühen Neuzeit die burgundisch-niederländische Kunstproduktion zum Zentrum

der europäischen Avantgarde gemacht. Hier wurde die Ölmalerei erfunden und hierher blickten auch die italienischen Meister der Renaissance, die sich von den fiamminghi nicht nur technische Anregungen holten. Die Flamen verfeinerten eine Tradition, die noch länger zurück reicht, in der die Dinge die Wörter vertraten, etwa, indem sie als Symbole codiert waren. Wenn in der Moderne Gertrude Stein (1874–1946) das Ganze mit dem berühmten „*A rose is a rose is a rose*“ vom Tisch wischt und darauf besteht, daß eine Rose nichts weiter ist als eine Rose und für nichts sonst steht, hatte sich im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit eine Kultur entwickelt, in der die Dinge ohne Worte sprechen konnten. Wenn sich in einer Verkündigungsszene eine Vase mit weißen Lilien befindet, wußte jeder, was gemeint ist. Das Ganze kann natürlich gesteigert werden bis hin zum Rebus, zum Bilderrätsel. Da weiß man, daß mit einem Ding etwas gemeint ist, aber nicht sofort was. Wenn ein Bild etwas mit den Medici, wörtlich den „Ärzten“ zu tun hat, dann kommt es vor, daß auf einem Seitenbord eine Glaskaraffe zu sehen ist, in der sich eine gelbe Flüssigkeit befindet, der Urin, den damals jeder Medicus inspizierte, wenn er eine Diagnose stellen wollte. Die Rede ist von Jan van Eycks Lucca-Madonna. Solche Bilder haben es in sich. Sie geben Rätsel auf und verlangen nach einem zweiten forschenden Blick.

Daß nicht nur die Wörter, sondern die Dinge zu uns sprechen, das ist keinem Menschen fremd. Während Sie sich vielleicht auf unserem Bild schon einmal die Dinge und die Details im Einzelnen betrachten, sie

vielleicht innerlich schon einmal zu enträteln versuchen und zum „Sprechen“ bringen, will ich Sie zu einem großen Sprung in die Frühzeit unserer Kultur einladen.

Bevor wir aber dort landen, will ich eine kurze Zwischenbemerkung zum Gegenüber von uns Menschen und der Natur, die uns umgibt, machen. Wahrscheinlich kennen Sie alle die schöne Gedichtzeile von Josef von Eichendorff (1788–1857): „*Schläft ein Lied in allen Dingen...*“. Wer das Zauberwort trifft „...trifft Du nur das Zauberwort“, werden die Dinge „...alle Dinge“ zum Sprechen, bei Eichendorff sogar zum Singen gebracht: „*und die Welt hebt an zu singen*“. In Goethes berühmtem „Erlkönig“ hört der fiebernde Knabe die Stimmen eben des Erlkönigs und seiner Gespielinnen, während der Vater die Natur entzaubern will: „...mein Sohn, es ist ein Nebelstreif“. „*A rose is a rose is a rose*“. „Eine Rose ist nichts weiter als eine Rose“. Das ist schnell widerlegt. Der Satz: „Ich liebe dich“ kann – das ist nun einmal inzwischen in der „Sprache“ der Blumen so ausgemacht – durch die Überreichung einer roten Rose durchaus ersetzt werden. Während in den luxurierenden und ekstatischen Randzonen unserer Wahrnehmung, beim Gestalt-Sehen oder in fiebrigen Ausnahmezuständen alles zu uns sprechen kann, gibt es die kulturell konventionellen, gesellschaftlich vereinbarten Codes, mit denen wir ganz bestimmten Dingen eine Bedeutung aufgeladen haben. Die Dinge werden damit zu Trägern von Sinn. Das ist eine anthropologische Grunddisposition, die alle Menschen haben und die in allen Kulturen vorkommt.

Nun mein angekündigter Sprung in die Frühzeit unserer Religionsgeschichte. In ihr spielt der gerade beschriebene Semantisierungsvorgang, also das Belegen von Naturphänomenen und ganz konkreten Dingen mit Sinn und Bedeutung, eine sehr wichtige Rolle. Wir Menschen stehen der Natur ja keineswegs interesselos gegenüber.

Nur selten kommt es vor, daß wir, wie Caspar David Friedrichs Figuren, uns als reine Beobachter vor den Mond, die Wolken und die Natur stellen und sie auf uns wirken lassen. Genau genommen sind Caspar David Friedrichs Betrachter auch nicht interesselos. Sie sind ergriffen. Der Romantiker nimmt die Natur, eben „alle Dinge“ (Eichendorff), als sein Gegenüber und reagiert durch eine innere Resonanz. Er bekommt so etwas wie fromme Gefühle, ähnlich wie unsere heutigen kosmotheistisch gestimmten Zeitgenossen es immer noch tun. Aber neben dieser allgemeinen Grundhaltung, mit der Menschen sich gegenüber der Natur als Resonanzkörper aufstellen, gibt es massive Interessen, die sehr viel konkreter sind als die eines ergriffenen Beobachters. Wir wollen etwas von der Natur. Aus ihr beziehen wir unsre Nahrung. Ein Jäger hat sehr eindeutige Interessen, die er durch eigene Aktivitäten auch erfolgreich verfolgen kann. Er macht sich Waffen, er macht sich schlau, liest Fährten etc. Ob er Erfolg hat, ist keineswegs sicher. Er stößt sehr oft an die Grenze dessen, was er durch eigene Geschicklichkeit und eigene Anstrengung erreichen kann. Er braucht Jagdglück.

In einer späteren Kulturstufe, in der es um Ackerbau geht, werden ebenfalls Interessen sehr gezielt verfolgt. Der Bauer kann den Boden herrichten, roden, ackern, säen, dann aber ist er an die Grenze dessen gekommen, was in seiner Hand liegt. Auch er braucht Glück. Er braucht z. B. das richtige Wetter, Regen, Wärme etc. Auch dort, wo die Natur uns gefährlich wird, wo sie uns durch Blitz, Unwetter zu Land oder auf hoher See bedroht, stoßen Menschen an die Grenzen dessen, was sie selbst zu ihrer eigenen Sicherheit tun können.

Was hat das Ganze mit Religion zu tun? Sehr viel. Denn die Möglichkeit, unser Gegenüber, die Natur und alle ihre Einzelheiten mit Sinn und Bedeutung aufzuladen,

führt zu einem sehr bekannten Phänomen: dem Polytheismus. Denn kein menschliches Interesse bleibt ohne himmlische Adresse. Diana ist die Göttin der Jagd, für die Fruchtbarkeit des Ackers; aber auch für Mensch und Tier gibt es bekannte Gottheiten, für Blitz und Donner haben wir Zeus oder Donar, und wer eine sichere Schiffsreise unternommen wollte, der konnte sich an Neptun oder Poseidon wenden und ihm ein Opfer bringen.

Damit die Naturkräfte, die allesamt Verlängerungen menschlicher Bedürfnisse und Wünsche sind, zu Gottheiten werden können, muß die im Gestalt-Sehen angelegte Aktivität stärker werden. Natürlich bleiben Quellen, Bergspitzen, Bäume und andere herausragende Naturphänomene besonders spirituell aufgeladene Lokalitäten, aber zum Gestalt-Sehen tritt die Fähigkeit des Gestalt-Gebens hinzu. Jetzt können wir tatsächlich auch von Personen sprechen, nämlich dort, wo die Menschen dem Gegenüber Figur und Gestalt geben, Gestalten, die ihnen selbst ähneln und die daher geeignet sind, in jenes Wechselspiel von Opfer und Tausch zu treten, das die Menschen untereinander ja auch praktizieren. So wie einem Herrscher über ein Stück Land ein Gastgeschenk dargeboten wird, wenn der Händler mit seiner Karawane die Grenze überschreitet, so wird dem Poseidon etwas angeboten, wenn die Wellen hoch gehen. Aus der Apostelgeschichte, aber auch aus vielen anderen antiken literarischen Quellen kennen wir die Szene, wo ein Los geworfen wird und einer über Bord gehen muß, damit Poseidon/Neptun mit diesem einen Opfer vielleicht schon zufrieden ist und nicht alle verschlingt.

Wenn wir die Projektionstheorien, die zur Erklärung der Religion von Ludwig Feuerbach (1804–1872) und Sigmund Freud (1856–1939) entwickelt worden sind, auf diese Phänomene beziehen, machen wir

nichts falsch. Tatsächlich ist Korrelation zwischen den Gottheiten des Polytheismus und menschlichen Bedürfnissen, Interessen und Wünschen offensichtlich. Noch einmal zum Merken: Für jedes menschliche Interesse gibt es eine himmlische Adresse.

Der Polytheismus war in der alten Welt rund um das Mittelmeer, aber auch in weiter entfernten Randzonen bis in unsere Gefilde die Großreligion der alten Welt. Wenn wir sie mit einer Sprache vergleichen, dann artikulierte sie sich in unterschiedlichen Dialekten, die aber alle sehr gut ineinander übersetzbaren waren. Händler, die von Griechenland nach Italien, auf die iberische Halbinsel, nach Gallien oder noch weiter nach Norden zogen, konnten in Zeus Donar und in Mars Thor ungefähr wiedererkennen. Auf kleine Abweichungen und Spezialgottheiten kam es dabei nicht an. Die Römer, die Land um Land zu einem Weltreich zusammenfügten, opferten regelmäßig den jeweiligen Landesgottheiten und stellten sie in das römische Pantheon ein, ohne dadurch ihre eigenen traditionellen Stadtgottheiten zu beleidigen.

Der Monotheismus, der sich im alten Israel, sicher nicht ohne Vorgeschichte in Ägypten, herausbildete, stellt demgegenüber in unserer Religionsgeschichte einen Qualitätsprung dar, dessen Bedeutung man kaum übertreiben kann. Diese „mosaische Entgrenzung“, wie sie der Ägyptologe Jan Assmann (geb. 1938) nannte, wird in der Religionswissenschaft als eine Sekundärreligion bezeichnet. Damit ist gemeint, daß sie ohne Kritik an dem, wovon sie sich radikal absetzt, nicht zu verstehen ist. Es ist die Kritik an den selbstgemachten Göttern. Wir greifen sie überall im Alten Testament, z.B. in der Geschichte vom Goldenen Kalb, das Mose zu Staub zermalmt, den er in Wasser streut und den Israeliten zu trinken gibt. Damit macht er ihnen klar, daß das, was aus ihnen heraus gekommen ist, wieder

dorthin zurück muß: ein selbstgemachter Gott ist kein Gott. Besonders wird dies in dem Buch Jesaja im 44. Kapitel deutlich, aber auch bei Ezechiel. Die Psalmen und die Texte der Weisheit entlarven das Selbermachen von Göttern, die deswegen auch „Nichtse“ genannt werden.

Christoph Domen und andere Alttestamentler haben uns längst darauf aufmerksam gemacht, daß dieser Qualitätssprung kein plötzliches Ereignis war, sondern sich über einige Stufen entwickelt hat. Zunächst handelt es sich um den Glauben an einen besonderen Gott, JHWH, der sich von den anderen dadurch unterscheidet, daß er mit den Kindern Israels einen Bund schließt, der aber neben sich durchaus noch weitere Gottheiten kennt, als deren größter und mächtigster er aber herausragt. Auf diese ist er eifersüchtig und verbietet, sie zu verehren. Diese sogenannte henotheistische Stufe führt in der Konsequenz zur Monolatrie, in der man nur Jahwe und keinen anderen Gott verehrt. Schließlich haben wir es in der Zeit nach dem babylonischen Exil mit dem ausgereiften Monotheismus zu tun, für den es andere Götter schlechterdings nicht gibt. Ich nenne diese Entwicklung mit einem Sammelbegriff „Biblische Aufklärung“, denn das Element von Religionskritik ist in dieser geistlichen Entwicklungsbewegung unübersehbar. Wer die Einsicht, daß die Götter nichts weiter sind als die Verlängerung menschlicher Interessen, einmal gefaßt hat, für den sind Götter allenfalls wie ein Placebo. Natürlich könnte man sich, wie das die Kinder Israels immer auch wieder tun, wenn sie rückfällig werden, diese Droge gelegentlich genehmigen, wird sich aber schließlich der Einsicht nicht entziehen können, daß hinter ihr tatsächlich nur eine Projektion und Einbildung steht. Die Kritik ist vernichtend, denn tatsächlich sind die Götter vernichtet. Später führen sie dann ein munteres Dasein als Spielfiguren barocker Opern oder Figurinen auf allegorischen

Fresken etc. Sie können das aber nur, weil sie nicht mehr ernst genommen werden. Der neue Gott des Alten Israels ist in einem Punkt totaliter aliter, also gänzlich anders. Er ist nicht einfach der stärkste in einem darwinistischen Kampf der Götter und Giganten, er ist vielmehr der einzige, der die Kritik überlebt, weil er alles andere ist als die Verlängerung menschlicher Interessen. Das Besondere an ihm ist, daß er nicht funktionalisierbar ist; er ist nicht auf irgend einen Zweck oder einen Nutzen reduzierbar. Er ist einfach da, er ist der Hintergrund des Seins, der Schöpfer der Welt. Seine Gedanken sind nicht unsere Gedanken und seine Wege sind nicht unsere Wege, so sagt es der Prophet Jesaja.

Die Kunst, die uns ja besonders interessiert, spielt in dieser unserer Religionsgeschichte eine Rolle, die in das Zentrum unserer Gottesvorstellung führt. Zunächst heißt es im zweiten der Zehn Gebote, daß man sich von Gott kein Bild machen dürfe. Es ist die Konsequenz aus dem ersten Gebot: „Ich bin der Herr dein Gott, du sollst neben mir keine anderen Götter haben.“ Andere Götter haben Skulpturen, Standbilder, sie wohnen in Tempeln, sie sind immer für etwas ganz Bestimmtes gut, man weiß, welche funktionale Rolle sie im Kosmos zu spielen haben und kann sie deshalb je nach Situation auch immer anrufen und ihnen opfern. Der so ganz andere Gott Israels hat keinen bestimmten Wohnort, er hat vor allen Dingen kein Kultbild, niemand kann sein Angesicht sehen.

Die Sichtbarkeit der Götter zeichnete sie aus. Der neue und andere, der „ganz Andere“ (Rudolf Otto, Paul Tillich) war ein Gott, der sich offenbarte, indem er sich entzog. Es sind faszinierende Episoden, mit denen uns das Alte Testament JHWH in Offenbarungsszenen vorstellt, in denen er sich regelmäßig gleichzeitig entzieht. Mose, der die Bitte äußert, Gott sehen zu wollen,

wird von ihm in einen Felsspalt gestellt, und während die Herrlichkeit des Herrn an ihm vorüberzieht, hält dieser ihm die Hand vor Augen. Allenfalls den Rücken kann er sehen. Der berühmte Kampf Jakobs mit dem „Mann“, der sich später als Gotteskampf herausstellt, muß aufhören, wenn die Morgenröte heraufzieht und die Dunkelheit, die ihn bis dahin verhüllt hat, vertreibt. In einer leuchtenden Wolke macht sich Gott zum Führer seines Volkes durch die Wüste. Sie leuchtet, aber sie verhüllt gleichzeitig.

In immer neuen Bildern zeichnet das Alte Testament die Dialektik von Offenbarung und Entzug. Viel spricht für die These, daß man den großen Durchbruch vom Polytheismus zum Monotheismus nur dann versteht, wenn man ihn auch als Medienwechsel begreift. Und deshalb ist diese Schwelle für Künstler so interessant. Das herkömmliche Gottesmedium war das Bild, das Kultbild. Wenn aber Gott keiner ist, der als Ding in der Welt Gestalt und Gesicht annehmen kann, wenn es von ihm also kein Bildnis geben darf, wie denn dann kann er sich manifestieren? Das neue Medium war auch kulturhistorisch damals relativ jung. Wir stehen in der Phase, in der sich die Bilderschrift zu einer Buchstabenschrift weiterentwickelt hatte, die erstmals in der Lage war, die gesprochene Sprache eins zu eins so zu fixieren, daß sie gleichsam „abgebildet“ werden kann.

Die Sprache in der Funktion, Dinge in das Bewußtsein zu rufen, die nicht lokal oder zeitlich wirklich präsent sind, sondern die nur durch den Aufruf eines Wortes zu einer Realität, freilich einer Realität eigener und besonderer Art werden, unterscheidet die Menschen von den Tieren, deren Sprache gerade dieses nicht kann. Karl Bühler, der Wiener Sprachphilosoph, unterscheidet verschiedene Sprachfunktionen wie Ausdrucksformen, Kommunikationsfunktion und schließlich die Darstellungsfunktion.

Auf sie kommt es an. Nur homo sapiens kann sprachlich etwas darstellen, was nicht hier und nicht jetzt präsent ist. Durch die Darstellung erzeugt der Mensch eine Präsenz zweiter Ordnung. Es gibt, wie Konrad Lorenz (1903–1989) und Karl Popper (1902–1994) überzeugend dargelegt haben, tatsächlich für die vergleichende Verhaltensforschung von Mensch und Tier ein anthropologisches Proprium, es ist das, was der alte Aristoteles schon gesehen hatte, indem er formulierte: „*Anthropos zoon logon echon*“, „der Mensch ist das Lebewesen, das Sprache hat.“ Nun also kann die Sprache in der Schrift festgehalten werden. Das war neu. Ein Gott, der kein Ding in der Welt ist, sondern ihr Schöpfer, der als Hintergrund des Seins eine einmalige Form der Präsenz hat, die sich nicht als Repräsentanz im Kultbild äußert, kann durch die neue Qualität der Schrift eine ihm sehr entsprechende Präsenz gewinnen. In der Sprache und der Schrift, die sie festhält, gewinnt das, was ins Bewußtsein gerufen wird, just die Art von Präsenz, die JHWH entspricht. Er ist da in seinem Namen JHWH, „*Ich bin der, ich bin da*“, so hatte die Stimme aus dem brennenden Dornbusch gesprochen. Aber er ist auch gleichzeitig entzogen. Dieser Entzug unterscheidet eine sprachlich erzeugte Präsenz von der schon lange bekannten Präsenz durch bildliche Darstellung. Wenn ich Ihnen z.B. ein knuspriges Brathähnchen mit diesen meinen Worten jetzt ins Bewußtsein gerufen habe, kann es sein, daß diese Vorstellung bei Ihnen sehr appetitanregend wirkt. Keiner kommt aber auf die Idee, diese Vorstellung verspeisen zu wollen. Es ist da und nicht da. Sprachlich erzeugte Präsenz enthält immer ein Moment des Entzugs, also die Frage, ist das Hähnchen auch wirklich da?

Die Schrift ist das neue Gottesmedium, das an die Stelle des Kultbilds tritt. In dem großen Drama, welches das Buch Exodus vor uns ausbreitet, geht es um die Konkurrenz des alten mit dem neuen Medium. Wenn Gott nicht selbstgemacht sein darf – dies erlaubt die „Biblische Aufklärung“ nicht mehr – dann kann er sich aber gleichwohl offenbaren. Diese Offenbarung kann sich in der Schrift kondensieren. Mose empfängt also auf dem Berg Sinai die Tafeln der Thora. Dies ist die große Alternative zum Kultbild. In der Schrift gewinnt Gott eine mediale Präsenz, die es möglich macht, sich über ihn zu verständigen, seine Weisungen zu studieren und dann auch zu befolgen. Sie ermöglicht auch eine eigene Form der Verehrung in Lobgesängen, in der Verehrung der Schriftrollen, für die ein kostbares Gefäß, die Bundeslade, gefertigt wird. Und die biblischen Autoren werden nicht müde, die Kostbarkeit dieser Bundeslade und die edlen Materialien, aus denen sie gefertigt wurde, zu beschreiben.

In der Religionsgeschichte stellt dieser Medienwechsel vom Kultbild zur Schrift einen entscheidenden Qualitätssprung dar. Hinter dieses „Niveau von Geistigkeit“, wie es Sigmund Freud formuliert hat und wie es Jan Assmann zitiert, können wir und kann niemand mehr zurück. Zwar gibt es viele Verehrer pluralistischer Religionsverhältnisse und viele Bestreiter eines singulären Wahrheitsanspruchs, aber auch unser relativistisch bestimmtes Zeitalter wird einräumen, daß bestimmte archaische Formen von Religiosität im Ernst doch nicht mehr in Frage kommen.

Für uns ist ein zweiter und letzter großer Medienwechsel besonders interessant. Um ihn geht es im Neuen Testament. Wie ein roter Faden durchzieht die Erzählung der vier Evangelien die große Auseinandersetzung Jesu mit den Schriftgelehrten. Sie sind die Anwälte des für Israel so

entscheidenden Gottesmediums der Schrift, durch das es sich von allen anderen Religionen der Völker und Heiden unterscheidet. Übrigens müssen wir wissen, daß der religiösgeschichtlich avancierte Status einer Religion, die bilderlos war, sich aber mit einem religiös aufgeladenen Gottesmedium, der Schrift, identifizierte, für viele Zeitgenossen in der alten Welt durchaus attraktiv war. Juden siedelten zur Zeit Jesu in der gesamten hellenistischen Diaspora, und es gab viele Proselyten. Man bekehrte sich zum Judentum als einer Religion, die im Vergleich zur mytheneligen und bilderfreundlichen polytheistischen Normalwelt intellektuell durchaus attraktiv war. Und nun kommt einer, der gerade das Herzstück dieser Religion, das Gottesmedium der Schrift, in Frage stellt. Die Art und Weise, wie er es in Frage stellt, ist eigentlich zunächst nicht radikal. „*Kein Jota soll von Gesetz und Propheten weggenommen werden*“, so heißt es am Anfang der Bergpredigt. Er ist nicht gekommen, um das Gesetz Moses abzuschaffen, sondern es zu erfüllen.

Aber nachdem er die Thora und ihre Bedeutung noch einmal stark gemacht hatte, heißt es in unüberbietbarer Klarheit sehr deutlich: „*Wenn aber eure Gerechtigkeit nicht größer ist als die der Schriftgelehrten und Pharisäer, werdet ihr nicht in das Himmelreich kommen.*“ Genau das aber war durchaus das Versprechen, das hinter der pünktlichen Erfüllung aller 365 Vorschriften der Thora stand.

Nun aber komme ich endlich zu dem Bild, das hier reproduziert ist, zu Pieter Aertsens Marktszene. Es setzt eine Perikope des 8. Johanneskapitels ins Bild, die berühmte Szene mit Christus und der Ehebrecherin.



Wieder einmal geht es um die Schrift, um den richtigen Umgang mit Schrift, um ihre Befolgung oder Nicht-Befolgung. Die Schriftgelehrten haben auf frischer Tat eine Frau beim Ehebruch ertappt und konfrontieren Jesus mit diesem Tatbestand mit den Worten: „Mose befahl uns, solche Frauen zu steinigen“. Das ist das, was das Gesetz befiehlt, ein Gesetz, von dem kein Jota weggenommen werden soll. Das tut Jesus auch nicht. Alle kennen den wunderbaren Satz, den Jesus spricht: „Wer ohne Sünde ist, werfe den ersten Stein“; die Pharisäer und Schriftgelehrten wollen nicht so weit gehen, sich als schlechterdings sündenlos zu bezeichnen und verdrücken sich. Jesus stellt am Ende sein Verhältnis zum Ehebruch noch einmal deutlich klar, indem er zu der Frau sagt: „Du aber sündige nicht mehr.“

Pieter Aertsen zeigt uns auf seiner Darstellung der Szene etwas, was sehr oft in den Predigten über die Szene übergegangen wird. Jesus bückt sich und schreibt mit dem Finger auf die Erde. Die Szene spielt übrigens im Tempel, was für ihre Deutung nicht ganz unwichtig ist. Es ist die einzige Stelle im Neuen Testament, in der Jesus überhaupt

schreibt. Wir wissen, daß er in der Synagoge gelehrt hat, daß er also ein Didaskalos, ein schriftgelehrter Lehrer war, aber Schriften hat er uns keine hinterlassen. Nun erleben wir ihn als einen Schreibenden. Er schreibt also mit dem Finger auf die Erde, und dann heißt es, als sie „hartnäckig weiterfragen...“, da richtete er sich auf, sagt seinen wunderbaren Satz, bückt sich wieder und schreibt wiederum mit dem Finger auf die Erde. Hieronymus, Chrysostomos, die Kirchenväter, haben überlegt, was könnte er denn geschrieben haben? Und haben die hebräische Bibel nach Möglichkeiten abgesucht, von denen aber keine überzeugend war. Auch unsere Bibelkommentare der heutigen Exegeten wissen dazu eher nichts. Es gibt natürlich psychologisierende Deutungen, die Jesus als einen coolen, souveränen Mann herausstellen, der fast gelangweilt Gekrakel auf die Erde malt, um seine Gelassenheit zu demonstrieren etc. Ein seriöser Umgang mit alten Texten ist das freilich nicht.

Ich glaube, daß Pieter Aertsen hier ein glänzendes Beispiel dafür liefert, wie ein Maler, der sich die biblische Szene so genau vor Augen stellt, daß er sich auch mit den Detail befaßt, zu einem überzeugenden Ergebnis kommen kann. Es gibt nicht viele Maler, die das Thema des schreibenden Jesus aufgegriffen haben, aber es gibt sie. Im Kunstmuseum zu Lissabon findet sich eine Zeichnung von Giorgio Vasari (1511–1574). Sie zeigt Jesus, wie er sich bückt und mit dem Finger auf die Erde schreibt, und die neugierigen Umstehenden, die sich darüber beugen, um zu entziffern, was dort geschrieben stand. Vasari inszeniert also die Neugier der Kirchenväter und auch unsere Neugier, denn wer wüßte nicht gerne, was Jesus da geschrieben hat. Es gibt aber ein, wie ich finde, durchschlagendes Argument, das diese Neugier umlenkt. Wenn der Evangelist auf den Inhalt des Geschriebenen Wert gelegt hätte, dann hätte er ihn uns ganz

bestimmt nicht vorenthalten. So aber erfahren wir bloß, daß Jesus schreibt, nicht aber, was er schreibt. Offenbar kommt es nämlich darauf gar nicht an. Worauf denn dann? Es kommt darauf an, daß er schreibt. Wir haben es hier mit einer jener Lehr-Performances zu tun, die wir in der Bibel immer wieder antreffen. Eine haben wir schon kennengelernt, die Zermalmung des Goldenen Kalbes zu Staub, mit der Mose etwas demonstriert, was er unter Umständen auch mit Worten hätte ausdrücken können. Diese Lehr-Performances sind oft stärker als Worte, weil sie nämlich alle Beteiligten in das kommunikative Geschehen hineinziehen. Das Schreiben Jesu, bei dem es auf den Inhalt nicht ankommt, sondern auf den Akt des Schreibens, ist eine Antwort auf die Herausforderung, die die Schriftgelehrten geliefert haben, indem sie das aufrufen, was das Gesetz zum Ehebruch sagt und gleich eine Ehebrecherin dazu in die Mitte stellen. Es geht um die Macht des Gesetzes, um die Macht der Schrift. Auf sie reagiert Jesus, indem er schreibt. Wir sind im Johannes-Evangelium, und Johannes geht es um nichts so sehr, als durch die Erzählung klarzumachen, um wen es sich bei Jesus handelt, nämlich um den inkarnierten Logos, das fleischgewordene Wort; es geht um die große Transformation der Inkarnation. Gott wird Mensch. An dieser Stelle können wir begreifen, daß die Inkarnation auch eine Medienrevolution sein mußte. Wenn das Wort Fleisch geworden war, dann kommt es nicht mehr in derselben Weise auf den Buchstaben an. Gott war in einer Person präsent, dem Sohn Gottes, der Gott selber war. Dieses Konzept löst das Konzept einer Gottespräsenz in der Schrift ab.

Wenn hier der Finger Jesu schreibt, handelt es sich für Johannes um denselben Finger, der auf dem Sinai in die Tafeln des Mose die Thora beschrieben hatte. Er schreibt jetzt auf flüchtige Materie, „eis ten gen“ auf die Erde, in den Staub des Tempelbodens.

Jesus dekonstruiert die Schrift. Er „zer-schreibt“ sie gleichsam. Der tödende Buchstabe ist ersetzt durch den barmherzigen Gott, der der Sünderin verzeiht. Wir erinnern uns an das Pauluswort von dem Buchstaben, der tötet, und den Geist, der lebendig macht. Dies hat keiner so begriffen wie Pieter Aertsen. Seine geniale Idee ist, daß wir, anders als bei Vasari, das lesen können, was Jesus auf die Erde geschrieben hat. Er zeigt uns hebräische Buchstaben, die aber keinen anderen Sinn ergeben, als daß sie Buchstaben sind, denn er schreibt das Alphabet. Indem er Schriftmaterial darbietet, macht er die Schrift selbst zum Thema. Er hat exakt begriffen, worum es in der Szene geht. Exakter als alle modernen Exegeten.

Als ich diesen Text vorbereitete, hat man mir als Geburtstagsgeschenk einen kurzen Aufenthalt in Neapel geschenkt. Dort habe ich in der Kartause St. Martino eine Darstellung gesehen, die entweder von Aertsen abhängig ist oder auf eine gemeinsame Quelle zurückgeht; sie stammt von Francesco de Mura (1696–1782), der dieses Fresko 1730 in das Bogenfeld des Kapitelsaals gemalt hat.

An der Haltung Jesu und der Frau sehen wir die kompositorische Verbindung zu Aertsen. Auch de Mura zeigt uns das, was Jesus geschrieben hat, Freilich ist er des Hebräischen nicht mächtig, so daß wir es in diesem Fall mit Phantasiekakeln zu tun haben. In der Hauptsache geht er aber noch einen Schritt weiter als Aertsen und verdeutlicht den Medienwechsel unmißverständlich, indem er im Hintergrund und Mittelpunkt der Szene, die ja im Tempel spielt, die alten Schrifttafeln zeigt und den Menora-Leuchter dazu. Soviel zur Intelligenz der Maler und soviel zum Verständnis der zwei für unsere Religionsgeschichte so wichtigen Medien, dem Bild und der Schrift.



Fresko, 1730, Francesco de Mura in der Kartause S. Martino, Neapel

Zum Schluß noch ein paar Bemerkungen zu diesem so interessanten Verhältnis. Der erste Medienwechsel vom Kultbild zur Schrift, der den entscheidenden Durchbruch zum Monotheismus markiert, der zweite Medienwechsel von der Schrift als Ort der Gottespräsenz zum Menschenfleisch als Ort der Gottespräsenz in der Inkarnation, sind entscheidende Stationen in unserer Religionsgeschichte, die damit auch zu einer Fortschrittsgeschichte, einer Evolution geworden ist. Der Gott, der sich offenbart, indem er sich entzieht, hat unseren Blick auf die Wirklichkeit grundsätzlich verändert. Das Christentum ist, anders als die Religion der Schriftgelehrten, keine Buchreligion im emphatischen Sinn mehr. Die Bibel und ihre Bücher sind das ehrwürdige Dokument, die Urkunde der Heilsgeschichte, sie sind aber nicht mehr der Ort Gottes. (Ich muß hier interessante Fragen nach dem Koran übergehen, der aus der Sicht einer Fortschrittsgeschichte von Medienwechseln sich wieder auf die Stufe der Schriftgelehrsamkeit zurückbegibt, freilich mit einem anderen Text.)

Die Inkarnation, das Wort, das Fleisch geworden war, hat im ersten Jahrtausend Johannes von Damaskus und allen, die das zweite der Zehn Gebote, das sogenannte Bilderverbot, für überholt ansahen, entscheidende Argumente geliefert. Tausend Jahre lang gab es einen Streit um diese Frage. Seit Gregor dem Großen (um 540–604) und dem Konzil von Frankfurt 794 hat die lateinische Kirche ein entspanntes Verhältnis zu den Bildern, wenn sie die Heilsgeschichte illustrieren. Es gibt auch durchaus Versuche, den dreifaltigen Gott ins Bild zu setzen, wobei immer klar war, daß Bilder kein Gegenstand der Anbetung waren, auch nicht der Verehrung, wie dies in der Orthodoxie bis heute üblich ist. Nachdem in der Renaissance die mimetische Malerei der Antike wiederbelebt wurde, also die Malerei, die auf Illusionierung und eine veristische Wiedergabe dessen, was immer zu sehen war, aus war, kommt es zu einer interessanten Erscheinung, über die wir uns noch einmal mit dem Blick auf Pieter Aertsen's Bild beschäftigen können.

Die Kunsthistoriker, die sich im Dechiffrieren von codierten Botschaften in den Bildern der frühen niederländischen Malerei beschäftigen, behaupten nämlich, daß der Vordergrund des Bildes mit dem Mittelpunkt etwas zu tun hat. Hier sehen wir zunächst eine Marktszene. In einer Zeit, die beim Bilderlesen darauf geeicht war, Doppelcodierungen zu entziffern, fängt der Blick auch der heutigen Kunsthistoriker an zu forschen. Daß die Frau die Hand im Krug hat, wird z.B. als sexuelles Symbol gedeutet. Auch der Gesichtsausdruck der Marktfrauen, ihre Kleidung und Tracht, geben entsprechende Hinweise. Ich will mich an diesen Deutungen, die oft ins Spekulativen hinübergleiten, gar nicht beteiligen, sondern nur darauf aufmerksam machen, daß hier die Eichendorff-Antiphon, das Wechselspiel zwischen drinnen und draußen, zwischen Natur und Mensch, auf einer besonderen Bedeutungsebene wieder auftaucht. Es sind wieder die Dinge, die zu uns sprechen, wie sie am Anfang der Religionsgeschichte zu unseren Vorfahren gesprochen haben. Nur hat diesmal ein Maler dafür gesorgt, daß die Dinge auch mit bestimmten Bedeutungen versehen sind.

Was lernen wir daraus? Immer noch sprechen die Dinge zu uns, immer noch ist die Welt voll von Projektionsflächen, die zu Göttern werden können, so daß wir unsere Abfolge von Medienwechseln keinesfalls so deuten dürfen, als seien die alten Medien damit verschwunden. Sie bleiben präsent, bekommen freilich einen andern Status und eine andere Dignität. Wenn der inkarnierte Logos, die Menschwerdung Gottes, ein singuläres Heilsereignis war, dann stellte sich für die Zeitgenossen die alles entscheidende Frage, wie mit den 33 Jahren, die der Gottessohn als Mensch unter Menschen gelebt hat, zu verfahren sei.

Waren sie eine Episode oder war hier etwas geschehen, was aus dem Zeitstrahl herausstach? Das fleischgewordene Wort, Jesus, hat beim letzten Abendmahl in der letzten großen Lehr-Performance sich selbst aus seiner Episodenhaftigkeit herausgeführt. In dem Auftrag: „*Tut dies zu meinem Gedächtnis*“ und in der Möglichkeit, sich den inkarnierten Logos so einzuverleiben, wie seinerzeit die Kinder Israels, freilich in unguter Weise, sich die Materie des Goldenen Kalbes einverleibt haben, ist das stärkste Gottesmedium installiert worden. Die Präsenz Gottes in Buchstaben war passé, die Präsenz Gottes im Brot, mehr als nur ein Symbol, transportierte die Singularität des Heilsereignisses in seiner Semantik. In der lateinischen Kirche haben wir diese Spur in die Konsequenz getrieben. Was sieht der Gläubige, der vielleicht in einer Monstranz, die sie noch einmal besonders heraushebt, eine weiße Scheibe sieht, von der er weiß: dies ist der Leib Christi?

Er sieht eine weiße Scheibe, also nichts. Aber dieses „Nichts“ ist in einer Weise aufgeladen wie sonst nichts. Alles und nichts, Gott, die *omnitudo realitatis*, wie es Thomas von Aquin ausdrückte, ist auf eine Weise präsent, die in einer Bild- und Mediengeschichte eine Einzigartigkeit beansprucht, die ihresgleichen sucht, aber nicht findet.

Predigt des Bischofs im Pontifikalamt am 23.4.2010 im Hohen Dom zu Fulda zum Tag der Künstler im Bistum Fulda.

Biblischer Bezugstext:
Ex 33, 12–23

Anfang der 60er Jahre wurde in Südfrankreich eine Kirche gebaut. Als sie fertig gestellt war, gab es große Aufregung. Der Anlass war das mächtige Bild an der Stirnseite der Kirche. Der Künstler Henri Matisse hatte nach Motiven aus der Geheimen Offenbarung den Thron Gottes gemalt. Und auf dem Thron eine Gestalt ohne Gesicht. Anstelle des Gesichtes hatte er einen weißen Raum gelassen.

Als Mose Gott bat: „Lass mich doch deine Herrlichkeit schauen“, war da eine Vorgeschichte.

In der Zeit des Wüstenzugs Israels wird der Zweifel laut, ob dies eigentlich noch ein Weg, ein Leben und Kämpfen unter Gottes Führung sei, oder ob Gott nicht das Volk schon längst verlassen habe. In dieser Krise – kurz nach der Anbetung des Goldenen Kalbes – steigt Mose ins Gebirge hoch, um mit Gott Kontakt zu finden. Und als er ihn findet, bittet er: „Lass mich doch deine Herrlichkeit schauen.“ Darauf erhält er zur Antwort: „Du kannst mein Gesicht nicht schauen, denn kein Mensch bleibt am Leben, der mich schaut.“

Die Aussagen der Bibel sind eindeutig: „Kein Mensch hat Gott je gesehen“ (Joh 1, 18), kein Mensch kann in das Gesicht Gottes schauen. Deshalb dürfen wir uns kein Bild von ihm machen. Alle Versuche christlicher Kunst im Laufe der verschiedenen Epochen, Gott darzustellen, verstoßen im Grunde gegen die Bibel, gegen das zweite der Zehn Gebote. Diese Verstöße haben sich denn auch bitter gerächt. Viele von uns schlagen sich heute noch mit Projektionen herum, die von den Bildern stammen, die wir aus

Kindertagen in unseren Seelen gespeichert haben und die häufig genug im Grunde unsere Gottesvorstellung belasten. Solcherart Bilder haben mitunter sogar zu einer „Gottesvergiftung“ geführt, wie es der Frankfurter Psychoanalytiker Tillmann Moser in seinem so titulierten Buch (1976) zur Sprache brachte.

Aber, seien wir ehrlich, alle diese Versuche machen auf der anderen Seite doch auch deutlich: Wir Menschen haben ein tiefes natürliches Verlangen, jemand, mit dem wir es zu tun haben, auch zu sehen.

Diese Erfahrung machen wir täglich: Wir möchten wissen, wie der aussieht, mit dem wir am Telefon sprechen. So sagen wir am Schluss eines Gespräches: „Ich freue mich, Sie demnächst näher kennen zu lernen und zu sehen.“ Wir möchten eben einen Menschen, der uns interessiert, auch vor Augen haben. Vor allem eben sein Gesicht möchten wir sehen, weil wir da am deutlichsten ablesen können, wer der ist, der da mit uns spricht.

Hat Gott dafür kein Verständnis?

„Lass mich dein Angesicht doch schauen“, so hat Mose damals gebettelt. So betteln wir heute. „Zeig uns dein Gesicht, zeig uns deine Wege“, so beten die Verfasser der Psalmen immer wieder. „O Heiland, reiß die Himmel auf!“, diese adventliche Bitte kommt aus derselben Not: Öffne deinen verschlossenen Himmel, zeige uns wenigstens für den Bruchteil einer Sekunde, dass du da bist! „Lass dein Angesicht leuchten, dann ist uns geholfen“, heißt es mehrmals – einem roten Faden gleich – im Psalm 80.



Gottvater mit Zepter und Weltkugel (Detail), um 1660, Gemälde von Carl Ferdinand Fabritius, Diözesanmuseum Paderborn

Mir scheint, mitunter haben wir bei all unseren spekulativen theologischen Gedankengebäuden, bei aller Abstraktion und Theoretisierung die Konsequenz der Inkarnation vergessen, dass Gott uns wirklich nahegerückt ist, hautnah und leiblich.

Wir haben auf dieser Erde kein anderes Bild von Gott als den Menschen: Und dies gilt umso mehr, als der Sohn des Unendlichen als Mensch unter uns war, keinesfalls im Sinne einer Rolle oder Schauspielermaske, sondern ganz und gar. Er hat unsere Existenz geteilt, unsere Freude, unsere Angst und Not.

Wenn wir daher Gottes Antlitz suchen, so ist es mittelbar sehr wohl zu finden: Im Menschen, den Gott als sein Abbild in diese Welt gestellt hat. Also im Menschen geht uns Menschen Gott auf. Diese Wahrheit hat Papst Johannes Paul II. in seiner Fundamentalencyklika „*Redemptor Hominis*“ (1979) so zur Sprache gebracht: „Der Mensch ist der Weg Gottes, auch der Weg der Kirche.“ Sind wir uns dessen als Kirche wirklich bewusst? Schauen wir diese Wahrheit mit, wenn wir in menschliche Gesichter schauen? In all die hilflosen, kranken, gequälten und entstellten Gesichter, in die schönen und in die satten Gesichter, in die überheblichen und demütigen, in die jungen und alten, in die unfertigen und abgeklärten Gesichter.

Liebe Künstlerinnen und Künstler! Bitte helfen Sie uns, diese Wahrheit nicht zu vergessen, neu zu entdecken! Die Kirche braucht Sie als Seismographen, die die Erschütterungen und Verwerfungen des Menschenbildes heute ins Wort und Bild bringen. Ihre Herausforderungen tun uns gut, auf dass wir die Wirklichkeit nicht verdrängen. Ich will es mit Worten des Philosophen und Kunstkritikers Theodor Adorno einmal so ausdrücken:

„Die Kirche muss nach dem verlorenen Wort und Bild suchen, sonst wird die Verkündigung zur Leerformel, und übrig bleibt lediglich die Empfehlung religiösen Brauchtums, abgelöst von religiösen Inhalten.“

Oder, wie es Anfang 2004 Jürgen Habermas in einem Gespräch mit Kardinal Joseph

Ratzinger sagte: Die Kirche müsse religiöse Inhalte so „übersetzen“, dass ihr moralischer Gehalt auch der säkularen Gesellschaft verständlich würde.

Liebe Schwestern und Brüder im Glauben! Keiner hat die Menschen, die ihm begegneten, so ernst genommen, wie Jesus Christus. Keiner hat sich den hilflosen und leidenden, aber auch den satten pharisäischen Gesichtern so zugewandt wie er, der ja „wusste, was im Menschen war“ (Joh 2, 25).

Erklärt vielleicht gerade die Aufmerksamkeit Jesu für die Gesichter der Menschen, dass diese Menschen ihrerseits auch im Angesicht Jesu die Herrlichkeit Gottes aufleuchteten sahen? „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).

Jesus Christus – das menschliche Antlitz Gottes! Das ist das große Thema auch der ersten Enzyklika von Papst Benedikt XVI. „Deus Caritas Est“ (2006). Dazu erklärte der Papst, dass Dantes „Göttliche Komödie“ ihn zu dieser Enzyklika inspiriert habe, wo uns im innersten Licht des Paradieses schließlich nicht etwa ein noch gleißenderes Leuchten, sondern das zarte Gesicht eines Menschen begegnet: das Antlitz Jesu Christi. Dass Gott „ein menschliches Gesicht“ besitzt, sei der alles bewegende Höhepunkt dieses „kosmischen Ausflugs“, so der Heilige Vater.

Liebe Schwestern und Brüder im Glauben! Können wir, indem wir uns um die Schicksale und Gesichter der Menschen sorgen und in ihren Antlitz Gottes Ebenbild entdecken, selber auch zum Abbild und Widerschein der Herrlichkeit Gottes in unserer Welt werden?

Der Apostel Paulus ist jedenfalls davon überzeugt. Und das ist wohl die christliche Antwort auf die Frage nach dem Gesicht Gottes: „*Wir alle aber, die wir mit unverhülltem Gesicht die Herrlichkeit des Herrn wider-spiegeln, werden in dasselbe Bild verwandelt – durch den Geist des Herrn – und bekommen Anteil an Gottes Herrlichkeit.*“ (2 Kor 3, 18).

In der Tat, es ist gut zu wissen: Jedes menschliche Gesicht spiegelt Gottes Herrlichkeit wider, jedes! Das ist eine wirklich wunderbare und froh machende Botschaft, aber auch eine mit ungeheurer Konsequenz!

Liebe Künstlerinnen und Künstler! Wenn Kunst auch autonom sein soll und sich nicht mehr bereitwillig von Kirche und Theologie in Dienst nehmen lassen will, hat sie doch immerhin die Möglichkeit, zu bewegen, Türen zu öffnen, Bilder zu zeigen, die ganz tief von Gott erzählen. Es gibt viele Berührungspunkte.

Helfen Sie uns bitte beim geduldigen Zuhören und der genauen Wahrnehmung der Situation der Menschen, damit die Zustände unseres Lebens, unserer Welt in Worten und Bildern benannt werden und zur Provokation kirchlichen Handelns werden können. Wagen wir also je neu den Dialog Kirche und Kunst, auf dass die Kirche der Gefahr entgeht, auf Fragen zu antworten, die gar nicht gestellt werden – und umgekehrt die wirklichen Fragen ohne Antwort bleiben! Amen.

Der Blick durch die Fenster unserer Häuser und Wohnungen ist uns so selbstverständlich, dass wir ihn kaum registrieren. Das Fenster ermöglicht uns, von innen nach außen zu sehen; dieser Blick besitzt eine kommunikative Grundstruktur, denn er setzt uns zu den Dingen, die wir sehen, in Beziehung. Für Peter Handke löst ein solcher Blick positive Stimmungen frei, wie er etwas feierlich formuliert: „Gelingt mir der Blick an den Horizont und verbindet mich mit diesem, so spricht er mich frei; so ein Blick ist ein Wallfahrtsmoment, im Sitzen (am Felsenfenster morgens)“.

Das Fenster ist in der Kultur des Abendlandes aufs engste mit der Architektur der Häuser und damit mit der Wohnkultur verbunden. Wahrscheinlich beginnt die Geschichte des Fensters mit den Löchern in einem Verschlag, die dazu dienten, den Bereich draußen kontrollieren zu können. Die weitere Entwicklung des Fensters hängt mit dem Fortschritt der Bautechnik und des Baumaterials zusammen, und in ihr spiegeln sich gesellschaftliche Strukturen von arm und reich, von öffentlich und privat. Neben der Aufgabe, die Innenräume zu erhellen, ist das Fenster vor allem ein Ort der visuellen Kommunikation. Es bietet die Möglichkeit, sich in die Wohnung zurückzuziehen und doch zu sehen, was draußen geschieht oder auch in umgekehrter Richtung von außen durch die Fenster in die Häuser zu schauen, um zu erkennen, was drinnen vor sich geht.

Diese Grundfunktion des Fensters, Blicke nach innen und nach außen zu ermöglichen, ist nicht nur unendlich oft in der bildenden Kunst dargestellt worden,

sondern das Fenster wurde und wird in der Sprache selbst als *Bild* verwendet. Wenn etwa die Augen als „Fenster der Seele“ bezeichnet werden, wird mithilfe dieser Metapher die Möglichkeit der Einsicht ins Innere eines Menschen ausgedrückt. Papst Johannes XXIII. soll auf die Frage, was das Ziel des von ihm geplanten Konzils sei, die Fenster geöffnet haben – mit dieser visuellen Metapher gab er eine treffende Antwort. In der Gegenwartssprache trägt das meistverkaufte Betriebssystem für Computer den Namen „Windows“, Fenster, und diese Bezeichnung kehrt vielfältig in neuen Wortbildungen wieder wie z. B. Programmfenster, Textfenster oder Dokumentenfenster. Ähnlich wird das Fenster in der bildenden Kunst als Bild oder als visuelle Metapher für die Kommunikation mit der Außenwelt, gelegentlich auch für den Kontakt mit dem Göttlichen eingesetzt. Im Kontext der christlichen Bildtradition ist dabei eine spezifische Ausprägung dieser Fenstermetapher festzustellen. Dies möchte ich im Folgenden in wenigen Schritten aufzeigen.



Abb. 1 Johannes Vermeer: Brieflesendes Mädchen am offenen Fenster, 1658, Gemäldegalerie Alter Meister, Dresden

1. Das Fenster in der Kunst:

Der Ort zwischen Innen und Außen

Das Fenster ist der Ort, der einen Blick nach außen ermöglicht, aber gleichermaßen gestattet, in das Innere von Häusern und Räumen zu schauen. Am Fenster geschehen Dinge, die Licht brauchen: Schreiben, Lesen, Nähen, Malen, zumal zu Zeiten, die kein elektrisches Licht kannten. Dies hat auf unvergleichliche Weise der holländische Maler Jan Vermeer van Delft (1632–1675) in seinen Interieurs gemalt: Frauen, die ans Fenster treten, weil sie Licht brauchen, um z. B. einen Brief zu lesen [Abb. 1].

Der Schriftsteller Cees Noteboom feiert geradezu diese vom einfallenden Fensterlicht umhüllten Frauen: „Vermeer, dieser geheimnisvolle Maler, hatte etwas mit niederländischen Frauen angestellt, er hatte ihre Nüchternheit verzaubert, seine Frauen walteten über verborgene, verschlossene Welten, in die nicht hineinzukommen war. Die Briefe, die sie lasen, enthielten die Formel der Unsterblichkeit.“²

Wenn der Blick sich durch ein Fenster *nach außen* richtet, vergewissert er sich vielleicht nur des Wetters, es kann aber auch ein „Wallfahrtsmoment“ wie bei Handke sein, ein Sehnsuchtsblick etwa, wie ihn die Romantiker in Bild und Dichtung ausgedrückt haben. Unter den Malern gilt dies vor allem für C. D. Friedrich (1774–1840), dessen Bild „Frau am Fenster“ (1822) seine Frau als Rückenfigur zeigt, die aus der dunklen Kammer nach draußen ins Licht schaut. Freilich kann es viele Gründe geben, sich nach außen zu wenden: Kommunikation mit Menschen auf der Straße, Information über das, was draußen vor sich geht.

Der Blick in umgekehrter Richtung, der Blick *von außen nach innen*, ist kulturgeschichtlich der Blick aus dem öffentlichen Raum ins Private. Die Menschen schützen sich vor ihm mit Vorhängen und Gardinen, oder sie demonstrieren Offenheit: In manchen Gégenden der Niederlande kann man quer durch das Haus schauen: „Wir haben nichts zu verbergen!“ Die Kulturoziologie analysiert die mit solcher Offenheit verbundene Auflösung der Distanz, die Einebnung zwischen Öffentlich und Privat zwischen den Menschen, weil hinter den immer größer werdenden Fenstern der Wohnungen immer mehr ausgebretet wird. Eine Sonderform dieses Blicks hat sich mit dem „Schau-Fenster“ entwickelt, das zum Anschauen der zum Verkauf angebotenen Waren dient. Erst die technische Möglichkeit, großflächige



Abb. 2 Edward Hopper: Nighthawks, 1942, The Art Institute of Chicago

Glasscheiben zu produzieren, hat diese Form von Werbung und Präsentation möglich gemacht. Einen künstlerischen Ausdruck für diesen Blick in die Innenräume entfaltet die Malerei des amerikanischen Künstlers Edward Hopper (1882–1967). Seine Bilder zeigen Menschen aus der Blickperspektive durch das Fenster – meist vereinamt wirkende Personen in anonymen Umgebungen wie Hotels oder Büros, z. B. in seinem berühmten Gemälde „Nighthawks“ [Abb. 2].

Diese erste Bestimmung des Fensters als Ort der Kommunikation zwischen innen und außen vereinfacht allerdings, was sich in Wirklichkeit weitaus komplexer und widersprüchlicher darstellt. In der zeitgenössischen Kunst wird diese Sicht des Fensters als Ort ungebrochener Kommunikation zwischen Innen und Außen vielfältig gestört, seine Voraussetzungen werden unterlaufen und der Betrachter wird irregeführt. Ein Beispiel dafür bietet das Fenster im Werk des Künstlers Kazuo Katase, der z.B. das einfallende Licht farblich und die Fenster skulptural verfremdet und durch Verlängerung der Sohlbank gleichsam eine Rutschbahn für das Licht schafft wie bei einer Installation in der Universitäts- und Marktkirche Paderborn [Abb. 3].³



Abb. 3 Kazuo Katase, Installation in der Universitäts- und Marktkirche Paderborn

2. Aufwertung des Unsichtbaren und Abwertung des Sichtbaren im Christentum
 Ein Blick in die biblischen Schriften lässt erkennen, dass das Fenster als Öffnung des Hauses für Luft und Licht in der Lebenskultur der Bibel einen ähnlichen Stellenwert und ähnliche Funktionen besitzt wie in anderen Kulturen. Wenn draußen etwas Aufregendes geschieht, schauen die Menschen aus dem Fenster; im Hohenlied schaut der Geliebte zur Freude seiner Freundin durch das Fenster ins Haus: „Ja, draußen steht er an der Wand unsres Hauses, er blickt durch die Fenster, späht durch die Gitter“ (Hld 2,9). Diebe dringen durch ein Fenster ins Haus ein (Joel 2,9). Andererseits

ist das Fenster auch ein Fluchtweg in Gefahr: Als der junge David vor König Saul fliehen muss, lässt „Michal ihn durch das Fenster hinab, so dass er fliehen und sich in Sicherheit bringen konnte.“ (1 Sam 19,12). Und Paulus wird, als er vor dem Statthalter von Damaskus fliehen muss, „durch ein Fenster ... in einem Korb die Stadtmauer hinuntergelassen“ (2 Kor 11,33). Die Lebenskultur der Bibel ist also mit dem Fenster und seinen Funktionen vertraut; vor diesem Hintergrund überrascht nicht, dass das Fenster auch in der Sprache der Bibel gelegentlich als *Metapher* verwendet wird. Sie findet Verwendung als sprachlicher Ausdruck für den Weg von außen nach innen, wenn z. B. Jeremia klagt: „... der Tod ist durch unsere Fenster gestiegen, eingedrungen in unsere Paläste“ (Jer 9,20). Andere Ausdrücke verwenden die Fenstermetapher für den Blick in die Innenwelt des Menschen und sprechen von den „Fenstern der Weisheit“: „Wohl dem Menschen, der über die Weisheit nachsinnt, der durch ihre Fenster schaut und an ihren Türen horcht“ (Sir 14,23).

In diesen biblischen Metaphern deutet sich ein Sprachgebrauch an, der für den christlichen Blick auf die Wirklichkeit prägend geworden ist. Dieser hat sich, historisch betrachtet, in Auseinandersetzung mit der griechischen Antike ausgebildet und wurde sowohl durch Rezeption wie durch Ablehnung in dieser Auseinandersetzung geprägt. Die griechische Antike war eine Kultur der Sichtbarkeit, der offenen Plätze, der offenen Debatten in der Polis und der Sichtbarkeit des Körpers, wie uns die erhaltenen Skulpturen der Athleten, der nackten Göttinnen und Götter noch heute zeigen. Das Christentum dagegen führt zu einer Umwertung des Sichtbaren; seine Botschaft vom unsichtbaren Gott und von der kommenden Welt sieht die sichtbaren Dinge dieser Welt als vorläufig an, bewertet sie als äußerlich und zweitrangig. Entscheidend im

Leben ist die innere, nicht sichtbare Wirklichkeit, d.h. das Verhältnis des Glaubens zum unsichtbaren Gott. Dieser Gegensatz zwischen Gott und Welt überträgt sich in eine Ambivalenz der Beziehung des Glaubens zur sichtbaren Welt, weil diese das Heil des Menschen gefährden kann, wie der erste Johannesbrief herausstellt: „Denn alles, was in der Welt ist, die Begierde der Augen (concupiscentia oculorum) und das Prahlen mit dem Besitz, ist nicht vom Vater, sondern von der Welt. Die Welt und ihre Begierde vergeht, wer aber den Willen Gottes tut, bleibt in Ewigkeit“ (1 Joh 2, 15f). Diese Gefährdung des Menschen durch die *concupiscentia oculorum* findet in der kompromisslosen Aussage Jesu aus der Bergpredigt eine zusätzliche Verschärfung: „Und wenn dich dein Auge zum Bösen verführt, dann reiß es aus; es ist besser, einäugig ins Reich Gottes zu kommen ...“ (Mk 9,47).

Weil die Begierde der Augen den Menschen zur Augenlust (ver)führen kann, wird in der aszetischen Tradition vor dem Sich-Ergötzen am Sichtbaren gewarnt und der freie Blick gleichsam von außen nach innen umgelenkt. Wirkungsgeschichtlich ist folgende Passage aus den Bekenntnissen des Hl. Augustinus bedeutsam: „... da gehen die Menschen hin und bewundern die Höhen der Berge, das mächtige Wogen des Meeres, die breiten Gefälle der Ströme, die Weiten des Ozeans und den Umschwung der Gestirne, und verlassen (vergessen) dabei sich selbst“ (Confessiones X, 8, 15). Es ist bekannt, dass der Dichter Petrarca, als er den Mont Ventoux bestiegen hatte und sich an dem Blick in die weite Landschaft ergötzte, ausgerechnet diese Stelle las und sich die Freude an der soeben entdeckten Schönheit der Welt untersagte. Für die christliche Frömmigkeit ist also die äußere sichtbare Welt, so schön sie auch sei, unwesentlich und vorläufig. Die Bewunderung der Natur, ihrer Erhabenheit und Größe, lenkt ab von der Schau der wahrhaft erhabenen Größe

Gottes, die der Mensch im Glauben, in seinem Innern erkennt. Diese Grundüberzeugung prägt sich in den verschiedenen Strömungen der christlichen Frömmigkeit aus und müsste differenzierter beschrieben werden. Stattdessen sei hier nur ein Zitat aus der „Nachfolge Christi“ des Thomas von Kempen (1380–1471) angeführt: „Das ist die höchste Weisheit: in Verachtung der Welt nach dem Himmelreich streben... Befleiße Dich also, dein Herz von der Liebe zum Sichtbaren loszulösen, um dich zum Unsichtbaren aufzuschwingen!“⁴

Die hier nur grob skizzierte Aszese der „Weltflucht“ verbindet mit der Sichtbarkeit der Welt also die Gefahr, dass sich die Augen in ihrer Schaulust an die sichtbare Welt verlieren und Gott übersehen. Das Fenster, primär der Ort für den Blick nach außen, wird daher in der Bildsprache des Christentums häufig in anderer Richtung gelesen: es wird zum Bild für den Weg ins Innere des Menschen. Damit wird die Wahrnehmung der Natur als Gottes Schöpfung nicht übersehen, aber die Aufforderung zur Abkehr von der Welt zieht sich doch wie ein roter Faden durch das Spannungsfeld zwischen Glaube und Welt. Sie durchdringt die Sprache der Lieder, der Gebete und auch der Bilder, in denen das Fenster nicht für den Blick nach außen, sondern als Metapher für den Blick nach innen eingesetzt wird.

3. Das Fenster als Bild und Metapher für den Einbruch des Heiligen

Die Szene der Verkündigung des Engels an Maria ist als prominentes Motiv der christlichen Ikonographie häufig in Skulptur und Malerei dargestellt worden. Zwar lautet der Passus aus dem Lukasevangelium lapidar: „Der Engel trat bei ihr ein“ (Lk 1,28) – [Et ingressus Angelus ad eam dixit: Ave gratia plena], aber dieses Geschehen des Einbruchs der Transzendenz in die Welt des Menschen wird seit dem Mittelalter visualisiert als Schritt des Engels in das Haus oder

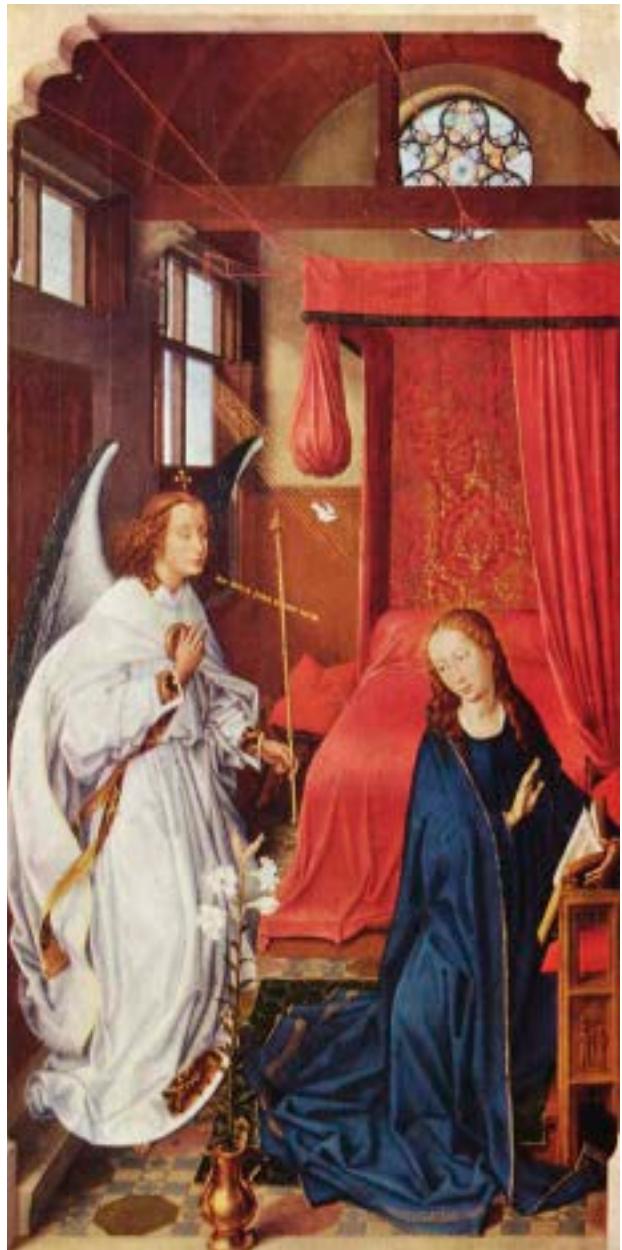


Abb. 4 Rogier van der Weyden: Verkündigung an Maria, um 1460, Alte Pinakothek, München

in die Kammer der Maria, als Durchbrechen der Grenze zwischen überirdischer und menschlicher Welt. Die Überschattung der Jungfrau Maria machen die Maler sichtbar als Lichtstrahl, der von Gottvater ausgeht und auf Maria trifft; manchmal durchdringt er die Mauern, oft aber nimmt er den Weg durch das Fenster.⁵ In dieser Weise gestaltet z.B. Rogier van der Weyden (1399–1464) seine Darstellung der Verkündigung an Maria. Der Engel spricht sein „*Ave, gratia plena*“, während der Hl. Geist durch das Fenster in Lichtstrahlen auf Maria niederfährt [Abb. 4].

Ähnlich zeigen die Verkündigungsbilder von Jan van Eyck den Übergang von außen nach innen durch Hauswand und Fenster. Dieser Bildtyp wird von der Renaissance übernommen: Fra Filippo Lippi (1406–1469) hat den Dom von Spoleto mit Fresken ausgemalt; in der Apsis befindet sich das Bild der Verkündigung an Maria. Von Gottvater im Himmel gehen streng linear die Lichtstrahlen aus und erreichen Maria in einem prachtvoll ornamentierten, palastartigen Haus durch das vergitterte Fenster [Abb. 5], während der Verkündigungssiegel außerhalb des Hauses kniet. Auch im Barock findet sich diese Ausgestaltung der Verkündigung wieder, z. B. bei Jacopo Tintoretto (1518–1594), dessen lichterfüllte, dramatische Komposition der Szene in der Scuola di San Rocco in Venedig den Verkündigungssiegel noch im Flug durch die Haustür zeigt, begleitet von einem Puttengeschwader, das dem Hl. Geist durch das Oberfenster folgt. Neben dieser Bildgeschichte ist hier noch kurz auf die Ikonen hinzuweisen; sie werden häufig als „Fenster zum Jenseits“ als „Fenster zur geistigen Welt“ charakterisiert. Nach der mit ihnen verbundenen Theologie des Christus-Antlitzes sind Ikonen nicht als Darstellungen im Sinn von Bildnissen, sondern als eine Art Vermittlungsinstanz



Abb. 5
Fra Filippo Lippi (1406–1469):
Verkündigung an Maria,
Fresko im Dom zu Spoleto

zu verstehen, eben als Fenster, durch die die geistige, die ewige Welt ansichtig wird; sie sind „Fenster zur Ewigkeit“.

4. Reminiszenzen der religiösen Fenstermetapher in der Gegenwartskunst
Fenster sind ein beliebtes Thema in der Gegenwartskunst, aber es ist doch überraschend, dass auch in der Gegenwart das Fenster gelegentlich in der Tradition der Verkündigungsbilder als Bild und Metapher eingesetzt wird. So hat sich der britische Maler Richard Hamilton (geb. 1922), einer der Begründer der Pop-Art, intensiv mit den Verkündigungsbildern aus der Renaissance auseinandergesetzt. Sein Bild „*An Annunciation*“ (1994–2004, Öl auf Tintenstrahldruck auf Leinwand, 56,6 x 55,5cm) [Abb. 6] zeigt im Bildaufbau eine Verwandtschaft zu den Frauen am Fenster bei Vermeer.

Allerdings dringt das Licht nicht von außen nach innen; es wird durch das elektrische Licht ersetzt, hier durch die Wagenfeld-Lampe (1924), also durch eine irdische Lichtquelle. Hamilton verzichtet auf den Engel, aber betitelt dieses Bild dennoch als „Verkündigung“ – nicht ohne Grund, denn die nackte Frau, hier ohne erotische Signale ins Bild gesetzt, hält ein Handy oder einen Telefonhörer in der Hand und spricht. Mit wem? Thomas Kellein, Leiter der Kunsthalle Bielefeld, hat dieses Bild in einer Ausstellung im Jahr 2008 gezeigt und kommentiert im Katalog: „Es ist möglich, dass die Frau mit Gott oder dem Künstler im Gespräch ist.“⁶



Abb. 6 Richard Hamilton: „An Annunciation“ 1994–2004

Als zweites Beispiel sei eine Serigraphie von Jiri Georg Dokoupil angeführt, die unter dem Titel „Begegnung“ (1987) das Fenster für eine spirituelle Aussage einsetzt [Abb. 7].

Dokoupil (geb. 1954) ging 1968 aus der CSSR in den Westen und gehörte zur Gruppe der „Jungen Wilden“ der 80er Jahre. Dieser Künstler pflegt keinen eigenen Stil, sondern hat sich in postmoderner Hochschätzung der Pluralität aufs Experimentelle verlegt. Zu seinem Werk zählen „Rauchbilder“, bei denen er die Leinwand mit brennenden Kerzen „bemalt“, seine „Seifenblasenbilder“ entstehen aus farbigen Seifenblasen, die auf den Bildträger geblasen werden und zerplatzen. Auf ähnliche Weise hat er Säfte, Obststücke, Autoreifen oder Peitschen in seiner Kunst eingesetzt. Im Kontext seines oft provozierenden Œvres ist der Siebdruck „Begegnung“ eine Überraschung: Ein junger Mann, von hinten gesehen, öffnet ein Fenster, dem sich von außen der Cruzifixus nähert. Der Titel ist offenbar nicht polemisch gemeint, denn er findet in den formalen Korrespondenzen im Bild eine Entsprechung: Die Parallelen zwischen den Armen des jungen Mannes, den Armen des Gekreuzigten und den Fenstersprossen werden noch unterstrichen durch die transparenten Kreuzbalken, die beide Figuren umfassen. Letztlich wird das geöffnete Fenster zur Metapher für die Ankunft Christi im Leben dieses Mannes.

Im Kontext der polemischen und rabiaten Bildfindungen Dokoupils nimmt sich diese Arbeit unerwartet ernsthaft aus, will aber so verstanden sein: „Die Jesusbilder waren natürlich nicht blasphemisch gemeint ... Viel herausfordernder war, Bilder zu machen, die auch von Gläubigen angenommen werden konnten.“⁷

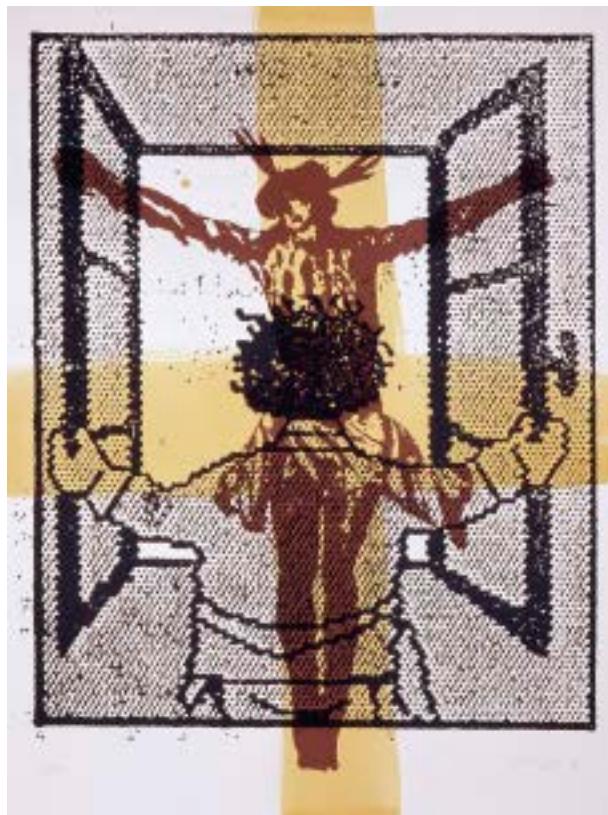


Abb. 7 Jiri Georg Dokoupil: Serigraphie „Begegnung“, 1987

Anmerkungen

- 1 Peter Handke, *Am Felsfenster morgens* (und andere Ortszeiten 1982–1987), Salzburg, Wien 1998, 244.
- 2 Cees Noteboom, *Allerseelen*, Frankfurt 1999, 175.
- 3 Vgl. dazu die Dokumentation in Verf. Interventionen. Autonome Gegenwartskunst in sakralen Räumen, Paderborn 2007. Zum Motiv des Fensters in der jüngeren Kunstgeschichte bietet einen Überblick: Stephan Rasche, *Das Bild an der Schwelle. Motivische Studien zum Fenster in der Kunst nach 1945*, Münster 2003 (Theorie der Gegenwartskunst Bd. 15). Zum Verhältnis von Innen und Außen in der jüngeren Fotografie vgl. *inside // outside. Innenraum und Ausblick in der zeitgenössischen deutschen Fotografie*, hg. v. Walter Smerling und Simone Förster, Köln 2008.
- 4 Thomas von Kempen, *Nachfolge Christi*. Übersetzt und eingeleitet von Otto Karrer, München 1960, 20.
- 5 Gertrud Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 1, Gütersloh 1966, 44–63; Abb. 66–124.
- 6 Richard Hamilton, *Virtuelle Räume*, hg. v. Th. Kellein, Edition Hansjörg Mayer, London, Bangkok 2009, 24.
- 7 Jiri Georg Dokoupil im Gespräch mit Paul Maenz, in: *Kunst heute* Nr. 10, hg. v. Wilfried Dickhoff, Köln 1993, 57. Vgl. auch: Dokoupil, *Malerei im 21. Jahrhundert*, hg. v. Wilfried Dickhoff und Robert Fleck, Hamburg 2005.
- 8 Vgl. Veronika Schneider u. a., *Das Fenster in der Literatur. Eine Geschichte der freien Sicht*, Frankfurt 2000.

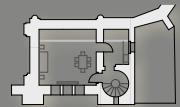
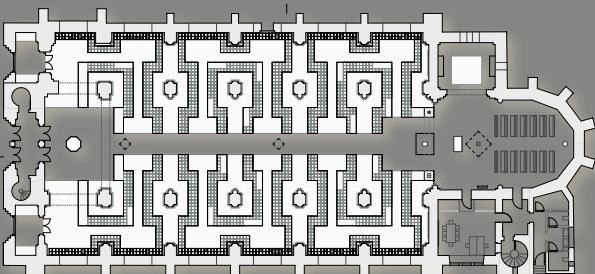
Diese beiden Beispiele zeigen, wie das Fenstermotiv auch in der Gegenwartskunst als Bild und Metapher für Kommunikation mit Gott oder mit Menschen eingesetzt wird. Kulturgeschichtlich entwickelt sich die Fensterarchitektur weiter, aber nach wie vor fungiert das Fenster als Bildspender metaphorischer Ausdrücke für die Kommunikation, die über die geschlossene Welt eines Menschen hinausführt; neben den hier aufgezeigten Beispielen aus der bildenden Kunst könnte dies auch im Bereich der Literatur gezeigt werden.⁸

Dies ist ein Grund zur Zuversicht, dass es der Kunst noch nicht die Sprache verschlagen hat, wenn sie schöpferisch vom Einbruch der Transzendenz in die Welt der Menschen sprechen soll.

Der Umgang mit Raum und Licht

Umnutzung der Liebfrauenkirche Dortmund zu einer Grabeskirche

Volker Staab



Die Umnutzung von Kirchen stellt neben der inhaltlichen Fragestellung auch eine anspruchsvolle architektonische und denkmalpflegerische Aufgabenstellung dar.

Im Falle der 1883 errichteten Liebfrauenkirche, die mit ihrem 74 m hohen Turm die Stadtsilhouette der Innenstadt Dortmunds prägt, bestand die Aufgabe darin, die Kirche in eine Grabeskirche mit ca. 4000 Urnengräbern umzuwidmen.

Diese höchst spannende Aufgabe stellte nicht nur die Frage nach dem angemessenen Umgang mit der historischen Substanz des Bauwerks, sondern auch die Frage nach dem Umgang mit den

DER UMGANG MIT RAUM UND LICHT



Wettbewerb-Entwurfsansichten/Rendering: staab-architekten.com

atmosphärischen Eigenheiten des vorhandenen, auch bei den Mitgliedern der Gemeinde vertrauten Kirchenraums.

Sowohl die Frage nach dem angemessenen Ort für das Ritual der Urnenbestattung, als auch der Umgang mit dem bestehenden Kirchenraum standen also im Vordergrund unserer Überlegungen.

Mit dem Vorschlag, sämtliche Urnengräber flächig auf dem Kirchenboden anzurichten, gelingt eine einfache Antwort auf diese beiden vordringlichen Aspekte. In derfriedhofsähnlichen Anordnung des Urnenfeldes wird eine Analogie zu der traditionellen Erdbestattung gesucht. Durch die bodenbezogene Position des Urnengrabes kommt das Ritual dem der Erdbestattung nahe, bei der durch die Übergabe des Leichnams an die Erde der Kreislauf von Leben und Tod versinnbildlicht wird. Andererseits bleibt bei dieser nur ca. 80 cm hohen Installation der bestehende Kirchenraum die räumlich und atmosphärisch wirksame Dominante.

Die Materialisierung der Urnenbehälter und Urnenpodeste wird in Baubronze umgesetzt. Dieses leicht korrodierende Material unterstützt die Erdbezogenheit dieser Anordnung. Die beinahe holzfarbene Tönung und die Höhe der Urnenpodeste scheinen auf den ersten Blick dem vertrauten Bild der Kirchenbestuhlung zu entsprechen. Verschiedene Ausführungen der Urnenbehälter ermöglichen individuelle Bestückungen des Urnengrabes mit Blumen, Bildern, Kerzen sowie Gravuren.

Es wird vorgeschlagen, in zwei Entwicklungsschritten den kompletten Kirchenboden – sowohl Haupt- als auch Seitenschiffe – mit der skulpturalen Topographie der Urnenpodeste zu belegen.

Im ersten Bauabschnitt wird ein zentrales Feld in den Haupt- und Seitenschiffen, in

einem zweiten Schritt werden auch die Wandflächen unterhalb der Kirchenfenster in den Seitenschiffen belegt werden. So wird von Beginn an der Eindruck des bodenfüllenden Reliefs vorhanden sein. Die Belegung der Urnenplätze lässt sich nur an der Bearbeitung und Gestaltung der Urnenabdeckungen erkennen. Während die unbelegten Urnenplätze mit einer glatten unbeschichteten Platte abgedeckt werden, erhalten die belegten Plätze eine individuell gestaltete, mit Blumen oder Kerzen bestückte Abdeckung. Der freigehaltene Mittelgang ermöglicht die Zeremonie der Trauerei im bestehenden Chor, in welchem eine Trauerkapelle eingerichtet wird. Hier sind auch das Trauerbuch und die Lebenskerze angeordnet. Von hier aus begibt sich, ähnlich der Zeremonie auf dem Friedhof, die Trauergemeinde an das Urnengrab zur Übergabe der Urne an ihren ausgewählten Platz.

Bei der nun anstehenden Realisierung wird der Lichtplanung eine wesentliche Rolle zukommen. Ziel ist, einerseits das vertraute Tageslicht durch die vorhandenen Kirchenfenster zu erhalten, darüber hinaus aber eine ergänzende Kunstlichtbeleuchtung für die winterlichen Abendstunden oder zur atmosphärischen Unterstützung einer Feier zu installieren. Durch die Kunstlichtanordnung soll eine Betonung des Kirchenraums einerseits und eine gleichmäßige Ausleuchtung des Urnenfeldes andererseits erreicht werden. Dazu werden im Bereich der Kapitelle entlang des Hauptschiffes Beleuchtungskörper angebracht, welche sowohl das Gewölbe des Kirchenraums als auch das Bodenfeld ausleuchten. Ergänzend werden einige erhaltene Wandbilder ausgeleuchtet.

Insgesamt ist es das Ziel, mit dieser sehr reduzierten Gestaltung eine ruhige, kontemplative, aber doch einzigartige Atmosphäre zu erzeugen.

Über den Vergang von Kunst

Die Liebfrauenkirche in Dortmund und der Bildhauer Paul Nagel

Peter Ruhnau



Abb. 1 und 2 Gottesdienst (Foto 1991) in der Liebfrauenkirche Dortmund mit der Altaraumgestaltung von Paul Nagel aus der Umbau-Phase 1980/1985. Im Zentrum der Altar, dahinter der baldachinartige Überbau für den Tabernakel

Darüber muß man nicht traurig sein. Aber es scheint geboten, die Dinge, über welche die Zeit hinweg gegangen ist, aufzuzeichnen und darzustellen, also eine Dokumentation anzufertigen. Diese Dokumentation wird unter anderem aufbewahrt im Diözesanbauamt in Paderborn.

Die Liebfrauenkirche in Dortmund ist ein gewaltiger Bau der Neo-Gotik; errichtet wurde er von 1881 bis 1883, Architekt war der Wiener Friedrich von Schmidt. Als das Gebäude entstand, hatte die Muttergemeinde, die Propsteigemeinde im Zentrum der Altstadt von Dortmund, ca. 30.000 Mitglieder.



Um 1980/85 stand eine grundlegende Renovierung des großen Gebäudes an. Die Außenrenovierung war beendet, die Innenrenovierung stand bevor. Angesichts der schrumpfenden Gemeinde von damals 4000–3800 Mitgliedern (Tendenz abnehmend) wurden Konsequenzen gezogen. Fragen etwa, das Kirchengebäude aufzugeben oder umzunutzen, stellten sich allerdings nicht. Aber es drängte die Frage: Was ist zu tun mit dieser „zu groß gewordenen“ Kirche?

Wir entschlossen uns, sie im Inhalt zu verkleinern. Das hieß: Der Altar wurde aus dem Chorhaus herausgerückt, nicht in dessen Eingang, unter den Triumphbogen und auch nicht in das letzte Joch vor dem Triumphbogen. Der Altar wurde noch ein Joch weiter ins Kirchenschiff hineingezogen, auf eine frei und mitten in den Raum hineingelegte, mäßig erhöhte Insel. Auf diesen Ort hin wurden die Bänke bezogen, insgesamt nur noch – als „harter Kern“ sozusagen – ca. 200 Plätze. Die übrigen Flächen bezeichneten wir als „Straßen, Wege, Plätze“, geeignet für jede Art von Aktivität außerhalb der Eucharistiefeier. Sie hätten dienen sollen zu Prozessionen im Kirchenraum, zu Unterweisungen der Jugend in Vorbereitung auf die Sakramente, für Vorträge, Ausstellungen, Andachten etc. Unter anderem fand eine Veranstaltung des Evangelischen Kirchentages 1991 hier statt, ein Jugendkonzert (Abb. 1 und 2).



Abb. 3 Der vom Künstler Paul Nagel stammende und von ihm später mit Rottönen bemalte Baldachin-Überbau mit dem Tabernakel in der Phase des Rückbaus 2010.

Abb. 4 Malerei von Paul Nagel im gewölbten Bogen über dem Tabernakel.

Abb. 5 Aus der Umbau-Dokumentation, hier Detail vom Fußboden

10.03.2010		BESTANDAUFNAHME DES SAKRAMENTSHAUS / BALDAHIN	
REPRÄSENTANT	DR. TILMIL & PARTNER	PLÄNTEIL	FOTODOKUMENTATION
AUFPNAHMER	DR. ALBERTUS TILMIL	REINHOLD TILMIL	
AUFPNAHME	2010-03-10 10:44:00	DATE 21.03.2010	BLATT NR. F-7

Darauf ist auch das zweite wichtige neue Stück der Ausstattung zu sehen: der Tabernakel. Dieser stand am Übergang vom dreischiffigen Kirchenraum zum Chorhaus, unter dem Triumphbogen, und war seinerseits ausgezeichnet durch einen baldachinartigen Überbau. Erkennbar ist auch, daß die weiter unten beschriebene Malerei noch nicht ausgeführt war.

Diese beiden Stücke wurden von Paul Nagel aus Köln konzipiert und gearbeitet. Auch die bühnenartige Verbindung zwischen der Altarinsel und dem Standort des Tabernakels wurde von diesem Bildhauer entworfen, auch die Altarinsel selbst. Weitere Einzelheiten traten nach und nach hinzu: Ein Ambo sowie leichte, an die historischen, aus dem Mittelalter stammenden Faltstühle erinnernde Sitze für den Priester und die Meßdiener.

Ganz wesentlich verändert und überhöht wurde die Architektur des Baldachsins durch eine vom Künstler später realisierte Malerei: In monochromen Rot-Tönen bemalte er die Seitenwände, die nach innen, zum freistehenden Tabernakel hin gerichtet waren, mit Szenen, die dramatisch die Verkündigung des Glaubens durch den Evangelisten Johannes mit dem Beginn seines Evangeliums, das der Engel ihm weist, zeigen. Die gegenüberliegende Malfläche zeigt den weinenden Petrus angesichts seines Verrats, dem trotzdem die ecclesia den Weg der Kirche weist. Die Malflächen sind konkav gebogen und zeigen auf den Tabernakel im Zentrum. Die Unterseite des Bogens, die den Tabernakel beschützt und beschirmt, zeigt das Zentrum des Glaubens, das Alpha und das Omega und davor das leere Kreuz, von Lorbeer umwoben. Zu beiden Seiten begleiten der singende David und die Ägyptische Sybille dieses Tableau: Eine verschlüsselte Darstellung des „Gnadenstuhls“ (Abb. 4).

Das Ganze ist, wie gesagt, einfarbig rot gehalten. Die Bilder sind eigentlich unspektakulär, trotz aller Dramatik. Sie sind auch zunächst für den Besucher fast unsichtbar, jedenfalls aus der Ferne, auf sich bezogen oder auf die Mitte des Ganzen, den Tabernakel. Dieses Gehäuse, das Haus Gottes selbst, das Menschen ihm gebaut haben, ist ebenfalls unspektakulär auf den ersten Blick. Im näheren Hinsehen zeigt sich seine Qualität und Materialität: Außen ist das Gehäuse versilbert und vergoldet und mit Punkierungen versehen, das Innere ist ganz vergoldet. Hier ist der Mittelpunkt und Höhepunkt aller Gestaltungsansätze. Das Gold, das im Altar streifenweise seinen Stipes schmückt, ist aufs höchste verdichtet.

Die flach in den Altarstein eingearbeiteten Ornamente (Abb. 2) zeigen sich ebenfalls in ihrer ganzen Schönheit erst aus der Nähe. Genauso geschieht es mit den zweifarbig Steinornamenten auf dem Fußboden, die sich immer deutlicher verdichten und verflechten, je näher sie dem Tabernakel liegen (Abb. 5); dann erst wird die Gestaltung zur Gänze sichtbar.

Angesichts der großen Probleme, welche die Gemeinde im Hinblick auf die Erhaltung des gesamten Gebäudes hat und angesichts der Tatsache, daß die Liebfrauengemeinde inzwischen wieder Teil der Propstei-Muttergemeinde geworden ist, mußte die hier skizzierte Gestaltung aus der Hand des Paul Nagel aufgegeben werden. Eine genaue Dokumentation hat die Dinge für die Nachwelt festgeschrieben. Die nach uns Kommenden werden einen Eindruck gewinnen können von der Tatkraft der damals Tätigen: Eine weitere Schicht der Gestaltung war als Zeugnis der Frömmigkeit zu lesen gewesen.

Dies ist nun Geschichte. Allein die Dokumentation bewahrt das Gewesene.



Die 1934 errichtete und 1957 umfassend erweiterte kath. Heilig Kreuz-Kirche in Horn-Bad Meinberg (Erzbistum Paderborn) wurde aufgrund von demografischen Veränderungen, sinkenden Kirchenbesucherzahlen und Aufgabe des nebenstehenden Pfarrheimes im Rahmen eines Pilotprojekts des Erzbistums Paderborn zu einem kirchlichen Zentrum mit integriertem Pfarrheim umgebaut.

Die Umbauten im Innern wurden ohne Änderung der bestehenden Raumvolumina des Kirchraumes durchgeführt. Die gesamte neue Erschließung der Kirche und des integrierten Gemeindehauses übernimmt ein an die Westseite der Kirche behutsam vorgebauter gläserner Verbindungsgang, der

bewusst Assoziationen an einen Kreuzgang wecken soll. Er verbindet die umgebauten Nebenräume der Sakristei mit den Räumen des implantierten Pfarrheimes funktional miteinander, ohne die Nutzung der Kirche zu stören. Die neuen behindertengerecht gestalteten WC-Räume in der Sakristei können nun von allen Besuchern unabhängig genutzt werden.

Das überlange Kirchenschiff wurde genau an der Nahtstelle der 1950er Jahre-Erweiterung quergeteilt, der südliche, ältere Teil einschließlich der Orgelempore wird als Pfarrsaal mit Gruppenraum genutzt, der jüngere Teil wird als verkleinerter Kirchraum weitergenutzt.



Die Glastrennwand in Funktion: Der abgetrennte Raum kann als Pfarrsaal genutzt werden.

Der halbrunde Altarbereich wurde baulich nicht angetastet, nur die liturgischen Orte neu angeordnet. Der Tabernakel erhielt hinter dem Altar in der Zentralachse unter dem Kreuz einen neuen Standort. Über eine mobile Glastrennwand bleibt der Kirchraum weiterhin multifunktional nutzbar. Der Pfarrsaal kann bei Festgottesdiensten jederzeit über die Trennwand mit dem Kirchraum verbunden werden, so dass annähernd die gleiche Besucherzahl wie vor dem Umbau Platz findet.

Insgesamt sollten die Eingriffe in die vorhandene Bausubstanz, insbesondere an der schönen Sandsteinfassade, so gering wie möglich gehalten werden. Nur die Kirchen-

fenster im Bereich des Pfarrheims, Ausbau der Bleiverglasungen und Einbau von durchsichtigen Fenstern sowie Wegnahme der Brüstungen unter Beibehaltung der Fenster teilung, und der komplette Rückbau des Turmeingangs verändern geringfügig das äußere Erscheinungsbild der Kirche. Das Tragwerk des gläsernen Verbindungsganges besteht aus einer filigranen Stahlkonstruktion mit dunkelgrauem Glimmeranstrich.

Die Orgel wurde an Ihrem alten Standort abgebaut und konnte auf der bestehenden, bisher nicht genutzten Seitenempore (Chorempore) im verkleinerten Kirchenschiff ohne große Umbauten wiedereingebaut

werden. Mit dem Heranrücken der Orgel an den Altarraum konnte das Klangvolumen nachhaltig verbessert werden.

Die alte Orgelempore und der Platz darunter konnten nach der Verlagerung der Orgel neue Funktionen aufnehmen: Ein Kleingruppenraum findet oben Platz, ein Stuhllager und die Küche liegen unten direkt am Pfarrsaal. Hinter einer akustisch wirksamen, frei in den Raum eingestellten neuen Wand scheibe erschließt eine Stahltreppe den oberen Gruppenraum.

Das Materialkonzept der neu eingefügten Wände und Böden ist farblich sehr zurückhaltend, es verwendet nur die bereits vorhandenen Materialarten: Jura-Natursteinplatten, Eichenholzparkett, mattierte bzw. klare Ganzglasflächen.

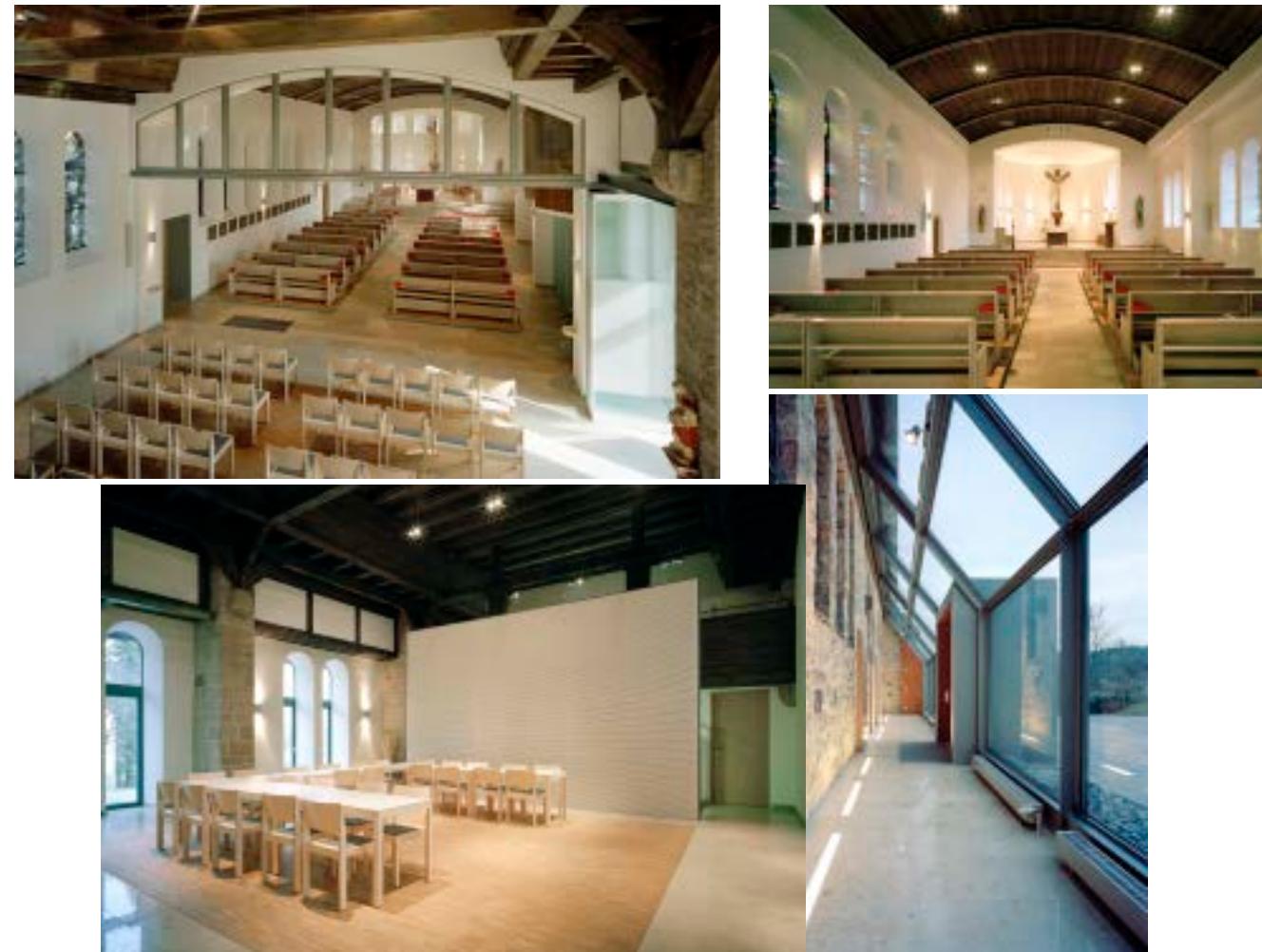
Energetische Maßnahmen und allgemeine Renovierungsarbeiten an der Kirchenhülle runden die baulichen Maßnahmen ab: Die Innenwände erhielten eine mineralische Innendämmung (Multipor), die Fußböden und das Dach im Pfarrsaal wurden nachgedämmt, um die Behaglichkeit zu erhöhen und die Energieverluste der Hülle zu minimieren. Der Glasgang an der Westfassade fungiert als energetischer Pufferraum. Durch Anwendung einer Innendämmung konnte das äußere Bild der Kirche mit dem Zyklopen-Sandsteinmauerwerk allseitig erhalten bleiben. Die ohnehin vorher schon geputzte Sakristei mit den Nebenräumen wurde mit einem äußeren Wärmedämmverbundsystem gedämmt und mit einem grauen Farbton gefasst. Insgesamt wurden die Dämmarbeiten behutsam unter Mithilfe eines Bauphysikers berechnet und durchgeführt.

Die Inneneinrichtung und Beleuchtung wurde komplett überarbeitet: Der Pfarrsaal erhielt eine neue multi-funktionale Bestuhlung mit Stühlen und Tischen aus Birke-Multiplex mit Wendesitzpolster. Je nach Nutzung können die Sitze mit rotem oder grauem Filz den Charakter des Raumes entsprechend gestalten. Die Einzelstühle können bei Kirchennutzung mittels zu klappbaren Buchablagen reihengekoppelt werden.

Die alten Eichenholz-Kirchbänke wurden demontiert und zersägt und aus dem vorhandenen Massivholz neue Bänke gefertigt. Das Eichenholz wurde gekälkt, damit die Bänke heller wirken und formal mit den neuen Birkenstühlen besser harmonieren. Moderne Pendelleuchten im Kirchen- und Saalbereich mit direktem Halogenlicht und neue sehr zurückhaltende Wandleuchten mit indirektem Licht ermöglichen die Schaffung unterschiedlicher Raumstimmungen, je nach Nutzung und kirchlichen Festtagen.

Oberstes Ziel aller baulichen Maßnahmen war neben der Verringerung des Gebäudebestandes die Wiederbelebung des Kirchen- und Gemeindelebens der kleinen katholischen Gemeinde unter veränderten Rahmenbedingungen.

Dieser Prozess der Veränderung und die damit einhergehende Chance der inneren Erneuerung wurde auch inhaltlich mit Vertretern des Erzbistums über einen Zeitraum von vier Jahren begleitet und in Kirchenvollversammlungen den Gemeindemitgliedern erläutert.



Oben links: Nach Öffnung der gefalteten Glastrennwand kann der Gesamtraum bei erhöhtem Platzbedarf für Gottesdienste genutzt werden.
Unten links: Detailansicht einer Bestuhlung im Bereich „Pfarrsaal“. Unten rechts: Innenansicht des gläsernen Verbindungsgangs.

Umbau der Heilig-Geist-Kirche in Iserlohn

Dipl.-Ing. Jochen Wagner und Anne Pauli

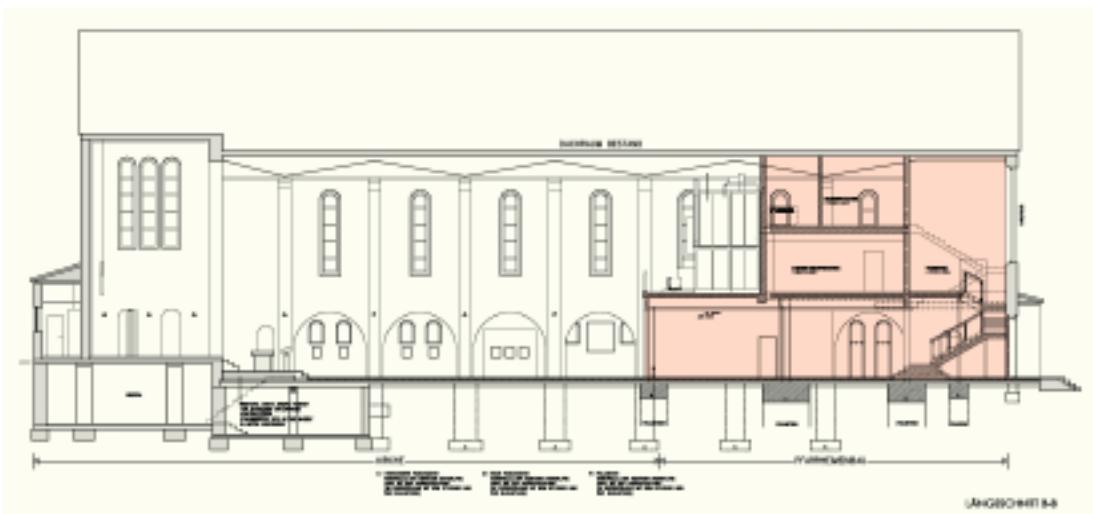


Zustand der Heilig-Geist-Kirche Iserlohn vor dem Umbau

Ausgangsbasis

Die Grundsteinlegung für die Heilig-Geist-Kirche in Iserlohn erfolgte im September 1938, ihre Weihe 1940. Errichtet wurde die Kirche in Form einer Basilika mit einem großzügigen Chorraum. Mit einem Lufschutzkeller versehen, sehr schlicht, farb- und schmuckarm gestaltet, war ihr die Funktion einer Garnisonkirche am Rande der Innenstadt zugeschrieben.

Ihre Ausmaße von 18 Metern Breite, 48 Metern Länge und 11 Metern Höhe trugen darüber hinaus zu einer Atmosphäre bei, die man heute als eher kühl und überdimensioniert beschreiben könnte. Ein wenig Auflockerung boten lediglich die farbigen „Heilig-Geist-Fenster“ über dem Hauptportal und wenige, sehr unterschiedliche sakrale Elemente und Figuren.



UMBAU DER HEILIG-GEIST-KIRCHE IN ISERLOHN



Die Heilig-Geist-Kirche nach der Fertigstellung des Umbaus, Innenraum von der neuen Orgelempore gesehen



Tabernakel mit ewigem Licht und freistehenden Rückwand-Elementen.

Ihre bis dato einzige Renovierung erhielt die Kirche in den Jahren 1967 bis 1969.

Der Renovierungsstau von etwa 40 Jahren machte eine Renovierung der Kirche dringend erforderlich, so dass sich die Gemeinde 2002 für eine entsprechende Maßnahme aussprach. Nachdem ursprünglich lediglich eine Innenrenovierung vorgesehen war, entwickelte sich im Laufe der Planungen die Idee, den Kirchenraum in mehrfacher Hinsicht zu nutzen. Die rückläufige Anzahl der Gemeindemitglieder und der kostenintensive Unterhalt des ebenfalls renovierungsbedürftigen Pfarrheim-Altbau in direkter Nachbarschaft zur Kirche ließen schließlich eine weiterführende Idee aufkommen: den Einbau des Pfarrheims innerhalb der Heilig-Geist-Kirche.

Nachdem die entsprechenden Konzepte erstellt waren und das alte Gebäude des Pfarrheims verkauft werden konnte, nahm das Projekt „Haus im Haus“ seinen weiteren Verlauf.

Planung

Mit großer Unterstützung der Gemeinde vor Ort, des Gemeineverbandes und des Erzbischöflichen Generalvikariats wurde 2007 die Genehmigung zur umfangreichen Renovierung der Heilig-Geist-Kirche und zum gleichzeitigen Einbau des Pfarrheims in die Kirche durch die Erzdiözese erteilt.

Die Planung sah vor, den bislang vorhandenen Kirchenraum zu verkleinern, optisch und atmosphärisch enger zusammenzufassen und im hinteren Teil der ursprünglichen Kirche das komplette Pfarrheim einzubauen. Das äußere Erscheinungsbild des Bauwerkes sollte dabei nicht verändert werden. Die Verlegung der Heilig-Geist-Fenster über dem ehemaligen Hauptportal, das zukünftig Eingang zum Pfarrheim sein würde, wurde ebenso festgelegt wie ein umfassendes Farbkonzept, das Ruhe, Einheitlichkeit und eine einladende Atmosphäre vermitteln sollte.



Aufbau der Trägersäulen für die neuen Geschosse

Umsetzung

Die aufwendigen Bauarbeiten begannen im Oktober 2008 mit dem Abbau der Orgel und der Fundamentierung des neuen Pfarrheims im Bereich des ehemaligen Eingangsbereiches bzw. hinteren Kirchenraumes.

Insgesamt entstand für das neue, integrierte Pfarrheim ein dreigeschossiger Gebäudeteil, der über zwei Hauptstockwerke (EG und 1. OG) und ein Technikgeschoss verfügt. Im Erdgeschoss sind, neben dem Eingangsbereich und dem offenen Treppenaufgang zum 1. OG, zwei Versammlungsräume untergebracht. Mobile Trennwände ermöglichen jederzeit eine problemlose Erweiterung und bieten somit eine individuelle Nutzung der Flächen. Küche, Sanitärräume und Nebenräume komplettieren das Erdgeschoss. Im darüber liegenden Stockwerk war die Verlegung der Orgelempore, und damit auch die Demontage des Instrumentes mitsamt seinen 2500 Orgelpfeifen, erforderlich. Die Empore wurde um etwa 10 Meter in den Kircheninnenraum versetzt, um auf dieser Ebene gleichzeitig Raum für das 1. OG des Pfarrheims zu gewinnen. Hier befinden sich heute der Zugang zur Orgelempore und zum Technikgeschoss sowie zwei Gruppenräume und WC.

Die Abtrennung zwischen Pfarrheim und Kirche wird durch eine künstlerisch gestaltete Glaswand gewährleistet, die im Bedarfsfall geöffnet werden kann und damit die Flächennutzung des ursprünglichen Kirchenraums wieder ermöglicht.

Sichtlich verändert wurde auch der Chorraum. Der vormals deutlich erhöht liegende, großflächige Altarbereich wurde abgesenkt und um etwa 5 Meter weiter in den Kircheninnenraum verlegt. Damit ist eine deutliche Nähe zur Gemeinde entstanden. Durch drei freistehende, gewölbte Wandelemente erhielt der Bereich nicht nur eine optische Verkleinerung, sondern auch einen Rahmen für den neuen Tabernakel.

Das durchgängige Farbkonzept zeigt die Ausgestaltung des Kirchenraums in Pastelltönen und in einer nach innen heller werdenden Wischtechnik. Abgestimmt darauf wurden auch Tabernakel, Apostelleuchter, Ambo und Taufbecken geschaffen.

Nach der Wiederentdeckung von hölzernen Heiligenfiguren, die nach anfänglicher Verwendung in Vergessenheit geraten waren, fanden diese ihren Weg zurück in den Kirchenraum und zieren heute Pfeiler zwischen Haupt- und Seitenschiff.

Schmuck und Farbe bringt auch das dreiteilige Glasfenster in den Kirchenraum, das, bislang hinter dem Orgelprospekt versteckt, die Ankunft des Hl. Geistes zeigt. Durch die (erforderliche) Verlegung auf die Längsseite des Kirchenschiffs „begrüßt“ das Fenster heute den eintretenden Gast in dessen direkter Blickrichtung. Seine östliche Lage lässt das farbige Glas bei Sonnenschein leuchten und bietet, je nach Stand der Sonne und Jahreszeit, ein wechselndes Farbspiel. In den Herbst- und Wintermonaten umhüllen die Farben des Glases die Heiligenfiguren an den Pfeilern der gegenüberliegenden Seite zur Zeit des sonntäg-



Die umplatzierten farbigen Fenster

lichen Hochamtes. In den Sommermonaten wandern die Farben mit der Sonne über die Häupter der Kirchenbesucher.

Fertigstellung

Insgesamt wurden 200 Kubikmeter Beton und 20 Tonnen Stahl verbaut, 130 m² Fundamente ausgehoben und insgesamt 3000 Quadratmeter Wandfläche gesäubert und mit einer farblich abgestimmten Wischtechnik neu gestaltet.

Der Einbau des Pfarrheims und die Verkleinerung sowie Renovierung des Kirchenraums veränderten das gewohnte Bild der Heilig-Geist-Kirche sehr deutlich.

Heute zeigt sich die Heilig-Geist-Kirche in Iserlohn zeitgemäß und modern, ohne auf traditionelle Elemente zu verzichten. Der Einbau eines kompletten Pfarrheims, die Umgestaltung des Altarbereichs, die farbliche Neugestaltung und viele weitere Details tragen der heutigen Zeit Rechnung. Aber auch viele vertraute Gegenstände und Bereiche finden sich wieder und bieten Gewohntes, Heimatliches.

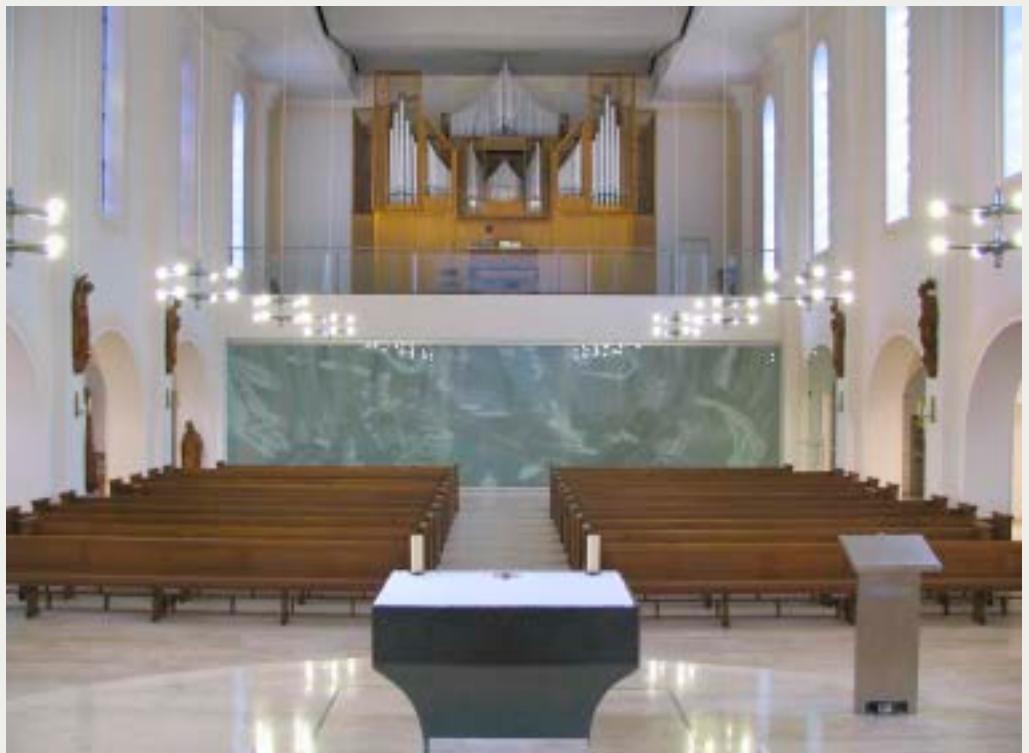
Nach der Fertigstellung der Baumaßnahme wurde die „neue“ Heilig-Geist-Kirche Iserlohn mit ihrem integrierten Pfarrheim unter großer Anteilnahme der Gemeindemitglieder und weiterer Gäste durch Weihbischof Matthias König im November 2009 feierlich eingeweiht.

Die Glastrennwand
Anna Pauli

Die Kraft des Heiligen Geistes ist nicht allein wirkend im Himmel, sie kommt auf die Erde und unter die Menschen. Diese Kraft ist tatsächlich weitaus mehr Realität als das, was wir in der sichtbaren Welt „die Realität“ nennen. Die sich im Unsichtbaren manifestierende Wirklichkeit ist das inhaltliche Motiv für die Glastrennwand.

Das Bild zeigt sich in zarter Weise, dennoch in kraftvollen Formen. Es wurde entwickelt aus einem Bilddetail des jungen Künstlers Caspar Pauli. Je nach Beleuchtung, wandelt sich das Bild geheimnisvoll auf beiden Ansichtsseiten der Glaswand, die Kirchenraum und Gemeindezentrum trennt und gleichzeitig verbindet.

Die Gestaltung der Glaswand wurde vor Ort mit einem Spezialverfahren hergestellt in mehrschichtigen Arbeitsgängen.



Entwurf / Umsetzung: Dipl.-Ing. Architekt Jochen Wagner, Iserlohn

Fotos: P.-M. Hoffmann, M. May, J. Wagner

Glaswandgestaltung: Anna E. Pauli, Köln

Kirchenmalerei: Lepper & Walter GbR, Rüthen

Metallbildhauerei: Walter Schneider, Schmallenberg

Orgelbau: Elmar Krawinkel, Trendelburg

Zum Verhältnis von Glasmalerei und Raumlicht am Beispiel des Erfurter Domes

Falko Bornschein

Das Medium Glasmalerei ist die einzige künstlerische Gattung, die hauptsächlich mit durchscheinendem Licht operiert. Mit den einfallenden Strahlen der Sonne entfalten die künstlerisch gestalteten Fenster ihre Farbenpracht und beleuchten den Innenraum mit unterschiedlich gebrochenem Licht. Sowohl das edelsteinartige Funkeln der mittelalterlichen Hüttengläser, die qualitative Verwandlung des natürlichen Lichtes an sich als auch die Tatsache des Durchdringens der Materie waren schon im hohen Mittelalter Anlass für weitreichende theologisch-philosophische und ikonologische Interpretationen.

Derartige Überlegungen sollen jedoch nicht Gegenstand der nachfolgenden Betrachtungen sein. Vielmehr wird am Beispiel des Erfurter Domes der Einfluss der Fensterverglasungen auf das Raumlicht der Kirche untersucht. Dies erscheint nicht abwegig, wurde doch bis zum Zeitalter der Elektrifizierung die lediglich durch Kerzenschein verstärkte bzw. akzentuierte Beleuchtung des Innenraums über Jahrhunderte hinweg im Wesentlichen durch die Art der entsprechenden Fensterverglasungen geprägt. Wie bereits angedeutet, wird das natürliche Licht in Abhängigkeit von Material und Technik der Verglasung jeweils einem Veränderungsprozess unterzogen. So war auch der Innenraum des um 1371 fertig gestellten Hohen Chores am Erfurter Dom in ein spezielles Raumlicht getaucht, das wesentlich zur Gestaltung einer festlich-feierlichen Atmosphäre beitrug. Ausgestattet mit insgesamt 15 großen Fenstern thront das Herzstück des Gotteshauses wie ein steinerner und gleichzeitig gläserner Schrein über dem

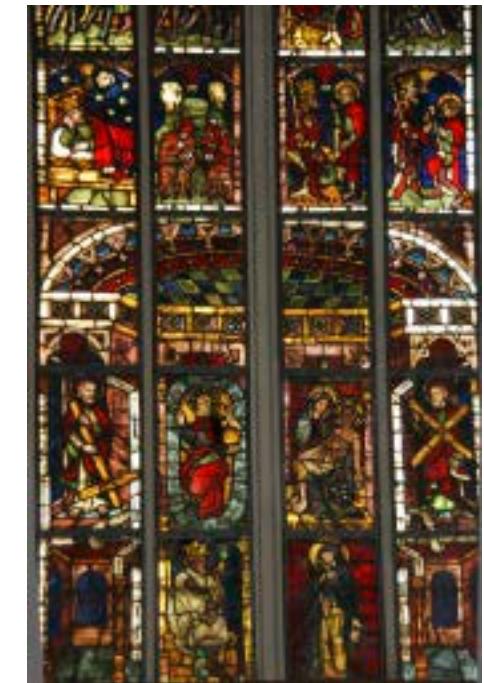


Abb. 1 Dom zu Erfurt, Hoher Chor, Josephfenster Süd V (um 1380/90), Zeilen 1–5

mächtigen Unterbau der sogenannten Kavaten. Es bildete einerseits die materielle Hülle für die hier gefeierte Liturgie des Marienstiftes, war darüber hinaus aber auch als „Reliquiar“ der ursprünglich in der darunter liegenden Krypta ruhenden Gebeine der Domnebenpatrone Adolar und Eoban konzipiert. Auf das übergreifende multifunktionale ikonographische Programm der zwischen 1380 und 1420 ausgeführten künstlerischen Chorverglasung soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.

Wie bei den musivischen Glasmalereien dieser Zeit üblich, dämpften sie das einfalende Sonnenlicht und erfüllten den Raum



linke Seite:
Abb. 2
Dom zu Erfurt,
Südwestecke
des Langhauses
mit dem
butzenverglasten
Fenster Süd XIV
und dem
Musikfenster
Südwest II mit
Glasmalereien
von Charles
Crodel,
Aufnahme: 2010

mit einem Lichtspiel aus zahlreichen meist intensiven Farben. Die Einheitlichkeit des in vergleichsweise kurzer Zeit realisierten und vom ansässigen Domkapitel konzipierten Verglasungsprogramms gewährleistete eine relativ ausgeglichene Beleuchtung. Dennoch finden sich bei genauerer Betrachtung einige Differenzierungen. So ist die liturgisch relevante Zone um den Hochaltar im Polygon von Glasmalereien umgeben, die ein vornehmlich warmes Licht bei vorherrschend gelben und grünen Tönen aussenden (Abb. 1). In ihrer Binnenstruktur sind die relativ dicht bemalten Gläser durch ein kleinteilig-differenziertes Wechselspiel von Farbnuancen gekennzeichnet. Über einen ästhetischen Ausgleich des unterschiedlich starken Lichteinfalls auf der Nord- und der Südseite kann man auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes der Glasoberflächen nur spekulieren. Man wird ihn wohl eher verneinen müssen. Heute zumindest erscheinen die Südfenster sonnenbedingt insgesamt heller als die der Nordseite. Gegenüber dem frühen, in der Zeit um 1380/90 entstandenen östlichen Teil der Chorverglasung wirken die jüngeren westlichen Fenster kühler in ihrem Kolorit (Abb. 3). Hier beherrschen Weiß- und Blau-

töne die Farbpalette. Durch eine bahnübergreifende großräumige Gestaltung mit perspektivischer Ausdehnung des Bildraumes kommunizieren die Gestaltungen auf der Darstellungsebene mehr als zuvor mit dem Außenraum. Gleichermaßen trifft auch auf die Lichtästhetik zu. So sind insbesondere die Fenster Süd VI, Nord VII und Nord VIII transparenter und brechen das Sonnenlicht nicht mehr so vielfältig und intensiv. Innerhalb der gesamten Chorverglasung sind die architektonischen Einfassungen der figürlichen Szenen zumeist in weißem und gelbem Hüttenglas ausgeführt. Sie leuchten silbern bzw. golden und überstrahlen bei nachlassendem Lichteinfall die von ihnen eingeschlossenen Bildszenen. Dieser zunächst weniger ins Auge fallende optische Effekt verstärkte sich seit der die Transparenz mindernde Korrosion der meisten Farbgläser ab Mitte des 19. Jahrhunderts zusehends. Nach dem Verlust der Glasmalereien der beiden westlichen Südseitenfenster Süd VII und Süd VIII – möglicherweise bereits im Zusammenhang mit dem Turmbrand von 1416, spätestens aber ab 1698/99 – wurden diese beiden Fensteröffnungen schließlich klar verglast.¹ Dieser Zustand blieb bis 1830 erhalten und führte zum Einfall ungefilterten natürlichen Lichts in dieser Zone. Gleichermaßen gilt wohl auch für Bereiche in der Sockelzone der Nordseitenfenster und die a-Bahn des Fensters Süd V. Im Unterschied dazu verdunkelte sich die Chorzone durch den Einbau eines des Chorschreitfenster (I) und teilweise auch die Chorhauptfenster Süd II und Nord II verdeckenden großen barocken Hochaltars im Jahre 1697. So wurde das ursprünglich relativ einheitlich diffuses Raumlicht zusehends gestört.



Abb. 3 Dom zu Erfurt, Hoher Chor, sogenanntes Tiefengrubenfenster Süd VI (um 1405/10), Zeilen 1–2 mit der Gottesmutter, dem Schmerzensmann und dem Stifter mit Wappenträger

Die bereits bei den späten Chorfenstern anklingende, im ausgehenden Mittelalter allgemeine Tendenz der Aufhellung des Innenraums der Sakralarchitektur setzte sich am Erfurter Dom konsequent in dem zwischen 1455 und etwa 1465 errichteten Langhaus fort. Während man beim basilikalen Vorgängerbau wohl eine umfängliche farbige Verglasung mit ähnlicher ästhetischer Wirkung wie im Hohen Chor annehmen kann, die im letztgenannten Teil noch eine Steigerung erfuhr, änderte sich diese Situation Mitte des 15. Jahrhunderts grundlegend. Wohl schon um 1465, spätestens aber nach dem Brand von 1472, besaß das dreischiffige Langhaus des Domes eine relativ helle, vom Tageslicht geprägte partielle Farbverglasung. Sie bestand aus so genannten „venedischen Scheiben“, d. h. Butzen oder Rechteckscheiben von äußerst reinem Glas, und in diesen Fönd eingefügten Feldern von musivischer Farbverglasung.

Offenbar legte man auf die ungetrübte Klarheit des Lichtes besonderen Wert, denn ein Rückgriff auf das etwas grünstichige Thüringer Waldglas wäre sicher eine preisgünstigere Alternative gewesen. Gegenüber einer vollständigen Farbverglasung kam durch das, nunmehr von einer Mischung aus hellem Tageslicht und einem farbigen Anteil erfüllte, enorme Raumvolumen des hallenartigen, breit lagernden Baukörpers mit seiner Wand- und Deckenmalerei weit- aus besser zur Geltung. Auch den hier befindlichen zahlreichen Altären und deren künstlerischer Ausstattung kam diese Beleuchtung sicher zugute. Demgegenüber war der Hohe Chor, die Kirche des Marienstiftes, optisch dadurch endgültig vom multifunktionalen Schiff abgekoppelt. Getrennt durch einen nur spärlich beleuchteten schmalen Chorhals und zudem verstellt durch den Pfarraltar in der Vierung und ein Gitter am unmittelbaren Choreingang wirkten die beiden Raumteile völlig separat in unterschiedlicher Lichtästhetik. Abgesehen

von Störungen durch zwischenzeitliche Verbesserungen von Teilen der Fenster in der Nachreformationszeit wurde diese Zweiteilung die Barockzeit über beibehalten.

Die „gemischte“ Beleuchtung des Langhauses scheint dem Geschmack des Klassizismus, der ungebrochenes natürliches Licht bevorzugte, nicht mehr entsprochen zu haben. In der Konsequenz erhielt zunächst das Querhausfenster Süd X (1774) und zwischen 1794 und 1796 schließlich auch das Langhaus eine Neuverglasung in Fensterglas mit Rechteckteilung. Dadurch wurde der Anteil des natürlichen Lichtes im Langhaus nochmals verstärkt und eine völlige Durchsichtigkeit zum Außenraum realisiert. Die dabei störenden spätgotischen Glasmalereien des Langhausbereiches gelangten in den Hohen Chor, wo sie zur Ausbesserung von Fehlstellen in den Chorfenstern Verwendung fanden. In gleicher Art und Weise hatte man bereits das ab 1697 verdeckte Chorscheitelfenster als „Ersatzteillager“ missbraucht. Mit der Konzentration der mittelalterlichen Glasmalerei im Hohen Chor und der Klarverglasung des Langhauses war ein Maximum an Polarisierung dieser beiden Raumteile erreicht.

Theodor Ferdinand Kajetan Arnold lobte im Jahre 1802 das Langhaus als „sehr freundlich und hell“, nachdem es nunmehr „weiße moderne Glastafeln gegen die ehemaligen gothischfrommen düsteren Bilder erhalten habe“.² Dieser Äußerung, die sich ganz ähnlich auch bei Johann Dominik Fiorillo wiederfindet³, wird man einer der klassizistischen Auffassung huldigenden überzogenen Polemik zuschreiben können, die den Vorzustand vor den 1790er Jahren nur bedingt widerspiegelt. Für die verlorenen Glasmalereien der Chorfenster Süd VII und Süd VIII hatte man keine Ambitionen eines adäquaten Ersatzes, zumal für eine entsprechende Umsetzung bei dem Darniederliegen der Gattung Glasmalerei wohl weder

geeignetes Personal noch die finanziellen Möglichkeiten zur Verfügung standen. Die damalige Idealvorstellung drückt sich vielmehr in einer 1846 bei Ludwig Puttrich („Erfurt, sein Dom und andere mittelalterliche Bauwerke daselbst“) publizierten Lithographie aus, die auch den Hohen Chor



Abb. 4 „Innere Ansicht des Domes zu Erfurt“. Lithographie von Carl Wilhelm Arldt (Dresden) nach einer Zeichnung von Eduard Gerhardt (München), vor 1846

völlig frei von Glasmalerei zeigt (Abb. 4). Mit der zunächst romantisch überhöhten, später historistisch formalisierten Hinwendung zum Mittelalter und der damit verbundenen „Wiederentdeckung“ der Glasmalerei als Kunstgattung sollte sich diese Einstellung jedoch grundlegend wandeln.

Bereits in den Jahren 1829–31 wurden unter Leitung des Holländers Stanislaus von Pereira sowohl die Chorfenster Süd VII und VIII als auch das gesamte Langhaus mit figurlichen und ornamentalen Glasmalereien

ausgestattet. Als Träger der Malereien dienten die weißen Tafeln der 1790er Jahre. Da sie lediglich kalt aufgetragen und nicht eingebrennt waren, sind sie zur besseren Haltbarkeit anschließend mit Leinölfirnis und Kopallack überzogen worden. Infolge dieser Maßnahme kam es optisch wiederum zu einer Annäherung der beiden Raumteile von Chor und Langhaus. Vertraglich war zwar gefordert, dass die neuen Glasmalereien „ein brillantes und der ächten Glasmalerei im hohen Chor möglichst übereinstimmendes Aussehen erhalten“ sollten, doch konnte man diesen hohen technisch-künstlerischen Anspruch damals nicht einlösen. Vielmehr bildeten die weit aus farbintensiveren, leuchtkräftigeren mittelalterlichen Glasmalereien des Hohen Chores nunmehr den optischen Höhepunkt im Osten der Kirche. Jedoch sollte auch diese Situation nicht lange Bestand haben. Bereits im Jahre 1834 begann man die neuen Glasmalereien wieder zu beseitigen. Neben auftretenden Schäden war dies der starken Kritik, insbesondere seitens Karl Friedrich Schinkels, geschuldet, der den Arbeiten nur wenig künstlerischen Wert zubilligte und ihnen ein „trübes schmutziges Aussehen“ bescheinigte. Vor allem aber wurde die dadurch erzeugte enorme Dunkelheit der Kirche, die sowohl Arbeiten im Innern als auch den Gottesdienst behindern würde, als ein ausschlaggebender Grund aufgeführt. Ästhetisch war das durch die stumpfen Kaltmalereien erzeugte Raumlicht offenbar weit entfernt von dem damals so gelobten „sparsamen Licht“ der mittelalterlichen Glasmalereien des Hohen Chores, das durch die „schönen dauerhaften Farben schimmert, dem Auge ein herrliches Schauspiel“ gewährt und dem „Innern ein geheimnisvolles frommes Ansehen“ verleiht.⁴

Dennoch sollte die nun wiedergewonnene Beleuchtung mit ungebrochenem Tageslicht im Langhaus und in den Chorfenstern Süd VII und Süd VIII auf Dauer nicht



Abb. 5 Blick ins Langhaus des Erfurter Domes von Südwesten aus, Messbildaufnahme von 1887



Abb. 6 Dom zu Erfurt, Hoher Chor, Messbildaufnahme von 1887

befriedigen. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts setzte man das Bemühen fort, eine dem mittelalterlichen Chorzyklus adäquate Verglasung des gesamten Kirchenraumes zu schaffen – nunmehr in der Auffassung des Historismus, d.h. mit neugotisch orientierten Prämissen. Einhergehend mit einer übergreifenden architektonischen Überformung der Dachzone wurde in den Jahren 1864–1879 durch verschiedene Werkstätten eine musivische Gesamtverglasung realisiert, die sich im Falle der beiden austehenden Chorfenster kompositorisch mehr oder weniger eng an den Originalbestand anlehnte. In der Langhausverglasung kamen architektonisch eingefasste Standfiguren und Figurengruppen vor Teppichbahnen zur Darstellung (Abb. 5). Sie thematisierten die Lauretanische Litanei.

Vor allem in den letztgenannten Verglasungen wurde eine allzu starke Transparenzminderung vermieden. Offenbar waren die Fenster der Zeit um 1830 noch negativ in Erinnerung. Ausgeführt in lichtbrechendem farbigem Kathedralglas und mit einer gebrannten Schwarzlotmalerei in allen maltechnischen Varianten der Chorfenster, bildeten sie mit diesen zwar technisch und z.T. auch stilistisch eine Einheit, doch hoben sie sich gerade durch ihre größere Lichtfülle von ihnen auch merklich ab (Abb. 6).

Die zu großen künstlerischen Differenzen und wohl auch die zu starke Helligkeit bildeten um 1900 den Ausgangspunkt für abermalige Neuverglasungsprojekte. Sie wurden letztendlich jedoch nur in den 1913 von der Werkstatt Linnemann (Frankfurt/M.) in Antikglas neu gestalteten Elisabethfenstern Süd VII und Süd VIII des Hohen Chores umgesetzt.

Auch die Restaurierungen an der Chorverglasung in den Jahren 1897–1911 beeinflussten in gewisser Weise das Raumlicht. So hatte die Werkstatt Linnemann die mit Kaltmalerei retuschierten Nordseitenfenster Nord IV–VIII innenseitig flächig mit Zaponlack überzogen. Letzterer war zumindest partiell auch leicht pigmentiert – vermutlich um Überstrahlungen zu mildern und den Bestand in einer Art Patinierung ästhetisch etwas zu vereinheitlichen. Im Zusammenspiel mit dem seit Mitte des 19. Jahrhunderts sich stark ausbildenden außenseitigen Wetterstein dämpften die später wohl auch nachdunkelnden Überzüge sowohl den Lichteinfall als auch die Intensität und Brillanz der Farben. Zum Ausgleich der Helligkeitsunterschiede sollten die stärker vom Sonnenlicht durchleuchteten Südseitenfenster 1911 schließlich mit Ölfarbe abgedunkelt werden. Ob dieser Eingriff auch tatsächlich erfolgte, ist nicht überliefert.

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg wurde ein erneuter Versuch unternommen, die Lichtregie im Innenraum des Domes durch eine Neuverglasung des Langhauses umzugestalten. Dabei verfolgte man letztendlich die gleichen ästhetischen Anliegen wie bereits Pereira um 1829/30. Erneut wurde versucht, Langhaus und Chor im Sinne einer optischen Steigerung in Beziehung zu setzen. Unter Opferung der im Krieg stark beschädigten Langhausfenster der 1860er und 1870er Jahre erfolgte so zwischen 1950 und 1953 eine Neuverglasung des Schiffes nach Entwürfen des damaligen bauleitenden Architekten Rudolf Stein. Ausgeführt aus mundgeblasenem Echtantikglas in ornamental Verbleiung und in fensterweise wechselnder Farbigkeit erhielt die Verglasung zusätzlich einen flächigen, halbdeckenden Schwarzlotüberzug mit grob gewischten bzw. rasierten Mustern. Dadurch übertraf sie in ihrer Dunkelheit die aus mehreren Gründen ohnehin sehr transparenzgeminderten mittelalterlichen Scheiben. „Lichtmäßig“, so begründete Stein sein Anliegen, „müsste das Schiff die Fassung des juwelhaften Chores sein“. Im Gegensatz dazu verfolgten vor allem die Vertreter des zuständigen Hallenser Denkmalpflegeamtes seit den späten 1950er Jahren das Ziel, dem Langhaus „den Charakter der Hallenkirche“ zurückzugeben. Konträr zu Rudolf Stein sah man den Hohen Chor als eine „letzte Steigerung in einer Raumfolge“ aus unterschiedlichen hellen, d. h. sich zusehends verdunkelnden, Räumen an.

Ein erster Schritt in diese Richtung waren die durch Charles Crodel gefertigten Glasmalereien der Langhausfenster Süd X (1960), Südwest II und Nord XIX (beide 1962). Sie waren in ihrer Farbigkeit und im Charakter des Lichtes mit unterschiedlichen Intentionen angelegt. Während das Westfenster die Abendsonne in kräftige Farben verwandelt (Abb. 1), sind die Gläser über dem weniger beleuchteten Nordportal-Fenster sehr transparent in Weiß-Grau gehalten. Trotz der Befürchtung des damaligen Dompropstes Weihbischof Dr. Joseph Freusberg bezüglich einer zu starken Helligkeit des großen Querhausfensters Süd X und einer damit verbundenen Beeinträchtigung der Sicht in den Hohen Chor, ist auch dieses Fenster ausgesprochen transparent und das natürliche Licht nur wenig brechend gestaltet worden. Dadurch war zunächst eine helle Zone geschaffen, die sowohl das ursprüngliche Querhaus als historisches Bauteil als auch die dort gelegene Hl.-Blut-Kapelle als liturgisch wichtigen Ort wieder stärker zur Geltung brachte. Außerdem ersetzte Crodel die beiden im Krieg zerstörten Chorfenster der Werkstatt Linnemanns aus dem Jahre 1913. Während das neue Elisabethfenster Süd VII sich in Farbigkeit und Licht weitestgehend der mittelalterlichen Chorverglasung anpasst, brachte das Offenbarungsfenster Süd VIII ungewollt einen starken rotdominierten Akzent im Westen der Chorverglasung ein.

In jüngster Vergangenheit setzte sich letztendlich die von der Denkmalpflege favorisierte Vorstellung der Lichtregie des Domes etappenweise durch. Mit der Blankverglasung der beiden kleinen Chorhalsfenster in den frühen 1960er Jahren war ein erster Schritt getan, um „die dunkle Einschnürung zwischen dem farbig verglasten und daher verhältnismäßig dunklen Chor und dem in Zukunft helleren Langhaus optisch weitgehend zu beseitigen“. Schließlich erfolgte zwischen 1965 und 1971 unter Einbeziehung der drei Crodelfenster eine Butzenverglasung der drei Schiffe mit farblosen Butzen auf der Nordseite und grau getönten auf der lichtstärkeren Süd- und Westseite. Der Lichtcharakter des Langhauses dürfte dadurch heute dem ursprünglichen der 1460er bzw. 1470er Jahre sehr nahe kommen. Durch die nunmehr sehr helle Butzenverglasung verloren die drei Crodelfenster des Langhauses allerdings an Intensität, wirkten sie doch bis dato im dunklen Fond der Verglasung der frühen 1950er Jahre. Crodel selbst bedauerte dies außerordentlich. Im August 1971 kritisierte ein Thüringer Pfarrer in einem Schreiben an das zuständige Denkmalpflegeamt nicht ganz zu unrecht, dass neben den drei Langhausfenstern Crodels auch die mittelalterliche Chorverglasung durch die starke Erhellung des Schiffes an „Glut und Farbe“ verloren hätte.

Mit dem vorliegenden Aufsatz wurde der Versuch unternommen, den Umgang mit dem durch das Medium Glasmalerei gebrochenen Raumlicht am konkreten Beispiel des Erfurter Domes nachzuvollziehen. Dabei zeigte sich, dass einhergehend mit einem Wandel der ästhetischen Positionen immer wieder Veränderungen vorgenommen wurden, wobei sich vieles aber auch im Grundsatz wiederholte. Mit festem Blick auf die liturgischen Anforderungen bzw. bestimmte künstlerische Ideale wurde dabei mehr oder weniger sensibel mit dem historischen Befund umgegangen.

Jede der Neuerungen war mit einer gewissen Gewinn-Verlust-Problematik verbunden, die sich bis heute fortsetzt.

Abbildungsnachweis

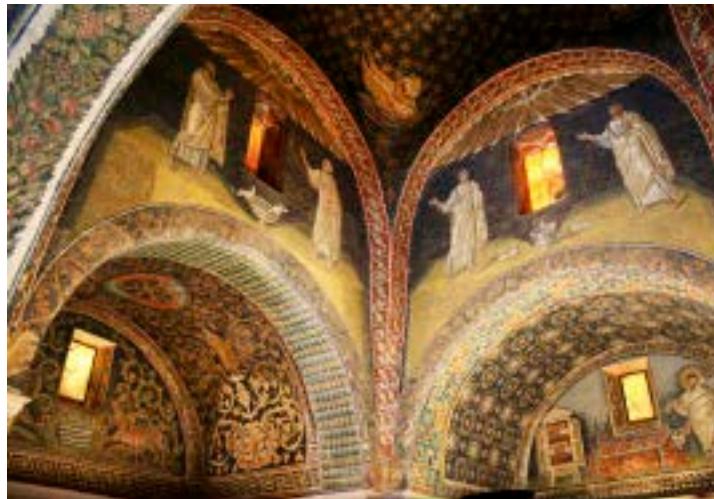
Abb. 1-4: Bischofliches Bauamt Erfurt, Bildarchiv
 Abb. 5: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege
 Meßbildarchiv: Neg.-Nr. 2c 4/ 60.41
 Abb. 6: Brandenburgisches Landesamt für Denkmalpflege
 Meßbildarchiv: Neg.-Nr. 2c 17/ 60.56

Anmerkungen

- 1 Hierzu und zu allen weiteren Angaben zur Verglasungsgeschichte des Erfurter Domes vgl. Falko Bornschein, Ulrike Brinkmann und Ivo Rauch: Erfurt, Köln, Oppenheim. Quellen und Studien zur Restaurierungsgeschichte mittelalterlicher Farbverglasungen (= CVMA Deutschland Studien II), S. 1-99 und Regesten S. 203-261.
- 2 T(hedor) F(erdinand) K(ajetan) Arnold: Erfurt mit seinen Merkwürdigkeiten und Alterthümern in historischer, statistischer, merkantilischer etc. Hinsicht. Gotha 1802, S. 61.
- 3 „Die Kirche ist gegenwärtig sehr hell, indem man vor einigen Jahren die Glasmalereien, die dem Innern eine schaurige Dämmerung gaben, weggenommen hat“. Johann Dominik Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. Bd. 1. Hannover 1815, S. 489.
- 4 Arnold 1802 (wie Anm. 5), S. 63. Ähnlich äußerte sich auch Fiorillo 1815 (wie Anm. 6), S. 489. Diese Worte sind nur schwer mit der oben angeführten Einschätzung der Langhausverglasung durch die beiden Autoren zu vereinbaren.

Das Mosaik in der Leunaer Friedenskirche

Mechthild Werner



Mosaik-Ausgestaltung im Mausoleo di Galla Placidia (UNESCO-Welterbe) in Ravenna

frühchristlichen Kunst entwickelt sich dann das Mosaik zu großartigen Darstellungen an Wänden, in Kuppeln und Gewölben der Kirchen. Hierzu wurde hauptsächlich Glas verwendet, es erscheinen auch kostbare Goldgründe, für welche Blattgold in die Glaspaste eingelegt wurde.

Wir denken da an Sta. Maria Maggiore (4./5. Jahrhundert) und Höhepunkte der altchristlichen Mosaikkunst in Ravenna, z.B. die Innenausstattung des Grabmals der Galla Placidia, sowie die Fortsetzung in byzantinischer Zeit mit der kostbaren Darstellung des Kaisers Justinian mit Theodora und Gefolge in S. Vitale.

Auch aus späterer Zeit kennen wir Höhepunkte des Mosaiks, so z.B. in der Hagia Sophia in Istanbul (10. Jahrhundert). Aus dem 12. Jahrhundert gibt es wunderbare Mosaikarbeiten in Sizilien, nämlich in Cefalu, Monreale und Palermo in der Capella Palatina und der Martorana.

In geringem Umfang ist das Mosaik auch nach Deutschland vorgedrungen, so besaß das Aachener Münster Kuppelmosaik, sicher von Ravenna beeinflusst, da S. Vitale zu den Vorbildbauten gehörte.

Nach dem 13. Jahrhundert diente zur Ausschmückung überwiegend die Wandmalerei, und die dekorativen Reize des Mosaiks wurden in anderen Techniken angewendet, z.B. Cosmatenarbeiten, Inkrustation und Intarsien sowie Zusammenstellungen von Fliesen, die sich auch im Islam großer Beliebtheit erfreuten.



Erst im späten 19. Jahrhundert wurde neben vielen anderen alten Techniken auch das Mosaik wieder entdeckt und angewendet. Es waren jedoch oft historisierende Darstellungen. So überraschte es mich umso mehr, hier in Mitteldeutschland, in einer von Industrie geprägten Landschaft, ein abstraktes, expressives Mosaik in einer evangelischen Kirche vorzufinden.

In Leuna wurde von dem Unternehmen IG Farben (Ludwigshafen) in den 1920er Jahren ein Ammoniak-Werk errichtet. Zeitgleich entstanden große Wohnsiedlungen, deren meist aus Süd- und Westdeutschland zugewogene Bewohner sehr bald eine katholische sowie eine evangelische Kirche brauchten, deren Standorte schon im Bauplan vorgesehen war. So entstand 1929/30 die Friedenskirche nach Plänen von Adolf Herberger, ein schlichter, aber interessanter Bau im Art-deco-Stil.

Als am 7. Dezember 1930 nach einjähriger Bauzeit die Einweihung stattfand, läuteten bereits die Glocken, und die gesamte Innenausstattung war vollendet. Dazu gehörten auch das die ganze Chorwand ausfüllende Glasmosaik sowie acht abstrakte, stark farbige Glasfenster vom selben Künstler: Emil Glückner (1896–1971) lebte und starb in Stuttgart, wo er neun Semester an der Stuttgarter Akademie studierte. Seine Lehrer waren u.a. Christian Speyer, Christian Landenberger und Adolf Hözel. Letzterer hat mit seiner Kunst und vor allem mit seinen kunsttheoretischen Werken großen Einfluß auf Glückner gehabt. Hözel wagte einen spektakulären Schritt in die Moderne, indem er 1905, fünf Jahre vor Kandinsky, sein erstes abstraktes Bild malte. Auch schuf er Farbenfensterzyklen für Hannover und Stuttgart. Den meisten Erfolg erzielte er jedoch mit seinen kunsttheoretischen Lehren über Farben, Farbrapporte und gegenseitige Beeinflussungen etc.



Zu seinen Schülern gehörten auch spätere Bauhauskünstler, wie Johannes Itten und Oskar Schlemmer, die Hözels Lehren in Weimar und Dessau weitergaben.

Das Mosaik im Altarraum der Leunaer Friedenskirche hat den Frieden zum Thema, jenen Frieden, den Christus verkündet und der von Gott schon im Alten Testament durch den Regenbogen den Menschen zugesagt war.

Starke Farben leuchten: Gold, edel und strahlend; Silber, mutig daneben gesetzt; Rot, besonders im oberen Bereich; Violett, dunkle Erdtöne; Rosa: Schlemmer malte 1916 eine „Komposition auf Rosa“. Aus der Entfernung fallen uns Farbrapporte auf, geometrische Einteilungen; in der Mitte, alles überragend, das Kreuz mit der Inschrift: „Friede sei mit euch“. Bei näherer Betrachtung sehen wir unzählige viele kleine Feinheiten und Überraschungen: Schachbrett muster, gepunktete Teile, Streifen und Quadrate, fast an Stoffmuster erinnernd. Das Ganze ist aber hinter oder unter dem Kreuz ein Bild – waagerecht in drei Ebenen geteilt: unten die Unterwelt, die Toten in ihren Gräbern, vor Goldgrund, von Christus erlöst! Manche der runden Köpfe lassen an tote Soldaten mit Stahlhelmen denken.

Im mittleren Teil mit viel blutvollem Rot tobt das Leben; Kräfte ringen miteinander, stoßen gegeneinander, lassen vielleicht auch an Darstellungen des Jüngsten Gerichts denken. Ganz oben erwartet uns der Himmel, der Friede, der Regenbogen. Leider ist er nicht mehr ganz zu sehen. Nach Bombenschäden musste eine neue Decke eingezogen werden. So fehlt ein Stück.



Auch die zusammen mit dem Mosaik geschaffenen Glasfenster gehören zu den Kriegsverlusten. Dies ist besonders tragisch, weil Glücker genau wie die Künstler des frühen Christentums und in Byzanz den Kirchenbau mit der ihn ausstattenden Kunst als Einheit sah und so Raumschmuck und Fenster aufeinander abstimmte. Wir können also die Farben und ihre Leuchtkraft nicht mehr original erleben, weil die Beleuchtung heute weiß, farblos und dadurch hart wirkt und den Raum mit dem Glasmosaik nicht in mildernde Farben taucht.

Wer einmal im Grabmal der Galla Placidia in Ravenna bei geschlossener Tür nur unter dem Licht der gelbbraunen Alabasterfenster das allmähliche Aufscheinen der blauen und goldenen Mosaike erleben konnte, weiß, was gemeint ist. Um wahre Ausstrahlung zu gewährleisten, müssen die Fenster dämpfend wirken. Das ist in alten Kirchen erlebbar gemacht worden und von diesem Künstler des 20. Jahrhunderts ebenso empfunden worden.

In vielen Kirchen fehlen heute die Originalfenster. Es wäre zu wünschen, trotz Geldmangel möglichst oft wieder farbige Fenster einzusetzen, zugunsten des Raumes und seiner Ausstattung.

Unter dem Motto »... vom Bild zum Wort... zum Bild...« stand der Künstlertag 2010 im Bistum Fulda, mit der Verwandlung und Erneuerung der christlichen Botschaft durch künstlerische Medien im Zentrum des Programms. In diesem Rahmen wurde auch das Gemälde „Klagemauer“ von Gert Weber im Dommuseum Fulda übergeben und der Öffentlichkeit präsentiert. Der Thüringer Künstler wurde bereits im Band 45/2009 „alte und neue Kunst“ vorgestellt.

Das Gemälde in Fulda, das durch eine Schenkung ins Dommuseum kommt, schließt eine Serie von Studien und Grafiken ab, in der sich der Künstler mit dem Thema Mauer in vielschichtiger Hinsicht beschäftigt hat. Auf großem Format von zwei mal drei Metern zeigt das Leinwandgemälde in einer intensiven, dunkel leuchtenden Farbpalette eine annähernd das Bild füllende Mauer, die einen perspektivischen Bildraum eröffnet. Vom rechten Bildrand nähert sich dieser Mauer eine in starker Bewegung begriffene Figur. Die aus Blöcken aufgebaute Struktur der Mauer erweist sich bei näherem Hinsehen als Gefüge aus zahllosen menschlichen Gesichtern und Gestalten.



Das Anrennen des einzelnen Menschen gegen Blockaden, die selbst wiederum aus Menschen aufgebaut sind, ließe sich verkürzend als Bildthema benennen und damit der Kampf gegen die Barrieren aus Ideologien und Unterdrückung. Neben der biographischen Bedeutung des Themas für den Künstler kann das Bild auch an die jüngste Geschichte des Bistums und der Stadt Fulda erinnern. Die Ereignisse von Mauerfall und Wiedervereinigung vor rund 20 Jahren, als die Menschen aus der damaligen DDR nach Fulda strömten und viele neue und alte Verknüpfungen zwischen Hessen und Thüringen lebendig wurden, erhalten mit Webers Bild ein bleibendes künstlerisches Andenken im Dommuseum.

Die Bildthematik und die malerischen Mittel des Gemäldes weisen jedoch über eine zu enge Festschreibung seines Inhaltes hinaus. Die Bildsprache des Künstlers erzeugt einen Schwebezustand zwischen Bewegung und Unverrückbarkeit, Gegenständlichkeit und Symbolik, zwischen abstrakten Texturen und Personifikationen. Das menschliche Antlitz prägt den gesamten Bildraum, ob fragmentiert, verschwommen oder entstellt. Mit dieser „Allgegenwart“ im Bild bekräftigt Weber die Bedeutung des Menschen und seines Schicksals für seine künstlerische Arbeit. Im christlichen Sinn ist dieses Menschenbild auch als Widerschein des Angesichtes Gottes zu verstehen. Auch in der Widersprüchlichkeit und in der Überzeichnung als Fratze bleibt die Ebenbildlichkeit Gottes im Menschen unauslöschlich. Der Verweis auf solche existentielle und religiöse Dimension der Kunst ist Weber ein zentrales Anliegen. Er spricht von „der Kraft der Bilder, die da einsetzt, wo das Wort nicht mehr hinreicht“ und damit auch von den Möglichkeiten der Verkündigung durch die Kunst.

In der Bezugnahme des Bildmediums auf den Menschen schließt sich der Kreis vom Bild zum Wort zum fleischgewordenen Wort Gottes. Immer neue Bilder beziehen aus dieser Verknüpfung ihre Wirksamkeit und können zum Anstoß neuen Denkens und Handelns werden.

In die Kette sich fortsetzender Impulse reihten sich der Vortrag „Bild, Wort, Fleisch – die Konkurrenz der Gottesmedien“ von Prof. Dr. Eckhard Nordhofen und der Gottesdienst und die Predigtgedanken von Bischof Heinz Josef Algermissen. Die Beiträge am Künstlertag dienen der unausgesetzten Fortsetzung dieses Dialoges von Bildern und Worten.

Geschichte der Pfarrkirche

Die Pfarrkirche ist dem um 720 gestorbenen heiligen Aegidius geweiht, Gründer und Abt des Benediktinerklosters Saint-Gilles in Südfrankreich. Die wechselvolle und lebendige Geschichte der Pfarrkirche St. Aegidius reicht wohl zurück bis etwa 785, hier wird die Entstehung einer kleinen Missionskirche am Emsübergang als kirchliches Zentrum eines grossen Missionsgebietes vermutet.

Die Kirche war eine der fünf Urpfarreien des Bistums Osnabrück, ähnlich alt wie die Bistümer Minden, Münster und Paderborn. Umfangreiche Grabungen bei der Renovierung 1970 haben mehrere Vorgängerbauten der heutigen Kirche nachgewiesen, darunter als ältester eine dreischiffige Basilika aus karolingischer Zeit. (Abb. 1)

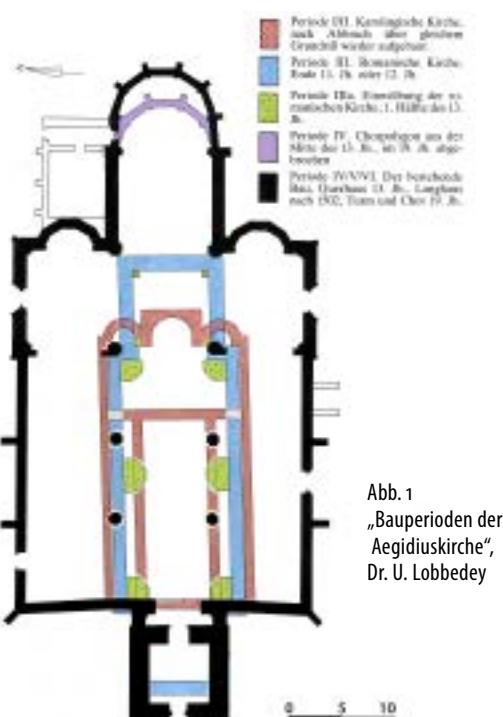


Abb. 1
„Bauperioden der Aegidiuskirche“, Dr. U. Lobbedey

Mit wachsender Einwohnerschaft Wiedenbrücks und aufblühendem Handel und Handwerk errichtete man – wohl nach einem Brand – etwa im späten 11. Jahrhundert eine neue Kirche in romanisch gebräuchlicher Form mit Langhaus und abgesetztem Chor und Turm. Vom Turmbau sind offensichtlich im Mauerwerk der heutigen Kirche noch Reste erhalten.

Mitte 13. Jahrhundert – vielleicht 1259 mit Gründung des Kanonikerstiftes durch den Bischof von Osnabrück – sind erneut bedeutende Veränderungen in der Entwicklung von Gemeinde und Stadt Anlass für einen Neubau der Kirche, für dessen östlichen Chorabschluss in 5/10-Form wohl der Dom in Münster (dritter Dom ca. 1224–1264) entscheidendes Vorbild war. Für das Langhaus mit drei gleichmäßig breiten Schiffen wurde 1502 der Grundstein gelegt. Dieser Bau bildet in weiten Teilen noch die heutige Gestalt einer dreischiffigen, dreijochigen Hallenkirche; allerdings wurden – bedingt durch Bauschäden – der Turm 1851 mit neuer barock geschweifter Haube und offener Laterne (Bauinspector C. Niermann) und die ehemals 5-teilige Chorapsis 1878 in erweiterter und nun siebenteiliger Form (Architekt G. A. Fischer) neu erbaut; die technischen Mittel der Zeit ließen eine Sanierung nicht zu und trugen so zu einer „zeitgemäßen“ Erneuerung bei.

Trotz weiterer notwendig umfangreicher Eingriffe in Chor und Giebelwände des Querhauses blieb – auch durch Verwendung der alten Werksteine – der spätromanisch-frühgotische Charakter von Querhaus und Chor erhalten.

Nach den einschneidenden politischen Veränderungen durch die Französische Revolution und nachfolgende Kriege wurde die Pfarrei St. Aegidius 1823 dem Erzbistum Paderborn zugeordnet. 1871 wurde durch den Paderborner Dombaumeister A. Güldenpfennig eine Vesperbild-Kapelle auf der dem Markt zugewandten Südseite der Kirche angebaut; dies geschah in dem damals geschätzten Stil der Neugotik.

Eine vielfältige reiche Ausstattung der Pfarrkirche spiegelt ihre Geschichte. Insbesondere sind zu erwähnen das erhaltene freistehende Sakramentshaus im Chorraum von 1504, der etwa gleichaltrige Taufstein, die Kanzel von 1617, der Marienaltar von 1642 und das Pestkreuz von 1648.

Aufgabe / Umfang der Maßnahmen

2001 fasste die Gemeinde den Beschluss, nach der letzten Renovierung von 1970 durch Architekt W. Waterkamp erneut eine Innenrenovierung der Kirche vorzunehmen.

Anlass gaben vor allem die der heutigen Liturgie nicht mehr so recht entsprechende Anordnung des von der Gemeinde abgerückten Altars, des Taufsteins in der Seitenapsis und der Kreuzwegstationen. Ebenfalls Anlass waren ein durch Kerzenruß und Heizungsluft verschmutzter Innenraum, eine in weiten Teilen ausgefallene elektrische Fußbodenheizung, eine unbefriedigende Beleuchtung, eine für den an Mitgliedern gewachsenen Chor zu kleine Orgelempore, ein eher ungeordnetes Angebot an Schriften und der Wunsch nach einer Neugestaltung der *Immerwährenden Hilfe*.

Nach umfänglicher beratender Zusammenarbeit mit dem Diözesanbaumeister Dr. P. Ruhnau und für die denkmalpflegerischen Aspekte mit den Herren D. Stöver und B. Sigrist vom Landesamt für Denkmalpflege Münster umfasste die Maßnahme:

- die Vorverlegung des Altars
- die Verlegung des Taufsteins
- eine umfangreiche Innenrenovierung mit teilweiser Restaurierung vorhandener Ausmalungen
- die Vergrößerung der Orgelempore mit neuen Aufgangstreppen
- den Umbau der elektrischen Fußbodenheizung in eine Warmluftheizung
- die Erneuerung der Beleuchtung
- die Erneuerung der Einrichtung der Sakristei
- die Neugestaltung des Ortes der *Immerwährenden Hilfe*
- die Erneuerung des Schriftenstandes
- die Neuausrichtung der Kreuzwegstationen
- die Restaurierung wertvoller und denkmalgeschützter Kunstwerke.

Umgestaltung der liturgischen Orte

Viele Epochen, Menschen vieler Generationen haben mit großer Hingabe in dieser Kirche sichtbare Spuren und die Gesamtgestalt prägende Werke aus Romanik, Gotik, Barock und Moderne hinterlassen.

Wegen der angestrebten Neuerungen und Eingriffe in die gewohnte Liturgie war es uns von Anfang an wichtig, die Gemeinde „mit auf den Weg zu nehmen“. Zahlreiche Veranstaltungen der Gemeinde zu den beabsichtigten Erneuerungen in der Kirche, ein 1:1-Modell der vorgezogenen Altarstufen und des Altars über einen mehrjährigen Zeitraum sowie ein Tag der „offenen Baustelle“ der Kirche während der Bauphase dienten dazu, das Vorhaben transparent und verständlich zu machen. Damit verbunden war auch ein Werben für die Absicht, nicht eine bloße Konservierung alter Kunst- und Sakralwerke vorzunehmen, sondern auch die hinzuzufügenden Elemente in heute zeitgemäßer Gestalt zu realisieren, so vor allem der Bereich der abzutragenden und in vergrößerter Form wieder neu zu

errichtenden Orgelempore mit den neuen seitlichen Zugangstreppen und den beiden Wandscheiben für die *Immerwährende Hilfe* und den Schriftenstand.

Einen sehr bedeutsamen Eingriff stellte die Vorverlegung des Altars und der Altarstufen dar. Nach vielen Beratungen, Modellen und Plänen konnte an dem aufgebauten Modell in der Kirche der geeignete Ort des Altars, die Ausformung der Altarstufen und die Anordnung der seitlichen Bankreihen über einen langen Zeitraum unter konkreter Beteiligung der Gemeinde liturgisch erprobt werden (Abb. 2). Die Erkenntnisse daraus führten mit nur wenigen Korrekturen wie einer Vergrößerung der Kommunionstufe zur endgültigen Ausführung (Abb. 3). Der später neugestaltete Ambo des Künstlers B. Vielstädt nimmt das Material des Natursteins des Altars auf.



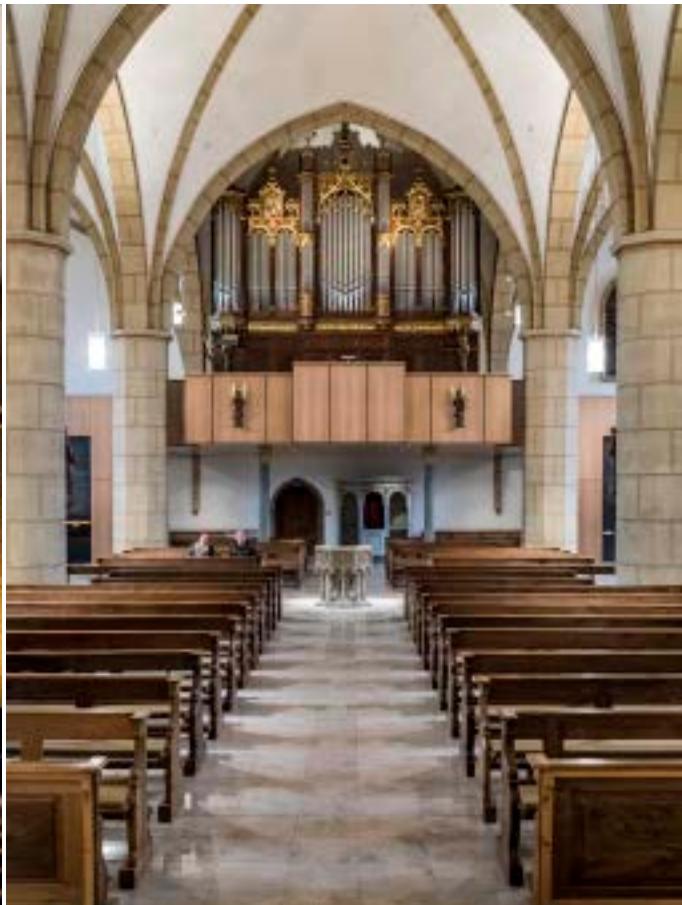
Abb. 2 1:1-Modell für die verlegte Altar-Situation während der Planungsphase



Abb. 2 Übersichtsplan aus DKV-Kunstführer

Auch infolge der Vorverlegung des Altars war für den bisher in der südlichen Seitenapsis stehenden Taufstein ein neuer Ort zu suchen. Im Sinne der Taufe als Eingangssakrament war die Stelle vor der Orgelempore nahe dem Eingang der Siechenpforte liturgisch gut geeignet. Hier stand dieser Taufstein aus dem frühen 16. Jahrhundert bereits vor der Sanierung 1907, damals erhöht auf einer Stufe und umgeben von einem 1933 hinzugefügten Gitter von W. Tecklenborg. Zur Verdeutlichung des Standortes wurde der Natursteinbelag in aufgerauhter Oberfläche symmetrisch um den Taufstein neu verlegt. In den seitlichen Kirchenbänken findet auch eine große Taufgemeinde ausreichend Platz.

Für die gestiegene Zahl der Chormusiker an St. Aegidius wurde die Vergrößerung der Orgelempore und infolgedessen brandschutztechnisch der Bau von zwei neuen Fluchttreppen anstelle der vorhandenen engen Wendeltreppe erforderlich. Die beiden Treppen wurden symmetrisch ausgerichtet



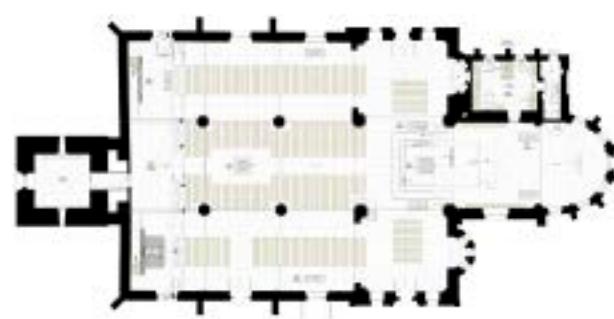
links oben: Altarraum - links unten: Immerwährende Hilfe
rechts: Blick auf die Rückseite mit der erweiterten Orgel und dem Taufbecken



Lichtproben mit der neuen Beleuchtungsanlage während der Einrichtungsphase



Immerwährende Hilfe und Schriftenstand in symmetrischer Gestaltung



und davor zwei im Aufriss quadratische Wandscheiben gestellt; die eine zur Aufnahme der bisher ungeordnet angebotenen Schriften und Ankündigungen, die andere zur Aufnahme der *Immerwährenden Hilfe*, einem Altaraufbau neugotischen Stils mit einem Marienbildnis der Werkstatt Becker-Brockhinke von 1906.

Unterhalb der Treppen entstanden kleine Räume für eine in Zusammenarbeit mit Firma Mahr entwickelte mechanische Abluftanlage zur Verringerung des Kerzenraußes und auf der anderen Seite eine Lagermöglichkeit für Kerzen, Schriften, Tafeln und Stühle. Die vorhandenen barocken Holzstützen mit korinthischen Kapitellen wurden restauriert und in die Konstruktion der Empore integriert.

Als Material für Orgelempore, Treppen und Wandscheiben wurden natürlich belassener gewachster Schwarzstahl und hell lasiertes Eichenholz gewählt – in einer einfach gehaltenen geradlinigen Gestalt, die so die historischen Werke umso bedeutender zur Wirkung bringen soll. Dies erfüllte nicht sofort alle „Sehgewohnheiten“.

In Fortführung einer fast 400-jährigen Orgeltradition ermöglichte ein eigens gegründeter Förderverein mit erheblichen Spenden die Sanierung der Orgel. Nach 1912 und 1972 wurde das Instrument wiederum von Firma Speith-Orgelbau unter Verwendung alten Pfeifenmaterials technisch neu gebaut und mit Ausbau des deutsch-romantischen Klangcharakters von 40 auf 52 Register erweitert.

Der Kreuzweg mit im Jahr 1901 entstandenen Bildern des Malers Anton Waller, Vertreter der „Wiedenbrücker Schule“, stilistisch eher dem Historismus zugewandt, wurde restauriert und in liturgisch geeigneter Weise im Kirchenraum angeordnet – nun als wirklicher Rundgang für Betende.

Die einzelnen Stationen wurden entsprechend dem ursprünglichen Erscheinungsbild in teils wiedergefundene und von K. Lerchl restaurierte Holzeinfassungen eingesetzt.

Neue Heizung

Umfangreiche Untersuchungen und Messungen zeigten einen wohl nach und nach entstandenen, bis zu einem Drittel der Fläche ausmachenden Ausfall der elektrischen Fußbodenheizung von 1970. Eine ausreichende Temperierung des etwa 500 Sitzplätze umfassenden Kirchenraumes war nicht mehr gewährleistet. Eine Sanierung dieser Heizung hätte zusätzlich den kompletten Austausch des Natursteinbodens erfordert. Die schon seit vielen Jahren entwickelte und bewährte Technik der dezentralen Wärmeerzeugung machte den Einbau einer Mahrcalor-Warmluftheizung lohnenswert. Die neuen Heizstationen wurden in das Raster des Bodenbelages eingepasst; die Eingriffe in den vorhandenen Natursteinboden hielten sich so in vertretbaren Grenzen, für notwendige Ergänzungen wurde mit artgleichem Material gearbeitet.

Neue Farbfassung des Kirchenraumes

Der farblichen Neufassung des Kirchenraumes gingen sorgfältige Erkundungen und Probenahmen durch die Fa. Ochsenfarth voraus zur Erkundung und Erfassung des historischen Materialbestandes. So wurde festgestellt, dass vorangegangene Renovierungen einen guten Grund für die aktuell durchgeführte Neufassung in Kalktechnik bildeten. Vier verschiedene Farbfassungen bis zurück ins 16. Jahrhundert ließen sich nachweisen. Die konservatorischen Maßnahmen orientierten sich an der Restaurierung von 1970. Die Reinigung der fetthaltigen Schmutzpartikel von Kerzenruß, Heizungsluft und Weihrauch erfolgte mit Trockenschwämmen. Nach sorgfältiger

Vorbereitung der Oberflächen wurde anhand etlicher Arbeitsproben eine Vereinheitlichung der Ausmalungen festgelegt. Die 1970 aufgemalten weißen Fugen wurden abgenommen und durch einen nach aktuellen Befunden ermittelten doppelten Fugenstrich aus gotischer Zeit in freihändiger Ausführung ersetzt. Dieser wurde lasierend rot aufgebracht auf die sandsteinfarbenen Pfeiler und andere tragende Bauglieder wie Gurtbögen und Gewölberippen – so deutete bereits die Gotik Steinimitationen an. Parallel zu den tragenden Architekturgliedern wurden zur deutlicheren Konturierung Begleitstriche aufgemalt.

Wie in vorangegangen Renovierungen wurde mehrjährig gelagerter Holzbranntkalk aus Altmannstein im Altmühlthal verwendet, der in mehreren Arbeitsgängen in historischer Bürstentechnik lasierend auf Gewölbe- und Wandflächen in gebrochen weissem Farbton aufgebracht wurde.

Im mittleren Joch des nördlichen Kirchenschiffes erfolgte die Restaurierung der spätgotischen floralen Gewölbe-Ausmalung im Sinne der bereits 1971 erfolgten Rekonstruktion in kräftigen Farben für die Originalbefunde und mit blasseren Farbtönen für die vorgenommenen Ergänzungen.

Eine Fülle des Lichtes erbrachte schließlich auch die Säuberung und Instandsetzung der Kirchenfenster, u.a. der Rosenkranzfenster von 1878 und der ebenfalls 1878 von der Königlich-Sächsischen Hofglasmalerei Hertel und Lersch in Düsseldorf hergestellten Chorfenster mit Darstellung des hl. Liborius, Patron der Erzbistums Paderborn, und Aegidius, des Patrons der Kirchengemeinde.

Neugestaltung der Beleuchtung

Kirchenbau ist Lichtarchitektur: natürliches und künstliches Licht sind wichtige

Elemente der Gestaltung eines Kirchenraumes. Vor allem ist das natürliche Licht wesentlicher Bedeutungsträger und für die liturgischen Orte, besonders für den Altarbereich, ein wichtiges Gestaltungselement.

Die neue Beleuchtungsanlage wurde in drei Lichtzonen – oben-mittig-unten – variabel steuerbar ausgelegt, um veränderbare Helligkeiten und Lichtfarben zu ermöglichen und besondere Orte wie Altar, Tabernakel, Taufort und Immerwährende Hilfe hervorzuheben. Dadurch lässt sich etwa das Gewölbe sanft illuminieren, Raumlicht erzielen oder helles, gerichtetes Leselicht erzeugen. Trotz dieser technisch vielfältigen Möglichkeiten bleibt aber das durch die Kirchenfenster überhöhte Tageslicht die wichtigste Quelle des Lichtes – auch während der Gottesdienste.

Es wurden gläserne, teils mattierte Leuchtkörper in einfacher zylindrischer Gestalt gewählt, deren hoher technischer Standard nicht aufdringlich erscheint.

Liturgische Farben dienen uns Christen dazu, den Charakter der verschiedenen Zeiten und Feste zu verdeutlichen. Die Verwendung der Farben versinnbildlicht symbolisch das Kirchenjahr und betrifft die im Gottesdienst gebräuchlichen Gewänder und Paramente.

Zusammen mit dem Lichtplaner S. Gotzes und dem Lichtkünstler M. Haunhorst wurde die Beleuchtung der Kirche durch ein künstlerisch abgestimmtes System aus Leuchten geplant und einschließlich einer Lichtsteuerung ausgeführt.

Im Chorraum realisierten die Lichtplaner eine Lichtinstallation mit variabel einstellbarem farbigem LED-Licht durch den Einbau von Bodenstrahlern. Diese lassen sich beispielsweise zur Unterstützung der Wirkung wesentlicher Architekturglieder des

Chors einsetzen, etwa für Besucher der Kirche außerhalb der Gottesdienste und zur Unterstützung der Tageslichtsituation in der dunklen Jahreszeit.

Vor allem aber soll die neue Lichtgestaltung für die Liturgien im Jahresfestkreis eingesetzt werden, insbesondere an den Hochfesten, an denen dem Licht und den liturgischen Farben weiß, rot, grün und violett eine besondere theologische Symbolik zukommt.

Ganz bewusst definierten Gemeinde und Planer nur wenige und nur bestimmte Lichtszenen zur Unterstützung der Liturgie. Im Mittelpunkt der Lichtgestaltung stehen die Liturgien der Hochfeste Weihnachten, Ostern und Pfingsten, die von Lichtsymbolik besonders geprägt sind; so drückt der Exultet-Text besonders intensiv die österliche Glaubenserfahrung in Lichtmetaphern aus.

In der Vergangenheit waren nächtliches Dunkel als natürliche Gegebenheit und künstliches abendliches Licht als Kostbarkeit Grunderfahrungen menschlichen Lebens. Die Menschen waren dankbar für das Licht in der Nacht, das ihnen Sicherheit und Orientierung bot. Die abendliche Versammlung in der Kirche verband das Anzünden und Begrüßen des Lichtes mit der Bitte um den Schutz Gottes und um die Wiederkehr des Herrn.

Zentrales Anliegen im Planungsprozess war, bloße Lichteffekte und hohle Theatralik zu vermeiden und nicht der Verlockung des „Alles ist möglich“ zu unterliegen. Vor dem Hintergrund, die Ambivalenz von Tages- und Kunstlicht im Kirchenraum abzuwagen und Licht gezielt für die Gestaltung von Liturgien einzusetzen, geht die Gemeinde behutsam mit dem neuen Lichtinstrument um – nicht zuletzt, um eine Inflation unterschiedlicher Lichtwirkungen zu vermeiden.

Bei Licht besehen

Der Dom zu Paderborn im Licht des Weihnachtsmarktes

Theodor Ahrens

Die Strahlen des Lichtes wirken am eindrucksvollsten vor dem Hintergrund des nachtschwarzen Himmels. Deshalb füllen sich wohl auch die Städte in der Adventszeit mit Menschen, die fasziniert sind von den vielen warmen Lichtern über den Straßen und auf den Plätzen. In vielen Fenstern sieht man die Lichtbögen aus der Tradition des Erzgebirges. In der Kirche aber wird am ersten Adventssonntag das Evangelium vom Verlöschen des Lichtes von Sonne und Mond und vom Sturz der Sterne verlesen, gleichzeitig singt man jedoch Friedrich Spees Lied, in dem es heißt:



Der illuminierte Domturm als Kulisse für den Paderborner Weihnachtsmarkt (hier: 2009)

„O klare Sonn, du schöner Stern, dich wollen wir anschauen gern; o Sonn, geh auf; ohn deinen Schein in Finsternis wir alle sein.“¹ Hier ist zwar von einer anderen Sonne als von einem Beleuchtungskörper am Himmel die Rede, doch das Licht wird zum Symbol einer ganz anderen Erleuchtung.

In Paderborn hat man sich vor einigen Jahren entschlossen, den Dom während der Adventszeit in besonderer Weise anzustrahlen. Vor ihm, auf dem Domplatz, stehen kleine Holzhütten, in denen Erzeugnisse des Kunsthandwerkes angeboten werden. Frisches Brot, gebacken nach Bauernart, wird aus dem Ofen gezogen, Glühwein wärmt die frierenden Menschen, und von einer Bühne singen Chöre Adventslieder.

Ein Markt also, wie man ihn in vielen Städten besuchen kann. Aber die Kulisse ist in Paderborn unverwechselbar. Das warme Licht der vielen Glühbirnen beleuchtet die Budengassen stimmungsvoll, nachdem man durch „Lichttore“ hindurchgegangen ist. Nur der Dom lag bis vor ein paar Jahren wie ein großer, schwarzer Riese abseits im Hintergrund, als wolle er sich einfach nicht beteiligen an der Lichterseligkeit und als gehöre er einer anderen Welt an, so wie es ein Märchen für Kinder kritisch in den siebziger Jahren beschrieben hat: „In der Kirche ist es ziemlich dunkel, obwohl die Fenster groß sind... Jesus hat vor zweitausend Jahren gelebt... Der Vater von Jesus ist hundert-mal-tausend-mal-millionen Jahre alt... Warum baut man überhaupt Kirchen, wenn alles, was damit zu tun hat, längst vergangen ist?“²

BEI LICHT BESEHEN

Die Stadt Paderborn entschloss sich, den Dom zur Adventszeit durch eine besondere Beleuchtung in die Lebendigkeit des Weihnachtsmarktes einzubeziehen. Er bildet auf diese Weise auch in der Dunkelheit die imponierende Kulisse für das bunte Treiben in den Budengassen. Und außerdem ist der in hellem Licht erstrahlende Domturm vor dem schwarzen Himmel schon von weitem zu sehen. Aus seinen Luken werfen Scheinwerfer in langen Bahnen ihr Licht, so dass der Turmhelm wie aus einem leuchtenden Gitterwerk bestehend erscheint. Er verändert auf diese Weise seine gewohnte Optik. Hinzu kommt, dass die Beleuchtung in einem bestimmten Rhythmus auch die Farbe wechselt: von Grün über Gelb, Rot und Violett. Am Fuß des gewaltigen, weißlich-gelben Turmschaftes schütten Scheinwerfer Streiflicht über das Mauerwerk aus, so dass die Steinstruktur und die vielen Biforienfenster besonders herausgearbeitet werden. Nur das Kirchenschiff wird mit einfarbigem Streiflicht angestrahlt, so dass das Maßwerk der großen gotischen Fenster und die Schlagschatten werfenden Strebepeiler ihre Architektur besonders zeigen können. Der Dom hat eigentlich keine Fassade, außer dass seine Südseite – zum Domplatz hin – wie eine große Schauwand wirkt. Durch die Anstrahlung mit Scheinwerfern bildet diese Wand eine schöne Kulisse für den Markt.

Wer in den Wochen des Weihnachtsmarktes um den Dom herumgeht, wird auf viele Menschen treffen, die ihre Kameras hervorholen und fasziniert auf den Auslöser drücken, um den angestrahlten Baukörper und vor allem den seine Farben wechselnden Turm auf die Speicherplatte zu bannen.

Fragen könnte man sich schon, was Menschen in dieser Jahreszeit bewegen, die alttümlichen Blockhäuser des Weihnachtsmarktes aufzusuchen und nicht nur die großen Kaufhäuser. Warum viele Gruppen

die Weihnachtsmärkte in fremden Städten besuchen, obwohl doch alles mehr an die Vergangenheit erinnert als an die gegenwärtigen Lebensgewohnheiten. Unter den Lichtern der Advents- und Weihnachtszeit nimmt vielleicht eine Wunsch Welt Gestalt an, die die Erinnerung und Sehnsucht aktiviert.

Aber was zeigt der angestrahlte Dom bei (diesem) Licht besehen? Zunächst wird der Dom zu einer leuchtenden Kulisse für das Marktgeschehen und schließt den Weihnachtsmarkt wie eine leuchtende Wand ab. Durch die wechselnden Farben jedoch gerät diese Kulisse selbst in Bewegung und zieht die Blicke auf sich. Der Turm erscheint dann in immer neuer Modulation und zeigt ständig andere Gesichter. Man könnte erinnert werden an die Bilder von Claude Monet (1840–1926), die er in den Jahren 1893–1895 von der Kathedrale von Rouen malte. Beinahe vierzig Mal entstand die Fassade der Kirche in unterschiedlicher Beleuchtung auf der Leinwand. Die wechselnden Lichtverhältnisse im Verlauf des Tages verändern das Motiv unaufhörlich, und dem Betrachter wird deutlich, dass der eigentliche Gegenstand der Bilder nicht die Kathedrale ist, sondern das stets wechselnde Licht, das sich ganz unterschiedliche Dinge suchen kann, um zu erscheinen. So ist es für den Maler gleichgültig, ob ein Heuhaufen im wechselnden Licht erscheint, das Wasser eines Hafens oder der Dogenpalast in Venedig. Immer ist das wechselnde Licht der eigentliche „Hauptdarsteller“. Auch der Dom zu Paderborn wechselt zu unterschiedlichen Tages- und Jahreszeiten sein Aussehen durch die verschiedenen Lichtverhältnisse. Aber immer ist die Architektur mit ihrer Struktur die Hauptdarstellerin. Thomas von Aquin wendet sich im Unterschied zu manchen Theologen (z.B. Augustinus) gegen eine übersteigerte Deutung des Lichtes. Das Licht hat für ihn eine bestimmte Aufgabe. Es hat die Funktion des Zeigens und des

„Kundmachens“. Im Licht erscheinen die Dinge erst in rechter Weise.³ Bemerkenswert ist auch, was Martin Heidegger in einem berühmten Aufsatz über den Ursprung des Kunstwerkes zum Ausdruck bringt. In seiner ihm eigentümlichen und manchmal kryptischen Sprache sagt er, dass Kunstwerke (und dazu zählt ja auch die Architektur des Domes) die Dinge in eine „Lichtung“ stellen. Sie rücken das Dargestellte gleichsam in einen bestimmten Sinnhorizont.⁴ „Der architektonische Raum ist ein fließendes Gebilde aus Licht, und im Fließen dieses Lichtes wird es durch dieses Licht immer wieder aufs Neue hervorgebracht. Wie sich im Dunkel der Finsternis aus dem Schein der Lampe ein Raum bildet, so entsteht im Fließen des äußeren Lichtes, im Spiel von Licht und Schatten, Architektur als ein leichtes Gebilde unserer sinnlichen Wahrnehmung...“⁵

In je unterschiedlicher Beleuchtung erscheint die Architektur auch des Paderborner Domes anders; oder „heideggernd“ ausgedrückt, könnte man formulieren: Der Dom wird durch die Beleuchtung während des Weihnachtsmarktes in eine ganz bestimmte „Lichtung“ gestellt. Vor diesem Hintergrund sind die Beleuchtung des Kirchenschiffes und die des Turmes durchaus unterschiedlich zu bewerten. Die ruhigen Strahlen des Streiflichtes modellieren durch Licht und tiefe Schatten die Architektur der Wand, lassen das Maßwerk der Fenster und die Strebepfeiler hervortreten und bringen den Eigenwert der Architektur zum Ausdruck. Die stets wechselnde farbige Beleuchtung des Turmes und besonders des Turmhelmes „baut“ eine neue Architektur aus Licht und streift der Architektur ein fremdes Kleid über, das ihr nicht passt. Den Turmhelm „umkreisen“ die Lichtpunkte der Scheinwerfer wie Planeten. Sie werfen ihre Lichtbahnen über den dunklen Helm und zerteilen ihn, so dass der gesamte Turm seine Gestalt zu verlieren droht, und man könnte sich fragen, was gezeigt und ins

Licht gestellt werden soll oder wer der eigentliche Darsteller ist: der Turm oder nur die Lichteffekte. Die ständig wechselnde Farbe bindet natürlich die Zuschauer in der Erwartung des immer Neuen.

Hier wird ein zu starker Kompromiss mit den Gesetzen des Marktes geschlossen, und die Inszenierung zeigt nicht mehr den Dom, sondern etwas Anderes. Norbert Bolz hat in seinem Buch „Das konsumistische Manifest“ die Gesetze des Marktes in manchmal stark pointierter Weise herausgestellt. Aber seine Gedanken lassen die Beleuchtung des Domturms in einem anderen Licht erscheinen. Bolz schreibt, dass die Menschen nicht nur konsumieren wollen, sondern dass man „den Konsum auch zugleich ausstellen und darstellen will. Der Marktplatz ist immer auch ein Schauplatz der Prahlerei. Wir alle spielen Theater – gerade auch, wenn wir konsumieren. Und verkaufen lässt sich heute nur noch, was einen Inszenierungswert hat... Es dreht sich alles um die Frage: Wie fessle ich die Aufmerksamkeit des Kunden?“⁶ Die Weihnachtsmärkte verzaubern, so könnte man mit Bolz folgern, die entzuberte Welt. Bolz zitiert in diesem Zusammenhang Johann Huizinga, der auf die Strukturverwandtschaft von Marktplatz, Spielplatz und religiösem Kultort hingewiesen hat: „Die Arena, der Zauberkreis, der Tempel, die Bühne, die Filmleinwand, der Gerichtshof, sie sind allesamt der Form und der Funktion nach Spielplätze, d.h. geweihter Boden, abgesondertes, umzäuntes Gebiet, in dem besondere Regeln gelten.“⁷ Zu fragen bleibt aber, nach welchen Regeln gespielt wird. Bolz schreibt, dass der Markt dem ständigen Wechsel der Moden unterworfen sei. „Das Lustvolle, Stimulierende des Konsums liegt deshalb nicht in der Befriedigung von Bedürfnissen, sondern gerade in der Unbefriedigung, die das Begrenzen neu entflammt. ... Das Neue muss anders sein, aber nicht radikal anders, sondern anschlussfähig anders.“⁸ Die bunten



oben:
Intensive Farbigkeit der
Domturm-Beleuchtung
zur Adventszeit 2005

unten: fast weißes Licht 2009

und stets wechselnden Farben der Turmbeleuchtung lassen nicht den Dom neu sehen, sondern befriedigen eher das Bedürfnis der Kunden des Marktes nach immer neuen Effekten. Zudem zerteilen die kleinen Scheinwerfer die Geschlossenheit des Baukörpers.

So bleibt am Ende die Frage zu beantworten, was – „bei Licht besehen“ – gesehen wird und was in „die Lichtung“ gestellt wird. Es sollte die Architektur sein, die ihr eigenes Wort mitspricht. Deshalb hat das Domkapitel darauf bestanden, dass der Turm des Domes nicht in wechselnden Farben angestrahlt wird und die Architektur im ruhigen Licht zur Geltung kommt.

Quellen

- 1 Friedrich Spee 1622, Gotteslob 1975, Nr. 105
- 2 Günter Herburger, Birne kann alles, Reinbeck bei Hamburg 1975, S. 95
- 3 Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Berlin 1979, S. 80
- 4 Martin Heidegger, in: Holzwege, Frankfurt/M 1994, S. 40 ff
- 5 Manfred Sundermann, Rudolf Schwarz, Bonn 1981, S. 10
- 6 Norbert Bolz, Das konsumistische Manifest, München 2002, S. 96 ff
- 7 Ebd., S. 118
- 8 Ebd., S. 89



Die Pfarrkirche Groß St. Martin in Köln, eine ehemalige Benediktiner-Klosterkirche, ist seit langem ein Bau, der mit seiner außerordentlichen Kraft und Reinheit des Raumes mich immer wieder gefangen genommen und beeindruckt hat. So gewaltig und prägend das Äußere der Kirche für die Kölner Stadtsilhouette ist – namentlich vom anderen Rheinufer stellt sie einen überaus starken Akzent im Zusammenspiel mit der monumentalen Silhouette des Hohen Domes dar – so ist das Innere in seiner Klarheit des nüchternen Wiederaufbaus von grandioser Wirkung.

Das mag auch durch die „unfertigen“ Oberflächen der Wände erklärt sein, die im Wiederaufbau der verschiedenen Teile des Langhauses und des Kleeblatt-Chores gewählt wurden. Es handelt sich dabei nicht um das romantische Verklären von bruchstückhafter, „geschichtlicher Ruinenarchitektur“, sondern um das Wiederherstellen eines Raumes im Geist der späten Romanik. Der „Zentralraum“, bestehend aus der quadratischen Vierung und den drei Konchen sowie einem östlichen Joch des Langhauses zur Vierung hin (was in den schmalen Vorjochen zu den Konchen vorgebildet ist), ist der beherrschende Eindruck, den der Besucher empfängt.

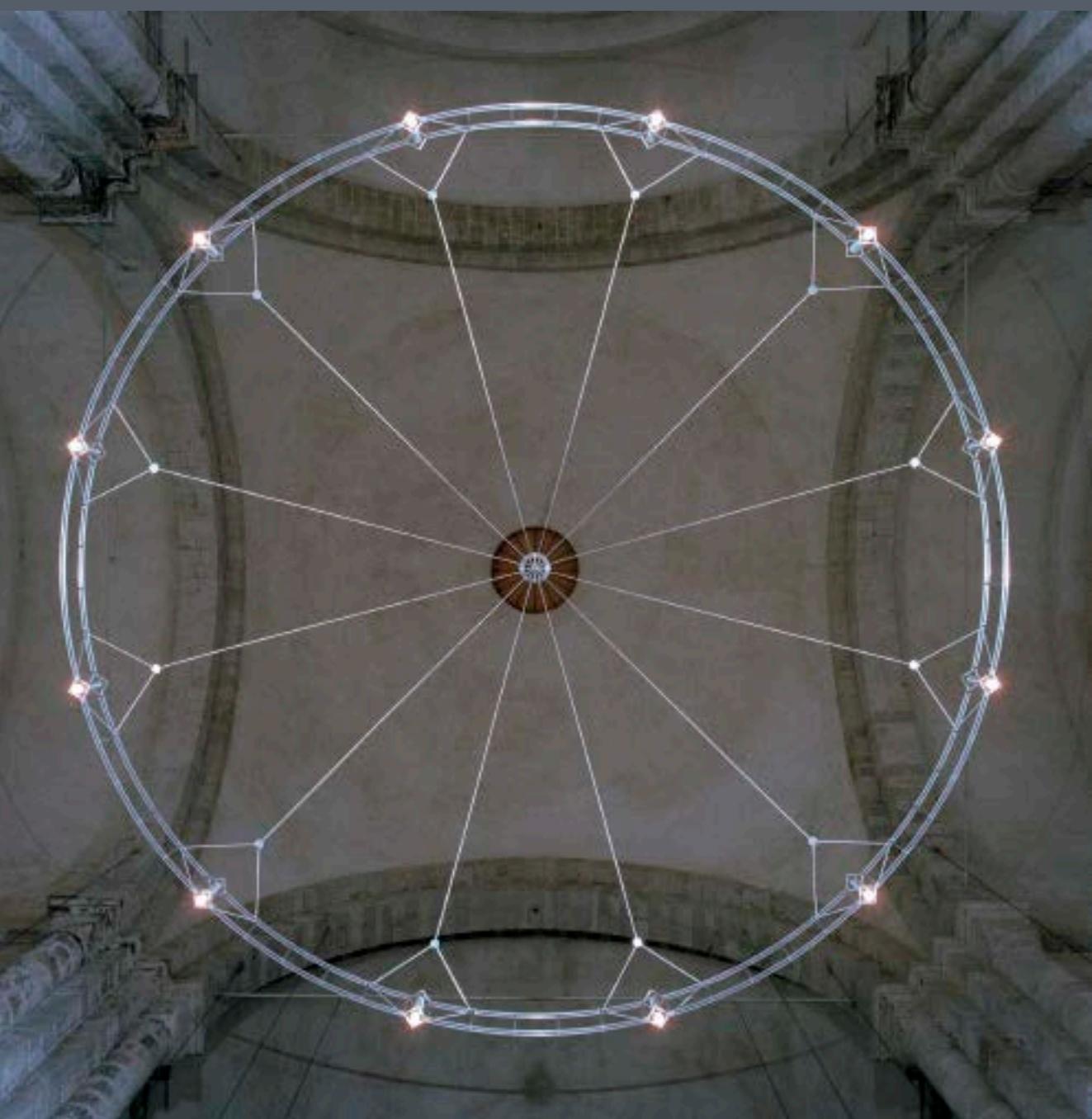
Die karge Ausstattung dieses Raumes unterstreicht den Eindruck noch: In diesem Raum gibt es einige Kunstwerke von Rang,

die in jüngere Zeit eingefügt wurden. Im nördlichen Seitenschiff steht ein länglich-achteckiger Taufstein aus romanischer Zeit, dem der Bildhauer Karl Matthäus Winter (Limburg) einen wunderbaren Deckel aus Zinnguß beigegeben hat. Das Beleuchtungskonzept hat der Architekt des Wiederaufbaus, Joachim Schürmann aus Köln, entwickelt. Dieses Beleuchtungskonzept findet seinen Höhepunkt in dem großen Radleuchter genau im Zentrum der Vierung, genau über dem Altar.

Dieser Leuchter ist ganz Rad im Sinne der großen mittelalterlichen Radleuchter in Aachen oder in Hildesheim. Er ist aus Edelstahl gebildet und so fein gezeichnet, daß er, als Materie, fast ganz zurücktritt. Er bringt auf die eleganteste Weise Licht an die Stelle in der Vierung, die dem Altar Raum gibt. Aber er ist gleichzeitig ganz „nicht da“, nichts Dekoratives im überbordenden formalen Sinn ist ihm eigen. Die äußerste Sparsamkeit seiner Form im Ganzen und in den Details versucht in keiner Weise, den romanischen Raum zu dominieren oder zu bestimmen. Die Klarheit und Zurückhaltung des Reifens und seiner Einzelheiten der Verspannung und Aufhängung sind das Ergebnis konzentrierter Entwurfsarbeit.

Er ist der Innbegriff einer modernen Zutat in einen historischen Raum. In all seiner Zurückhaltung ist hier ein Radleuchter gegückt, der als „zeitlos“ bezeichnet werden kann. Trotz allen Vermeidens des Dekorativen, Geschmückten, Ornamentalen ist dieser Leuchter unübersehbar das Zentrum der Kirchenanlage.





Fotos S. 79/80: Thomas Riehle, Bergisch-Gladbach

Der lange Weg zur Nachschöpfung der Majestas Domini in Neuenbeken

Radi Tatic

In der kath. Kirche St. Marien in Neuenbeken befinden sich in den Querhäusern relativ gut erhaltene, wertvolle spätromanische Wandmalereien. Die Malereifragmente mit der Mandorla im Chorraum, die Hauptgenstand meines Berichtes sind, waren dagegen unlesbar und in einem hochgradig zerstörten Zustand. Nach jahrelangen Überlegungen und auf den enormen Druck der Gemeinde hin hatten sich die zuständigen Gremien entschlossen, eine Nachschöpfung der Majestas Domini zuzulassen und einen Künstlerwettbewerb auszuschreiben.

Die sich daran anschließende Frage nach der weiteren Gestaltung des Chorraumes und der Einbindung der Nachschöpfung war ein langer und aufwendiger Prozess. Solche Maßnahmen im historischen Bestand sind zu Recht auch in Fachkreisen umstritten und führten auch hier zu unterschiedlichen Auffassungen und Lösungsansätzen, langen und oft heftigen Diskussionen und Auseinandersetzungen.

Dieser Beitrag erklärt die Komplexität der Aufgabe aus der Sicht des ausführenden Gestalters. Die breite Palette der Ansichten aller Mitwirkenden ist an dieser Stelle nicht darstellbar.

Im Vorfeld: Fragen über Fragen

Nach dem gewonnenen Wettbewerb für die Nachschöpfung der Majestas Domini im Mai 2008 wurde mir schnell klar, dass diese Maßnahme außergewöhnlich ist. Durch den hohen historischen Stellenwert des Objektes war eine aufwendige Vorgehensweise mit vielen Gremien unumgänglich.

Jeder Schritt sollte von der Kunstkommission und in Abstimmung mit zahlreichen anderen Beteiligten begutachtet und genehmigt werden.

Neben den maltechnischen und denkmalpflegerischen Punkten waren liturgische, bau- und kunsthistorische sowie gestalterisch-ästhetische Aspekte zu berücksichtigen. Einige Grundsatzfragen und zahlreiche konkrete Probleme stellten sich im Vorfeld der Ausführung:

- Die Frage des passenden Umgangs mit so einem wertvollen historischen Innenraum musste aufgeworfen und diskutiert werden.
- Ist es legitim, einige unlesbare Darstellungen in einem mittelalterlichen Raum durch die Nachschöpfung zu verdeutlichen und in welchem Umfang?
- Welcher Weg ist einzuschlagen, zeitgenössisch oder historisierend?
- Welche Intensität und Farbigkeit darf die Nachschöpfung haben?
- Welcher Malstil, welche Maltechnik und Malweise eignen sich am besten?

An einem solchen Objekt treffen selbstverständlich unterschiedliche Vorstellungen und Erwartungen aufeinander. Da ist zum einen die Gemeinde, die sich nun endlich eine kräftige, farbige Nachschöpfung aller Chorraumdarstellungen wünscht, während die Vertreter der zuständigen Behörden das Gesamtbild des historischen Raumes so wenig wie möglich verändern möchten. Auch bei den Fachleuten gab es in einigen Punkten, z.B. beim Umfang der Nachschöpfungen, unterschiedliche Ansichten. Zwei Grundeinstellungen zeichneten sich ab:



Die Majestas Domini vor und nach der Neuschöpfung durch das Atelier Radi Tatic



Eine puristische Vorgehensweise, die nur Konservierungsmaßnahmen zulässt, und eine etwas mutigere, die stärker auf die Bedürfnisse der Gemeinde und der Liturgie eingeht. Unter diesen Umständen befürchtete ich zunächst eine für alle Beteiligten unbefriedigende Kompromisslösung.

Zum Glück ergab sich aus der aufwendigen Vorgehensweise in der Gesamtmaßnahme genügend Zeit, um die Problematik im Chorraum prozesshaft anzugehen. So entstand durch zahlreiche Ortstermine im größeren Rahmen mit allen Beteiligten, durch geschlossene, interne Besprechungen im kleinen Rahmen, produktive Streitereien und Auseinandersetzungen mit Hilfe von Entwürfen, Arbeitsproben und der Musterachse Schritt für Schritt die heute sichtbare Lösung.

Kurze Bau- und Kunstgeschichte

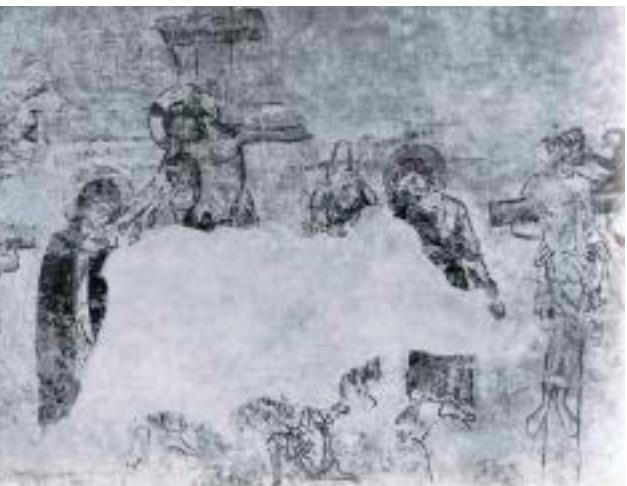
Die kath. Pfarrkirche Mariä Geburt wird 1210 zum erstenmal urkundlich benannt. Das Jahr der Weihe ist unbekannt. An der Architektur sind mehrere Bauabschnitte deutlich ablesbar. Ursprünglich (1230–1260) war die Kirche mit einem im Weserraum üblichen Ausmalungssystem ausgestattet. Die noch vorhandenen Altbestände sowie historische Quellen zeugen von einem reichhaltigen christografischen Zyklus. Im gesamten Kircheninnenraum befanden sich Szenen aus dem Alten und Neuen Testament (Kreuzabnahme und Abendmahl sind noch erhalten), Heilige, Propheten, Engel, und als Steigerung im Chorraum unter dem Gewölbe der thronende Christus mit den ihn umgebenden Evangelistsymbolen und in den Medaillons die Bildnisse von Maria und Johannes. Um das zentrale Fenster waren die Apostel angeordnet. Die Gewölbe des Kircheninnenraums zierten Lebensbäume und Gratbänder, ornamentierte Architekturglieder, ein umlaufender Wandfries, gequaderte Flächen und gemalte Wandteppiche. In den folgenden 800 Jahren ging diese

historische Substanz größtenteils nach und nach verloren: Natürliche und menschenverursachte Zerstörungen, Kriege und Notstände, Brände, ein immer wieder undichtes Dach und Regenwassereinbrüche, aufsteigende Feuchtigkeit und dadurch ausblühende Salze, die zahlreichen „Verschönerungsmaßnahmen“ aller Epochen, mit Neiverputzungen und Überfilzungen und schließlich auch Bindemittelverlust haben dazu geführt, dass der Raum die originale Raumfassung größtenteils verlor. 1864 wurden die Fragmente dieser spätromanischen Ausmalung beim Abschaben der Wände entdeckt und annähernd „im alten Stil“ von dem Dekorationsmaler Wittkopp aus Lippstadt rekonstruiert.

In den 1960er Jahren erfolgte dann die vollständige Abnahme der Übermalungen und die Freilegung der ursprünglichen, heute sichtbaren spätromanischen Malereien, nach einem Konzept von Dr. Hilde Claussen vom Amt für Denkmalpflege/Münster in Westfalen.

Untersuchungen des Bestandes und seines Zustandes im gesamten Kircheninnenraum ergeben ein ernüchterndes Bild. Die sichtbare Fassung ist bis auf die figürlichen Malereien in den Querhäusern und einige Primärdokumente der Ornamentmalerei eine Rekonstruktion nach Befund der 1960er Jahre. Durch deckende, plakative Überfassungen in den 1980er Jahren ging auch das typisch romanische Erscheinungsbild dieser Rekonstruktion verloren.

Somit konnte die Frage nach der Legitimität einer Nachschöpfung im Chorraum beantwortet werden: Bei diesem Ausmaß an Zerstörung der Originalsubstanz kann ein behutsames, gefühlvolles Neugestalten des liturgisch wertvollsten Teils der Ausmalung die Lesbarkeit und das Verständnis für das Verlorene nur verbessern.



Spätromanische Wandmalereien in der St. Marien-Kirche, Neuenbeken

Die spätromanischen Wandmalereien in den Querhäusern der Kirche sind noch relativ gut erhalten. Neben den Ausmalungen in der Kirche Berghausen, Hildesheim St. Michael, Köln St. Gereon, zählen diese zu den künstlerisch wichtigsten und für die Entwicklungsgeschichte der romanischen Wandmalerei bedeutungsvollsten im gesamten Nordwesten Deutschlands. An den Westwänden befinden sich die Bilder des letzten Abendmahls und die Kreuzabnahme in für Westfalen charakteristischen, zeichnerisch reich differenzierten Silhouetten vor hellem Grund. An der Ostwand des nördlichen Querhauses sieht man zwei Propheten und eine weitere nicht identifizierte figürliche Darstellung.

Im Chorgewölbe befand sich die Mandorla mit einigen wenigen Fragmenten der Christusdarstellung. Sie war größtenteils nur als Unterzeichnung erhalten und umgeben von zwei von ehemals vier Evangelistsymbolen, von denen Markus (der Löwe) relativ gut erhalten und Lukas (der Stier) nur noch in Umrissen zu erkennen war. Rechts und links des Chorfensters waren die Figuren der früheren Patrone Petrus und Paulus als ebenfalls unlesbare Silhouetten zu ahnen.

Die Untersuchungen und die vorsichtige Reinigung größerer Flächen vor Beginn der Maßnahmen zeigten dann ein weit größeres Bild der Zerstörung als zunächst angenommen. Die ohnehin wenigen Malereireste waren im Grunde nur Ergänzungen aus früheren Maßnahmen. In den Vergrößerungen war deutlich zu sehen, dass nur stecknadelkopfgroße Reste der Originalmalerei noch erhalten sind: Die Malschicht der Originalseccomalerei liegt auf einer Kalkschlämme. Die Ergänzungen liegen als lasierende Striche direkt auf dem Putz. Die überraschend gut erhaltene Löwendarstellung entpuppte sich als Übermalung der Barockzeit.

Nachdem die Befunde vor Ort überprüft worden waren, wurde schließlich endgültig entschieden, dass aufgrund der Befundlage mit so geringfügiger Originalsubstanz und angesichts der Bedeutung des Chorraumes für die Liturgie der ganze Bereich aus dem denkmalpflegerisch geschützten Kircheninnenraum herausgenommen wird und zur Neugestaltung (historisierend) freigegeben wird. Die Zerstörung im Chorraum war soweit fortgeschritten, dass es denkmalpflegerisch unbedenklich war, auf die Bedürfnisse der Gemeinde und der Liturgie einzugehen.

Somit wurden die beiden fehlenden Evangelistsymbole ebenfalls zur Nachschöpfung vorgesehen. Von einer Nachschöpfung der Aposteldarstellungen wurde jedoch abgeraten. Vor der Neugestaltung des Chorraumes wurden alle noch vorhandene Malereireste dokumentiert, konservatorisch behandelt und fachmännisch reversibel überdeckt. Liturgisch, denkmalpflegerisch und gestalterisch wurde so eine saubere und schlüssige Lösung gefunden.

Zeitgenössisch oder historisierend

Eine der wichtigen Fragen im Vorfeld der Ausführung war: Welcher Weg ist

einzu schlagen? Der zeitgenössische oder der historisierende Umgang?

Nach der Entfernung der neoromanischen Ausmalung aus dem 19. Jahrhundert in den 1960er Jahren sah die Gesamträumkonzeption von Frau Dr. Claussen eine annähernd nach Befund rekonstruierte, historisierende Raumausmalung vor. Dieses Raumkonzept wird immer noch als logisch und schlüssig und der Architektur gerecht erachtet. Da die Chorraummalereien zusammen mit den noch erhaltenen Querhausmalereien ursprünglich eine Einheit bildeten und zu dem gesamten Ausmalungssystem gehörten, wäre eine modern gestaltete Majestas Domini aus dem geschlossenen Gesamtkonzept herausgerissen. Neben den Elementen des Barock (Seitenfenster), der Jahrhundertwende (Hochaltar), den Rekonstruktionen der Ornamentmalerei aus den 1960er Jahren und dem sehr dominanten zentralen Chorramfenster der 1950er Jahre würde eine moderne Ausmalung noch mehr Unruhe in den Chorraum bringen.

Die Nachschöpfung

Um eine Täuschung des Betrachters zu vermeiden, ist die jetzt sichtbare Nachschöpfung der Chorraummalerei keine Kopie einer bestimmten romanischen Darstellung, sondern orientiert sich nur an historischen Vergleichsbeispielen. Da an der Architektur mehrere Bauphasen deutlich ablesbar sind, habe ich bewusst Stilelemente der Romanik und Gotik verwendet, um insgesamt ein, auf den ersten Blick, mittelalterliches Erscheinungsbild zu erreichen. Entsprechend alten Vorbildern hält der thronende Christus in seiner Linken ein aufgeschlagenes Buch. Dort ist zu lesen: „...ich bin das Licht der Welt“.

Bei genauerem Betrachten ist also die neuzeitliche Nachschöpfung deutlich zu erkennen. Eine kräftige vollflächige und deckende Malart würde die Nachschöpfung

als Fremdkörper betonen und damit im Vergleich zum Altbestand zu dominant machen. So habe ich mich für die antiquierende Malweise in reversibler Maltechnik entschieden: In Wasser eingesumpfte Erdpigmente, die mit hochwertigem Zelluloseleim gebunden und als Lasur eingestimmt sind. Ein halbtrockener Pinsel, der schnell über die rauhe Putzoberfläche gezogen wird, erzeugt kleine Fehlstellen und damit ein gealtertes Erscheinungsbild, das sich in die vorhandenen Altbestände besser einfügt.

Obwohl die Farbe Blau im Hintergrund von Mandorla-Darstellungen vielfach vorkommt, wurde, um eine Dominanz der Nachschöpfung zu vermeiden, entschieden, auf Blau zu verzichten und die gesamte Intensität der Malerei zu reduzieren. Dafür sprach auch, dass die Hintergründe der vorhandenen historischen Malereien in Neuenbeken soweit nachvollziehbar, auch kein Blau enthielten. Um das Fehlen des blauen Hintergrundes als Gestaltungsmittel zu kompensieren und die Malerei schlüssig einzufügen, brachte ich einen leicht gräulichen Hintergrund in die Mandorlafläche.

Das isolierte Betrachten oder Bearbeiten einzelner Malereifragmente, losgelöst von ihrem Gesamtkontext, birgt Gefahren. Z.B. wurden häufig, in der Vergangenheit, Wandmalereien nach den Freilegungen weiß hinterlegt und kräftig konturiert, damit sie besser „rauskommen“. Doch damit wurden sie optisch von der Wand als Träger getrennt, und das wichtigste Wesensmerkmal der Wandmalerei, die Einheit des Bildes und der Architektur, wurde zerstört. Sie wirken dann wie aufgeklebt. Ich habe mich im Chorraum bewusst von dem reinen Weiß getrennt und als Hintergrund einen neutralen abgemischten Farbton lasierend aufgebracht. Er enthält die Grundfarben der Mandorla und harmoniert dadurch mit dem Bild. Als hellster Farbton wird er dennoch als ein Altweiß wahrgenommen.

Gedanken zur Lichtthematik bei der Neugestaltung der Pfarrkirche St. Augustinus Keppel zu Hilchenbach/Dahlbruch

Marie Luise Dähne



Nach der Teilnahme an einem aufgeforderten Wettbewerb erhielt die beschriebene Arbeit den Zuschlag und wurde 2006 /2007 realisiert. Die künstlerische Aufgabe bestand darin, polarisierende Elemente und Objekte zu gestalten, die in ihrer raumhaften Zusammenführung wiederum ein Ganzes bilden sollten. Nachstehend ein kurzer Auszug aus dem Werkbericht, um die Herangehensweise zu skizzieren.

Die symbolbildhafte Komplexität der vorliegenden Arbeit soll den Zusammenhang von liturgischem Raum und der Prägung des Glaubens unterstreichen.

Die Bewusstmachung dieser Dualität liegt dem Konzept zu Grunde. Alles steht im wechselseitigen Kontext zueinander: Materie und Geist, Raum und Hülle, Licht und Finsternis.

Die Schöpfungsgeschichte beinhaltet Anfang und Ende, umschließt alles Leben und Sein bis in unsere Tage, sie ist voller Klarheit und Mystik.

Dieser Faszination nachgehend wird bewusst, dass mit Gestaltung eines jeden sakralen Raumes, Symbol für den Kosmos, den Tempel Gottes, eine bedeutungsgemäße Sprache gefunden werden muss. Sie darf keiner Beliebigkeit und perfektionistischer Funktionalität unterliegen, denn eine geistige Übereinstimmung von Raum und liturgischem Geschehen im heutigen Gottesdienstverständnis ist für die Christengemeinschaft wichtig. Ein Kirchenraum ist erst dann gelungen, wenn er als "sakraler Raum" erfahren werden kann, zur Ehrfurcht einlädt und zur Transzendenz erfahrung führt.

Marie-Luise Dähne, in:
alte und neue Kunst-, Band 44, 2008

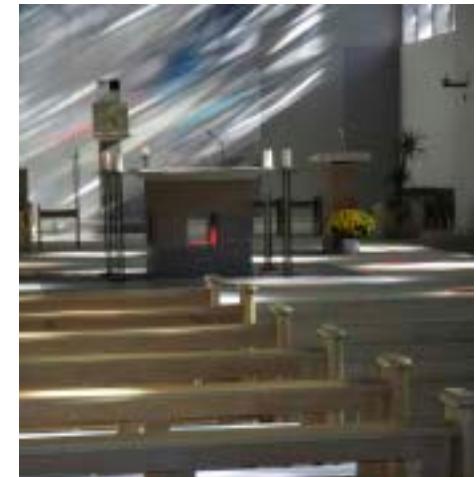
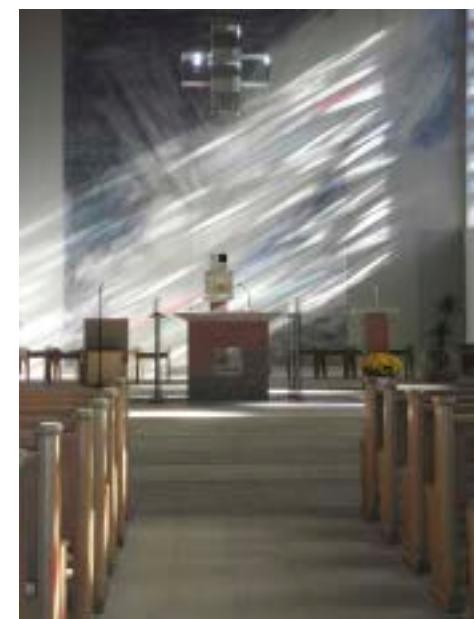
LICHTTHEMATIK ST. AUGUSTINUS KEPPEL, HILCHENBACH/DAHLBRUCH

Der nun folgende Text nimmt im Besonderen Bezug auf die zentrale Gestaltungsfiguration, Altar und Kreuz – Arbeitstitel:

Der geöffnete Fels lässt alle Lichtherrlichkeit und damit den anderen Raum erblicken.

In diesem ambitionierten Ansatz liegt der konzeptionelle Grundstoff für die Neugestaltung der Pfarrkirche St. Augustinus Keppel zu Hilchenbach/ Hochsauerland. Eine sich ständig verfeinernde Wahrnehmung des Raumes und auch des scheinbaren Nichtraumes haben Aspekte und Motive meines Schaffens geprägt. Mit der hier beschriebenen Entwurfshaltung ist ein architektonisches und künstlerisches Konzept entstanden, welches die Licht-Raum-Thematik in eine zeitgenössische Fassung setzt. Getragen und intensiv beeinflusst ist diese Sensibilisierung von einem Verständnis für Kontraste, wie Licht und Dunkelheit, Materie und Geistigem.

Obwohl Licht kein Gegenstand, kein Etwas ist, ist es die Bedingung aller Sichtbarkeit. Die Immaterialität des Lichts macht Unsichtbares sichtbar – eine eindrucksvolle physikalische Tatsache. Gleichwohl ist Licht seit Zeiten DAS Symbol für alles Makellose, Herrliche und oft mit dem Göttlichen



identisch. Altes und Neues Testament sind gefüllt mit Bildern, in denen das Licht Gott symbolisiert, hier seien nur der Dornenbusch, die Feuerzungen und Jesus selbst als Bildhaftigkeit des Lichts genannt. Wie also ein metaphysisches, alle Sinne ansprechendes Phänomen formal ausdrücken?

Dieser hohe Anspruch, und hier komme ich auf den Kernsatz des Anfangs zurück:
– vom Felsen und der Herrlichkeit des Lichtes – ließ das Bild des geöffneten Altars entstehen.

Alle 6 Seiten des Kubus (Altar) wurden geöffnet, und der innenliegende Hohlraum ist somit umschlossener Luft- und Lichtraum gleichermaßen. Nicht nur der Kirchenraum, auch der Altar wird zu einem Außen und Innen.

Die Qualität eines Raumes zeichnet sich dadurch aus, inwieweit er Geschlossenheit und Offenheit miteinander verbindet. Die architektonische Kunst liegt darin, Hohlräume zu schaffen und hierbei das Innen mit dem Außen zu verknüpfen.

(N.T. Weiser, Offenes Zueinander, Räumliche Dimension von Religion und Kunst, Köln 2002)

Im Lauf der Zeiten (Tages- und Jahreszeit) umschließt der *freie* Raum innerhalb des Altars, stellvertretend für den geöffneten Fels, intensive Farberscheinungen. Die Mystik einer Lebendigkeit, einer göttlichen Anwesenheit ist in vielen Kulturen und zu allen Zeiten wie eine Beweisführung zelebriert worden. (z.B. die ägyptischen Pyramiden, die Tempel der Mayas und die Kuppel des Petersdoms über dem Grab des Hl. Petrus, um nur einige zu nennen.) Aber auch das wechselnde Lichtspiel an der

Chorwand ist eine magische Projektion des äußeren Lichts, welches hier durch die farbigen Gläser der Fenster dem gesamten Raum immer wieder neue Lichtgaben schenkt.

Materie, in diesem Fall der Naturstein des Altars, lässt Licht schauen und materialisiert das scheinbare Nichts im Inneren des Stipes mit dem darüber schwebenden Glaskreuz. Ohne weitere schmückende Gestaltung ist das Kreuz aus weißem optisch reinem Glas wie herausgehoben und in Kontur gegossen. Als Zeichen des auferstandenen neuen Lichts beinhaltet es die ganze Fülle des sichtbaren Spektrums von Licht. Alle uns bekannten Farben, die Spektralfarben, welche „addiert“ unserem Auge weiß erscheinen, wollen in dieser Kreuzform Ausdruck einer göttlichen Ganzheit sein.

Formales, Konstruktives und Physikalisches bekommt inhaltliche Bedeutung wie auch mystischen Ausdruck. Lichtherlichkeit innerhalb und außerhalb des geweihten Altars – des spiritualisierten Kosmos – wird mit in ihrer Dualität thematisiert und bildhaft gemacht.

Die Materialebenen stehen für Deutungs- und Wahrnehmungsebenen und ermöglichen mit dieser Vielschichtigkeit Alteritätserfahrungen für die Gemeinde und Besucher.



Im Rahmen der grundlegenden baulichen Sanierung und Erweiterung des Altenpflegeheims St. Pius in Bielefeld wurde ein Bauteil ganz neu aufgeführt. Dieser Neubau erhielt die bis zu diesem Zeitpunkt fehlende Kapelle.

Die Idee zur Errichtung einer Kapelle mit dem Namen „Marienkapelle“, als Angebot für die Bewohner des Altenheims und des umgebenden Stadtteils, ist auf die Gedanken der Gemeindepfarrer von St. Jodokus in Bielefeld zurückzuführen.

Dem früheren Gemeindepfarrer, Domkapitular em. Ludwig Hoffmann, seinem Nachfolger Uwe Wischkony sowie dem heutigen Pfarrer Josef Holtkotte gilt der nachträgliche Dank für die ausschlaggebenden Initiativen.

Kirchenvorstand, Architekt, Bildhauerin und Glaskünstler haben deren Gedanken und Anregungen aufgenommen und im Zuge der Um- und Erweiterungsarbeiten des Hauses in die Praxis umgesetzt.

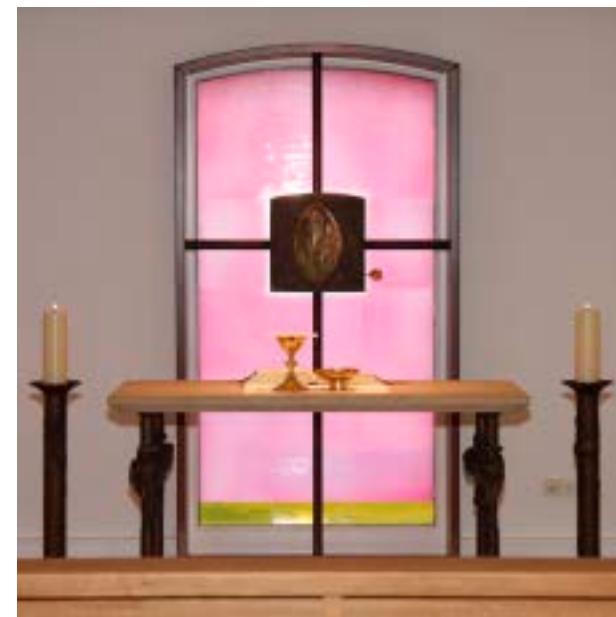
Das Altenpflegeheim St. Pius in Bielefeld liegt mit seinen 70 stationären Pflegeplätzen am Rande der Innenstadt, im Bielefelder Stadtteil Gadderbaum. Es wird als gut geführtes, katholisches Haus seit 1965 wegen seines exzellenten Rufes in steigendem Maße nachgefragt.

Der inhaltliche Grundgedanke fußt auf Kriterien, für die Hausbewohner und den Stadtteil einen nicht alltäglichen Ort zu schaffen. Die Besonderheit des Raumes als ein Ort der Stille und der Einkehr, der Meditation, der Möglichkeit des persönlichen und des gemeinsamen Gebets sowie als Raum für die Feier der Eucharistie sollte sich im Ausdruck wiederfinden. Ein spirituell geprägter Kirchenraum und nicht ein multifunktional zu nutzender Mehrzweckraum war somit das angestrebte Ziel. Der gewünschte Raumeindruck soll zur inneren Sammlung anregen und dadurch Menschen in ihrem Glauben stärken.

Die baulichen Rahmenbedingungen wurden vom Bestand, an den man sich anschließen mußte, diktiert: Die Raumhöhe von nur 2,40 m war unveränderlich und bot nicht die allerbesten Voraussetzungen. Um diese relativ geringe Höhe für einen Raum von 70 m² Fläche optisch zu kaschieren und gleichzeitig die inhaltliche Verbindung zum Mariengedanken herzustellen, wurde die Raumdecke in leicht konkav gewölbter Form hergestellt. Verstärkt wird dieser Aspekt noch durch die Installation von Kaltlicht-Strahlerpunkten in Form der Sternbilder aus dem Marienmonat Mai in der gewölbten Decke. Der Betrachter kann im Raum den Sternenhimmel einer klaren Mondnacht auf sich wirken lassen.

Als Ort für die Kapelle im Gefüge des Gesamten wurde ein Gebäudeteil nahe am öffentlichen Weg, dem Piusweg, gewählt. Durch die Lage in unmittelbarer Nähe zum öffentlichen Straßenraum ergibt sich die Möglichkeit, externe Besucher auf kurzen Wegen in die Kapelle zu leiten. Das Angebot an die Öffentlichkeit wird zusätzlich durch die von außen sehr gut sichtbare gestaltete Rückseite des Tabernakels verstärkt, denn das in der Achse des Altars rückwärtig angeordnete Fenster gibt mit seinem Klarglas-Ausschnitt den Blick frei.

Die Bildfenster der Kapelle wurden von dem Glasmaler Thomas Jessen gestaltet, ihre Thematik bezieht sich auf biblische Themen und vermeidet, auch im Hinblick auf die Bewohner des Hauses, abstrakte Darstellungen: Die Dinge sind bildhaft und geben Anreize zum Meditieren. In den Seitenfenstern sind u.a. die Geburt Christi, die Erweckung des Lazarus und der Engel des Ostermorgens mit den Frauen am Grabe dargestellt.



Altar: „Wir tragen unser Leid und unsere Freude zu Gott“

Nina Koch

Die an mich herangetragene Aufgabe war es, den Tabernakel, den Altar, den Ambo und verschiedene weitere Ausstattungsstücke zu entwerfen und zu realisieren, vor allem auch eine Pietà. Die Materialkombination heller Sandstein und Bronze erschien hierfür geeignet.

Im Zentrum der Gestaltung steht, dem Patrozinium gemäß, Maria. Sie erscheint nicht nur als Pietà, sondern auch als Madonna mit dem Christuskind und als Schutzmantelmadonna.

Altar „Wir tragen unser Leid und unsere Freude zu Gott“

Der Altar besteht aus vier schlanken Bronzesäulen, die im oberen Drittel Engelsfiguren tragen, welche die Altarmensa stützen. Es sind zwei weibliche und zwei männliche Engel. Freude und Trauer drücken die beiden weiblichen Figuren aus, die männlichen tragen Verweise auf die Eucharistie, den Laib Brot und den Weinkelch. Wie Wächterfiguren sind sie symmetrisch gestaltet, ihre Körper-Mittelachse betonend. Die weiblichen Figuren sind bewegter und körperhafter, sie beugen sich und drehen sich, die tanzende ragt mit ihrem erhobenen Arm aus der Säulensilhouette heraus.



Ambo:
„Verkündigung“



Ambo „Verkündigung“

Am Ambo ist ganz konkret die Verkündigung dargestellt, in der der Erzengel Maria berichtet, daß Gott sie auserwählt hat, die Mutter Jesu Christi zu werden. Maria ist verwundert: „Warum ich?“ fragt sie – aber sie nimmt das Schicksal an. Wir sehen sie nach dem Schrecken und in der Aufnahme und Annahme der Nachricht.

In einer transparenten Konstruktion halten und durchdringen vier runde Bronzestäbe die beiden Buchablagen und rahmen somit die Verkündigungsszene ein. Die vergoldete Rückwand verstärkt die Bedeutung der dargestellten Szene aus dem Marienleben.



Pietà

Pietà

Die Muttergottes mit dem Leichnam Jesu im Arm sitzt in einem schlichten Thron, sie beugt sich über ihren Sohn und küsst ihn zärtlich auf die Stirn.

Der Ausdruck dieser Figurengruppe ist still und inniglich. Maria hält den erschöpften, toten Christus – nicht nur im körperlichen Sinn. Seine rechte Hand liegt in ihrer linken Hand. Ihr trauriger Blick ruht auf ihm.



Tabernakel-Rückseite, von außen durch ein Fenster sichtbar

Tabernakel

Der Tabernakel ist ein modellierter Kubus, der in der Mitte eines Bronzekreuzes vor dem rosafarbenen Altarfenster seinen Platz gefunden hat. Er betont die Mittelachse des Kirchenraumes, hinter dem Altar; seine Oberseite ist, entsprechend der Raumdecke, leicht gewölbt.

Auf der Vorderseite ist in der Mitte eine vergoldete Mandorla zu sehen. In ihr ist Christus als Auferstandener und als Segnender dargestellt. Er ist als Relief modelliert, jedoch ist sein Gewand teilweise als Zeichnung eingeritzt. Die Transzendenz des auferstandenen Christus wird so bildhauerisch verdeutlicht.

Auf der Rückseite des Tabernakels, vom Kirchenraum nicht ersichtlich, aber von außerhalb der Kapelle durch das Fenster zu sehen, befindet sich, ebenfalls in einer Mandorla, in einem Relief Maria mit dem Christuskind. Im Gegensatz zu der vorderen Ansicht ist die Figur hier als Basrelief stärker ausgeformt.



Mandorla in der Tabernakel-Frontseite

Salbungsmaria

Auf einem Holzschränkchen für Salbungsöle steht Maria Magdalena und trägt in einem Gefäß das kostbare Salbungsöl. Sie kommt vom Grab und hat soeben den auferstandenen Christus gesehen.

Sie ist eine schöne Frau, die selbstbewusst und aufrecht ihr Salbungsgefäß in den Händen haltend auf den Betrachter zugeht, ein Hinweis auf ihre spätere Rolle als Verkünderin des Christentums.

Zu der von Nina Koch geschaffenen Ausstattung der Marienkapelle gehören außerdem noch (hier nicht abgebildet und beschrieben):

Weihwasserbecken, Ewiges Licht, Kerzenleuchter und Türgriffe, alle aus Bronze.



Fotos:
Klaus-Dieter Heinrich
Thorsten Schomeier
Westfalen-Blatt

Was kann Licht?

Corinna Arens / Dorette Faulhaber

Kunstlichtplanung in Kirchen ist immer eine Aufgabe mit unterschiedlichsten Herausforderungen, da man viele Prämissen zu beachten hat:

Primär erfüllt Licht in Kirchen zunächst eine dienende Funktion. Es muss der Kirchengemeinde eine ausreichende Beleuchtungsstärke gewährleisten, um dem liturgischen Ablauf des Gottesdienstes folgen zu können, der Altarbereich bildet dabei das Zentrum und muss lichttechnisch entsprechend herausgestellt werden.

Nicht selten wird auch der Wunsch geäußert, auf die unterschiedlichen Gottesdienste, wie z.B. Hochamt, Taufe, Abenddacht, mit Lichtszenen angemessen reagieren zu können. Weiterhin verlangen oft unterschiedliche Nutzungen des Kirchenraumes, wie Veranstaltungen von Konzerten oder Choraufführungen, differenzierte Lichtstimmungen. Dimmbarkeit und ein Zusammenfassen der Leuchten in entsprechende Schaltgruppen kann hier die erforderliche Differenzierung ermöglichen.

Auch der Baustil nimmt wesentlichen Einfluss auf das Design sichtbarer Beleuchtungselemente. Diese sollten in ihrer Gestaltung zurückgenommen sein und nicht durch eine starke formale Eigenständigkeit in den Vordergrund treten.

Die Quantität des Tageslichtes und starke Helligkeitskontraste in einzelnen Bauteilen prägen Raumeindrücke. Das bei Tageslicht fassbare räumliche Volumen stellt sich bei Kunstlicht oft völlig anders dar oder ist gar nicht erlebbar.

Alle diese Punkte gilt es in einem stimmigen Lichtkonzept zu berücksichtigen und konsequent umzusetzen. Die traditionelle Beleuchtung mit ausschließlich diffus abstrahlenden Leuchtenkörpern erzielt zwar eine gleichmäßige, aber leider daher auch wenig stimmungsvolle Beleuchtung. Sie bringt darüber hinaus eine Fülle von störenden sichtbaren Lichtpunkten im Raum mit sich. (Die ursprüngliche Assoziation an Kerzenlicht ist bei der Menge an Lichtstrom der heutzutage eingesetzten Glühlampen schon längst nicht mehr gegeben.) Andererseits ist die reine Direktbeleuchtung mit Pressglaslampen, wie man sie immer wieder in nicht renovierten Kirchen vorfindet, zu kontrastreich, ermüdend und vermindert die Wahrnehmung des räumlichen Eindrucks.

Aus dieser Betrachtung heraus scheint eine Beleuchtungskonzeption mit zwei unterschiedlichen Lichtkomponenten sehr sinnvoll:

Es sollte sowohl eine direkte, gerichtete und punktförmige Lichtquelle, als auch eine diffuse, flächige und weiche Beleuchtung zum Einsatz kommen. Die gerichtete Komponente bewirkt hierbei das feierliche und akzentuierte Licht, während die flächige, diffuse Lichtkomponente eine zurückgenommene Beleuchtung, etwa durch eine leichte Aufhellung der Deckengewölbe, das Volumen des Raumes wieder spürbar werden lässt. Auch werden hierdurch starke Helligkeitskontraste vermieden, die das menschliche Auge schnell ermüden.

WAS KANN LICHT?

In hohen Kirchenschiffen werden meist abgependelte Leuchten eingesetzt. Trotz einer großen Vielfalt von Pendelleuchten, die auf dem Markt angeboten werden, ist die Auswahl an Leuchten, die den Planungsvoraussetzungen in Kirchen entsprechen, gering. Zu unterschiedlich sind zudem Raumabmessungen, Farbe und Oberfläche der Baumaterialien im Innenbereich und natürlich auch die Vorstellungen der Nutzer. So werden häufig Sonderanfertigungen entwickelt, die alles Erforderliche miteinbeziehen, oder Standardlösungen auf adaptionsfähige Lösungen hin überprüft. Aspekte wie Wirtschaftlichkeit und Energieeffizienz spielen ebenfalls eine wichtige Rolle, sollten aber immer zugunsten der Lichtstimmung genau abgewogen werden. Regelbares Glühlampenlicht ist unverzichtbar und kann durch Halogenmetaldampflampen nicht ersetzt werden. Energieoptimierte Niedervolt-Lampen mit höherer Lichtausbeute und längeren Lebenszeiten sind inzwischen auf dem Markt erhältlich. Auch wird in Zukunft der Einsatz von LEDs in Kirchenräumen eine immer größere Rolle spielen.

Abbildungen:
angewandtes
Beleuchtungs-
konzept in
St. Johannes
Baptist in
Warburg

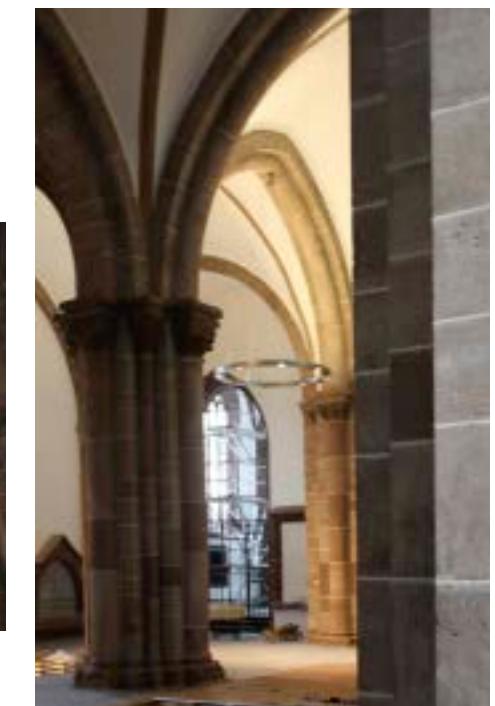
Die im Folgenden dargestellte Umgestaltung der Kirche St. Johannes Baptist in Warburg zeigt beispielhaft die Umsetzung gemeinsam festgelegter Planungsprämissen auf.



St. Johannes Baptist in Warburg

Die spätromanische Kirche aus der Mitte des 13. Jahrhunderts erhielt Ende des 14. Jahrhunderts einen gotischen Choranbau. Im Zuge von Renovierungsarbeiten sollte ein neues Kunstlichtkonzept realisiert werden.

Aufgrund der durch die hohen gotischen Fenster eindringenden Fülle an Tageslicht im Chor galt es besonders den spätromanischen, deutlich dunkleren Teil der Kirche durch Kunstlicht aufzuwerten. Der Altar als liturgisches Zentrum ist im Übergang der beiden Bauteile angeordnet; die Gemeinde orientiert sich somit in ihrer Blickrichtung zum hellen, hohen gotischen Chorraum. Die vorhandenen Leuchtenstandorte waren im Scheitelpunkt der Gewölbekragsteine der mächtigen Stützen zwischen Haupt- und Seitenschiff angeordnet. Der Blick durch das Hauptschiff auf den Altarbereich, das Kreuz und den sich anschließenden Chor blieb somit frei. Die Entscheidung, diese Punkte wieder aufzugreifen und keine störenden Leuchten in der Blickachse anzurichten, war schnell gefällt.



Da das Licht an den mächtigen Stützen vorbei seitlich in den Gestühlsbereich der Gemeinde gelenkt werden musste, wurden großformatige Ringleuchten entwickelt, in denen gleichmäßig richtbare, direkte, breitstrahlende sowie diffus abstrahlende indirekte Lampen integriert sind. Die Aufteilung der nach unten und oben gerichteten Lichtquellen in zwei Schaltkreise ermöglicht es zudem, unterschiedliche Lichtstimmungen zu erzeugen. Durch das versetzte Anordnen der Leuchtmittel konnte die Höhe der Ringleuchten auf ein Minimum reduziert werden. Die flachen Leuchtenprofile wirken trotz ihres Durchmessers von ca. 2,50 m filigran und leicht.

Außer einer deutlichen Hervorhebung des Altarbereiches sollte lediglich das Kreuz über dem Altar sowie der im Seitenschiff platzierte „Schmerzensmann“ durch Licht akzentuiert werden.

Auf eine weitere Anstrahlung der Heiligenfiguren oder des Kreuzwegs wurde bewusst verzichtet.

Man kann leider immer wieder in Kirchen beobachten, dass alle baulichen Details engstrahlend angeleuchtet werden, fast wie unter einem Lichtzwang. Dabei verliert man die Konzentration auf das Wesentliche – darüber hinaus erscheint diese museale Ausstellungsbeleuchtung dem Anspruch an eine sinnliche und meditative Lichtstimmung in Kirchen nicht angemessen.

Modellierende Ausleuchtung der „Schmerzensmann“-Figur



Die Menora – ein Baum des Lichts und des Lebens im Judentum

Über den Frankfurter Chanukkaleuchter und seine Bedeutung

Annette Weber



Frankfurter Chanukka-Leuchter: silbervergoldeter Barockleuchter mit acht Armen, Valentin Schüler, Frankfurt 1680

Der silbervergoldete Barockleuchter mit acht Armen gehört zu den kostbarsten Objekten, die sich aus der Frankfurter Judengasse erhalten haben. Von dem christlichen Frankfurter Goldschmied Valentin Schüler 1680 gefertigt, bezeugt er durch seine aufwendige Machart dessen Können, wie auch die religiöse und wirtschaftliche Stellung der Frankfurter jüdischen Gemeinde, die zu den ältesten und größten im Heiligen Römischen Reich zählte. Seine Form erinnert an die in Exodus 25:31–40 beschriebene Tempelmenora, weil seine gebogenen Arme symmetrisch zu beiden Seiten des Mittelschaftes ausgehen und mit Blüten und Kelchen besetzt sind, während seine Lampen wie in der Antike üblich mit Öl brennen.

Das Licht der Tempelmenora galt als sichtbares Zeichen der Gegenwart Gottes im Tempel und musste deshalb Tag und Nacht brennen, so dass es zur besonderen Aufgabe des Hohenpriesters wurde, den Leuchter zu betreuen. Darüber hinaus wurde die Tempelmenora schon in der Antike nicht nur als liturgisches Gerät, sondern auch als kosmisches Symbol betrachtet, das für die sieben Tage der Schöpfung und der Woche, für die Himmelrichtungen und die Anzahl der damals bekannten sieben Planeten stand.

Aber der Frankfurter Leuchter hat acht Arme statt der sechs in der Bibel beschriebenen und insgesamt mit der abnehmbaren Mittelleuchte neun statt sieben Lampen. Darüber hinaus sind die je vier Lampen zu beiden Seiten des Mittelschaftes mit einer gemeinsamen Deckplatte verschlossen, auf deren Vorderkante kleine Tierreliefs sitzen, die links Eichhörnchen, Pelikan, liegenden Hirsch und einen stehenden Vogel zeigen; während die rechte Seite die gleichen Tierzeichen in anderer Reihenfolge präsentiert: Eichhörnchen, Hirsch, stehender Vogel und Pelikan. An der Rückseite jeder Lampe ist

das Relief eines Ölbaums zu erkennen. An ihren Unterseiten ist jeweils ein Glöckchen angehängt. Der Mittelschaft trägt oben eine mit Fleur-de-lys umrankte Plattform, auf der Judith mit dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes steht, während darunter, auf dem Bügel der einzige abnehmbaren Lampe, Judas Makkabäus als Krieger in antikem Gewand rittlings sitzt. Der Schaft des Leuchters steht gesockelt auf einer quadratischen leicht gewölbten Platte, die wie ein Garten ebenfalls mit Fleur-de-lys umzäunt wird. Vier Wappen tragende Löwen auf je einer muschelförmigen Basis bilden die Leuchterfüsse. Die Sockelplatte weist neben vier punzierten Tordarstellungen zusätzlich vier barocke geflügelte Cherubimköpfe auf, die so montiert sind, als sollten sie Tore und Leuchterstamm schützen. Sie verstärken den Eindruck der Sockelplatte als umzäunter Paradiesgarten und den Leuchter als Licht- und Lebensbaum.

Diese kleinteilige Ikonographie geht weit über den in der Bibel beschriebenen Schmuck der Tempelmenora hinaus, so dass es sich bei diesem Leuchter aus der Frankfurter Judengasse also nicht um eine Wiederholung des von Gott selbst in Aussehen und Machart detailliert vorgeschriebenen Leuchters für Stiftszelt und Tempel handeln kann, auch wenn er dessen Einzelemente wie Blüten- und Knaufschmuck aufgreift. Vielmehr wird der Frankfurter Leuchter durch seine acht Arme und die abnehmbare Mittellampe eindeutig als Kultgerät für das Lichterfest Chanukka bestimmt, das jährlich ab dem 25. Tag des Monats Kislev (November/Dezember) acht Tage lang gefeiert wird, um an die erneute Altarweihe im Tempel zu erinnern, aber auch an das Lichtwunder, dass der Tempelleuchter während des Makkabäeraufstandes (vgl. 1 Makk 4,52–59) gegen den Seleukidenkönig Antiochus Epiphanes im Jahre 164 v. Chr. mit einem noch aus Salomos Zeiten stammenden, geweihten Krug Öl während acht Tagen bis

zum siegreichen Ende der Kämpfe gebrannt hatte, obwohl der Krug eigentlich nur die Tagesration für den Leuchter enthalten hatte, so die rabbinische Legende. Auf dieses in der Legende überlieferte Lichtwunder des Tempelleuchters bezieht sich auch die rittlings sitzende Gestalt des Judas Makkabäus über der beweglichen Lampe und die Judith mit dem Haupt des Holofernes, da sie durch ihre Heldenat das jüdische Volk ebenfalls um die Zeit des Chanukkafestes gerettet haben soll.

Der antike Autor Josephus (Flavius) berichtet im 5. Buch der Jüdischen Altertümer, dass dieses Lichterfest bereits zur Zeit der Makkabäer zur gemeinsamen Erinnerung an den Sieg über die heidnischen Seleukiden als achttägiges Tempelweihefest institutioinalisiert wurde und seitdem im Judentum begangen würde. Das Lichterfest Chanukka, in dessen Mittelpunkt der Leuchter steht, kann somit als Ausdruck eines spezifischen jüdischen Selbstverständnisses gewertet werden, bei dem sich Geschichte und Religion im Zeichen des Bundes jährlich erneuern, was auch in der Form des Kultgerätes selbst zum Ausdruck kommt.

Der Frankfurter Chanukkaleuchter nimmt die spezifische Baumform der Tempelmenora auf, ohne sie jedoch zu kopieren, denn das war nach rabbinischer Weisung verboten. Vielmehr variiert er deren Form, indem er mit acht Armen und Lichern auf die Anzahl der Festtage zu Ehren der Menora und der Wiedereinweihung des Tempels verweist. Dazu gehört auch, dass die acht Festtagslichter des Leuchters mit einem besonderen, beweglichen, die Arbeit des Lichtentzündens verrichtenden Dienerlicht entzündet werden, das beim Frankfurter Leuchter am Mittelschaft, unter dem rittlings auf ihm sitzenden Judas Makkabäus, eingesteckt erscheint, da die acht Lichter ausschließlich zur Erinnerung brennen, aber nicht zur Raumbeleuchtung genutzt werden

dürfen. Im Gegenteil, solange die Lichter brennen, herrscht Arbeitsverbot. Ritus und besondere Leuchterform dienen also der liturgischen Bewahrung und Tradierung des biblischen Lichtwunders.

Was aber bedeuten die Ölbäume und Tierzeichen des Leuchters?

Die Ölbäume verweisen auf die Leuchtervision des Propheten Sacharja (Sach. 4:1–14), die er nach der Zerstörung des ersten Tempels durch Nebukadnezar 586 v.Chr. und der Verschleppung seines Kultgerätes in das babylonische Exil hatte. Die Tempelmenora erscheint in seiner Vision als Sinnbild für die Hoffnung auf Wiedererrichtung des Tempels in nachexilischer Zeit und zugleich als Zukunftsbestätigung für das messianische Zeitalter in Gestalt der Ölbäume, die den Leuchter speisen.

Die Tempelmenora wird damit zum Symbol der kontinuierlichen Gottespräsenz, auch über das Exil hinaus, und zum visuellen Garanten der Bundeserfüllung am Zeitenende.

Auch wenn unklar ist, ob Serubabel die originale Tempelmenora aus Babylon zurückhielt oder eine Nachbildung im wiedererrichteten Tempel aufstellen ließ, so wurde die Menora allein schon aufgrund der Tatsache, dass die Bibel sie, als von Gott selbst bestimmte Form, überlieferte, zu dem religiösen Sinnbild des Volkes Israel in nachexilischer Zeit, das die Makkabäer deshalb wohl auch sehr bewusst zum Symbol nationaler Eigenständigkeit des jüdischen Volkes wählten und in seiner alten Form wiederherstellten. Seit dem ersten Jahrhundert v. Chr. sind emblematische Menoradarstellungen in Israel archäologisch nachweisbar, vor allem im Grabbereich, aber auch auf Münzen des letzten Hasmonäer-Königs Antigonos, der für sich auch das Amt des Hohenpriesters einforderte und damit offensichtlich eine Theokratie intendierte.

Die Tatsache, dass die Menora ab der Zeitenwende emblematisch als Symbol einer spezifisch jüdischen Theokratie genutzt wurde, machte sie zu einem geeigneten Zeichen der religiösen Opposition gegen die nun römische Oberherrschaft, zumal die Römer in Judäa eine Politik der Feldzeichen betrieben, indem sie diese immer wieder demonstrativ in der Öffentlichkeit in Jerusalem zu positionieren versuchten. Diese Politik löste nach den Berichten des Josephus wiederholt Tumulte aus, weil die jüdischen Bewohner die öffentliche Präsentation dieser paganen Bildzeichen mit dem Adler als kaiserlichem Emblem, das zugleich Symbol des Jupiter war, als Gotteslästerung betrachteten.

Damit geriet die Tempelmenora auch in den Strudel der politischen Auseinandersetzungen mit Rom, die mit der Niederwerfung des jüdischen Aufstandes durch Titus im Jahre 70 sowie der Zerstörung des Tempels und Jerusalems endeten. Wiederum Josephus berichtet von der Verschleppung der Tempelmenora durch Titus im Jahre 70 nach Rom, wo sie im Triumphzug als besonders herausragendes Beutestück mitgeführt und dann auch am Titusbogen dargestellt wurde, an dem sie heute noch zu erkennen ist. Infolge dieser Ereignisse wurde die Menora für das jüdische Volk von da ab ein Hoffnungszeichen im Exil, da sie den Willen zur religiösen Selbstbehauptung versinnbildlichte. Als Hoffnungszeichen der Tempelwiedereinweihung in messianischer Zeit erscheint sie vor allem in der Spätantike, in der sie gleichsam zum wichtigsten Bausymbol antiker Synagogen wird. Insbesondere in Galiläa erscheint sie immer wieder auf Mosaikfussböden kleiner Landsynagogen, wie z.B. in Bet Alpha.

Darüber hinaus kann man sie angesichts des erstarkenden Christentums, welches das Kreuzzeichen offensiv als neues Staatssymbol propagierte, auch als erneuertes

Zeichen eines geistigen Widerstandes gegen Fremdherrschaft und religiöse Unterdrückung verstehen. Seitdem gelten das Lichterfest Chanukka und sein dazu verwendeter Leuchter als besonders eindringliche Manifestation jüdischen Selbstbewusstseins, was sich auch in der Forderung äußert, dass der Leuchter nicht im Inneren des Hauses zu entzünden sei, sondern am Fenster, damit sein Licht auch von außen wahrgenommen werden könne. Nur in Zeiten der Gefahr sollte davon abgesehen werden.

Für die Bewohner der Frankfurter Judengasse verkörperte der Chanukkaleuchter jedoch nicht nur die Erinnerung an biblische Geschichte und Exil sowie die Hoffnung auf die Erneuerung des Tempelkultes in messianischer Zeit, sondern er besaß auch noch eine ganz persönliche, familiäre Dimension: Er war ein Hochzeitsgeschenk.

Dies lässt sich an den Tierzeichen ablesen, die auf der Deckplatte über den Dochtschnauzen der Lampen sitzen, denn sie entsprechen Hauszeichen aus der Frankfurter Judengasse. Wie in allen mittelalterlichen Städten wurden auch die Häuser der Frankfurter Judengasse nicht anhand von Nummern, sondern anhand von Namen und Zeichen identifiziert. Alteingesessene Familien der seit 1461 existierenden Judengasse waren daher stolz auf ihren Wohnort und dokumentierten dies in häufiger Verwendung ihres Hauszeichens auch auf spezifisch jüdischen Gerätschaften, wie etwa auf einem bronzenen Schabbatkochtopf für die Tochter des Moses aus dem Haus zur Leiter aus dem 16. Jahrhundert, der sich heute im Jewish Museum New York befindet und die Leiter im Relief abbildet. Darüber hinaus waren diese Hauszeichen auch auf den Silberbechern der Beerdigungsbruderschaft graviert, um die Mitgliedschaft und damit auch den sozialen Status anzudeuten, denn die Beteiligten hatten die Ehre, aufgrund ihrer finanziellen

und gesellschaftlichen Situation soziale Aufgaben für die Gemeinschaft wahrzunehmen. Deshalb erstaunt es auch nicht, dass diese Hauszeichen besonders häufig auf Frankfurter jüdischen Grabsteinen in der ansonsten verpönten Reliefform auftauchen, um den Status eines Verstorbenen innerhalb der Gemeinschaft zu dokumentieren. Die Bedeutung der Hauszeichen reichte soweit, dass sie schließlich zur Namensbezeichnung genutzt wurden; berühmt geworden ist das Beispiel der Familie Rothschild, die aus einem Haus ursprünglich „Zum grünen“, dann „Zum roten Schild“ aus der Frankfurter Judengasse stammten.

Die Bestimmung der auf dem Frankfurter Chanukkaleuchter dargestellten Tiere als Hauszeichen erlaubt es, die vier Familien zu identifizieren, die gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts zu den wohlhabendsten und bedeutendsten Familien der Frankfurter Judengasse gehörten und 1680 miteinander eine spektakuläre Hochzeit feierten, die nicht nur in die Annalen der Frankfurter Judengasse einging, sondern auch in die Ratsprotokolle der Reichsstadt Frankfurt.

So wohnte im Haus „Zum goldenen Hirschen“, das der Synagoge benachbart lag und damit seiner Lage nach zu den besten Häusern der Judengasse zählte, die Familie des Gerichtsvorsitzenden Michel Moses Speyer, dessen Vater das Haus gegründet hatte und zu den reichsten Juden seiner Zeit gehörte. Moses Speyer war mit Jütle Oppenheim verheiratet, deren Familie ebenfalls zur Oberschicht der Judengasse gehörte und das Haus „Zum Vogelgesang“ bewohnte. Michel Speyers Braut Scheinle Bing-Kann stammte aus der damals tonangebenden Familie Bing-Kann, deren Vater Isaak zwar im Haus „Zum Goldenen Eimer“ wohnte, aber aus dem Haus „Zur Reuß“ stammte, wobei Reuß ein altes Wort für Eichhörnchen ist. Isaak Bing-Kann war wie-

derum mit einer Frau aus der Oppenheim-familie verheiratet, die aus dem Haus „Zum Pelikan“ stammte. Isaak Bing-Kann war einer der bedeutenden Hofjuden des ausgehenden 17. Jahrhunderts, der sein Vermögen im Seiden- und Juwelenhandel erworben hatte und als fürstlicher Berater des Kurfürsten von Brandenburg, der Markgrafen von Ansbach sowie der Bischöfe von Trier und Würzburg fungierte. Offensichtlich hat er seiner Tochter Scheinle im Jahre 1680 eine besonders prunkvolle Hochzeit ausgerichtet, zu der er auch auswärtige christliche Edelleute als Gäste einlud, die er prächtig bewirtete und durch eine Pantomime einer eigens engagierten jüdischen Schauspielertruppe unterhalten ließ. Diese alle Luxusverbote missachtende Festlichkeit muss in Frankfurt derartiges Aufsehen erregt haben, dass der Rat der Stadt schließlich einschritt und den Brautvater mit der enormen Buße von 1000 Gulden belegte. Zum Vergleich: Im Würzburger Land musste ein jüdischer Haushaltungsvorstand um diese Zeit jährlich zwischen 10 und 12 Gulden für die Gewährung des Schutzbriefes aufwenden, der das Ansiedlungsrecht garantierte.

Auf den beiden Deckelplatten des Leuchters sind die vier Tierzeichen in unterschiedlicher Reihenfolge angeordnet und versinnbildlichen in der hebräischen Leserichtung von rechts nach links den Verheiratungsprozess, an dem die vier Familien von der Braut- und der Bräutigamsseite beteiligt sind. Die Tierzeichen der rechten Seite beginnen mit dem adlerähnlichen Vogel, d.h. dem Hauszeichen „Zum Vogelgesang“, das die Bräutigamsmutter repräsentierte. Danach folgt der goldene Hirsch, das Hauszeichen des Bräutigamsvaters Isaak Speyer. Pelikan und Eichhörnchen vertreten die Seite der Braut, und zwar wiederum zuerst das Zeichen der Brautmutter, gefolgt von dem des Brautvaters. Auf der linken Seite des Leuchters präsentieren sich die Hauszeichen im Zeichen der vollzogenen Hoch-

zeit in neuer Kombination: Die Hauszeichen der beiden Mütter, Pelikan und Vogel, gehen den Hauszeichen Hirsch und Eichhörnchen der Väter voran.

Darüber hinaus ließen sich die Tierzeichen auch symbolisch verstehen, denn im Kontext der sich ab dem 18. Jahrhundert von Osteuropa her erneuernden traditionellen Gelehrsamkeit galt das Eichhörnchen als Symbol der die schwierigen Fragen wie Nüsse knackenden Weisheit, der Pelikan als Symbol der Thora, die das Volk Israel mit ihrem eigenen Blut nährt, der Hirsch als Zeichen des Volkes Israel, das sich bei der Quelle der Thora lagert und der Adler nach den Sprüchen der Väter V,30 als eines der Tiere, dessen Kühnheit für jüdische Glaubenstreue als vorbildlich galt. Die komplexe Ikonographie des Frankfurter Chanukkaleuchters macht also eine Traditionskette ritueller jüdischer Frömmigkeit sichtbar, die von biblischen Zeiten bis in die unmittelbare Gegenwart der Auftraggeber reichte. Damit symbolisiert der Leuchter nicht nur die Verbundenheit mit der jüdischen Geschichte, sondern auch die Gründung eines neuen Hausstandes, der die religiöse Tradition fortsetzen würde. Zugleich verdeutlicht diese Vielschichtigkeit aber auch, dass der jüdische Auftraggeber dem christlichen Goldschmied sehr detaillierte Anweisung für die Gestaltung des Leuchters gegeben haben muss und somit in dessen Herstellung involviert war.

Dass solch aufwendige Chanukkaleuchter zu einer traditionell ausgerichteten Hochzeit der Frankfurter Judengasse gehören konnten, bzw. durften, geht aus einer 1715 erlassenen Bestimmung des Rates der Vorsteher der Judengasse hervor, welche den Aufwand limitierte, der bei Hochzeiten in der Judengasse betrieben werden durfte. So berichtet Johann Jakob Schudt in seinen *Jüdischen Merckwürdigkeiten*, dass der Rat die Anzahl der Silberobjekte, die bei dem

feierlichen Empfang im Hause der Brauteltern vor der Hochzeit als Geschenke präsentiert werden durften, auf drei begrenzt und ihre Form bestimmt hatte. Erlaubt waren: „Leuchter, Lamp' und Becher“. Diese waren ihrer Funktion nach auch die wichtigsten Ritualgerätschaften eines jüdischen Haushaltes, ohne die zentrale religiöse Zeremonien nicht vollzogen werden konnten. Der Leuchter diente dem Chanukkafest, das ebenso zu Hause in der Familie gefeiert wurde, wie der Schabbat, für den man im deutschsprachigen, d.h. aschkenasischen, Judentum ein besonderes, mehrflammiges Schabbatlicht entzündete, das zumeist die Form einer sternförmigen Hängelampe hatte. Dieser sogenannte ‚Judenstern‘ war ein typisches Kultgerät gerade in der Frank-



Hängelampe von Valentin Schüler, Frankfurt 1680
Jewish Museum New York

further Judengasse, in der er kurz und bündig als ‚Lamp‘ bezeichnet wurde. Ebenso wichtig war die Weinzeremonie zum Anfang der ersten Schabbatmahlzeit am Freitagabend, die man mit einem besonderen Becher beging, der für diesen Zweck reserviert war. Der Rat der Judengasse beschränkte mit seiner Weisung also den Aufwand der Hochzeitsgeschenke auf das wichtigste Ritualgerät eines jüdischen Haushaltes.

Dass es sich bei dem Chanukkaleuchter der Frankfurter Judengasse tatsächlich um ein prächtiges Hochzeitsgeschenk gehandelt hat, wird durch eine ebenso aufwendige Schabbathängelampe aus der Werkstatt des gleichen Frankfurter Goldschmieds Johann Valentin Schüler, aus der gleichen Zeit mit den gleichen Hauszeichen bestätigt. Diese Hängelampe mit der charakteristischen Sterntülle, die sich heute im Jewish Museum New York befindet, weist dieselben Hauszeichen auf, die wohl aus der gleichen Form gegossen wurden und dürfte daher aus dem gleichen Anlass, der Hochzeit von Michel Speyer mit Scheinle Bing-Kann 1680, entstanden sein. Vermutlich wurde das Set durch einen herrlichen goldenen Becher komplettiert, der sich heute im Israel Museum befindet, und von den Nachfahren des Michel Speyer der Gemeinde der Frankfurter Judengasse gestiftet wurde, während der Chanukkaleuchter bis 1922 in Familienbesitz verblieb.

Die Schabbathängelampe gelangte Ende des 18. Jahrhunderts in den Besitz der Familie Rothschild, in der sie als Familienerbstück über hundert Jahre bis zum Aussterben des Frankfurter Familienzweiges bewahrt blieb. Anfang des 20. Jahrhunderts gelangten alle drei Objekte in das Museum Jüdischer Altertümer, das 1922 in der Frankfurter Judengasse im Geschäftshaus der Familie Rothschild eingerichtet worden war. Während des Novemberpogroms 1938

wurde das Museum geplündert, aber auf Verlangen des damaligen Direktors des Historischen Museums in Frankfurt wurden diese drei Gegenstände als besonders kostbare Zeugnisse Frankfurter Goldschmiedekunst requiriert und evakuiert, so dass sie die Zerstörung der Stadt 1944 überstanden. Nach dem Krieg betrieb die Jewish Reconstruction Successor Organisation unter Leitung Hannah Arendts die Rückgabe des geplünderten Kultgerätes der ausgelöschten deutschen jüdischen Gemeinden und verteilte die erhaltenen Objekte auf die jüdischen Museen in Israel und Amerika, wobei der Chanukkaleuchter im Historischen Museum verblieb, bis er 1988 an das neue Jüdische Museum in Frankfurt überwiesen wurde.

Chanukkaleuchter und Schabbathängelampe von Johann Valentin Schüler scheinen die Prototypen einer ganzen Gruppe von formal ähnlichen, prunkvollen Silberleuchtern und Lampen gewesen zu sein, die zwischen 1680 und 1720 für die Judengasse gefertigt wurden. Sie zeigen, dass die reichen Familien der schmalen Oberschicht der Frankfurter Judengasse miteinander um prunkvolles Ritualgerät wetteiferten, das sie bei ihren Hochzeitsfeiern zur Schau stellten. Jedoch beschränkte sich der Wetteifer nicht nur auf kostbares Prunkgerät, sondern die komplexe Leuchterikonographie deutet auch auf eine umfassende religiöse Bildung, die teilweise mystisch geprägt war. Der Leuchter erscheint auch als Lebensbaum im Paradiesgarten. Zugleich ist er ein Symbol für die Lehre der Thora, denn es heißt: „Ein Baum des Lebens ist sie (denen), die an ihr festhalten“, und in *Devarim rabbah* heißt es weiter: „Wie das Öl (der Menora) der Welt Leben gibt, so gibt das Wort der Thora der Welt Leben, denn das Öl gibt der Welt Licht, so wie das Wort der Thora die Welt erleuchtet. Ein Lebensbaum und Leuchter ist die Thora.“

Drei Dorfkirchen – drei neue Arbeiten von Thomas Kuzio in anhaltischen Kirchen

Holger Brülls

Im Zuge der Instandsetzung dreier kleinerer Kirchen im Bereich der Evangelischen Landeskirche Anhalts, die im heutigen Bundesland Sachsen-Anhalt das historische Gebiet der ehemaligen anhaltischen Fürstentümer Anhalt-Dessau, Anhalt-Bernburg, Anhalt-Zerbst, Anhalt-Köthen und Anhalt-Ballstedt umfasst, wurden neue Glasfenster von Thomas Kuzio eingebaut. Die Landschaft, in denen sich diese Gotteshäuser befinden, ist kulturell bis heute durch das historische „Gartenreich“ des Fürsten Leopold Friedrich Franz von Anhalt-Dessau (und natürlich durch das Bauhaus) definiert, so dass auch von daher ein bestimmter künstlerischer Anspruch bei der Instandsetzung und Ausgestaltung der Kirchenräume motiviert war.

Thomas Kuzio (geb. 1959) aus Sommersdorf am Kummerower See (Mecklenburg-Vorpommern) ist Absolvent der ungemein produktiven Glasklasse von Prof. Rüdiger Reinel an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle (Saale) und seit längerem eine herausragende Erscheinung in der gegenwärtigen Glasmalereiszene.

Durchweg handelte es sich bei den zu erneuernden Fensterkonstruktionen nicht um historisch wertvollen Altbestand, sondern um moderne Holzkonstruktionen aus jüngerer Vergangenheit ohne architektonischen oder historischen Wert. Das Bestreben der Auftraggeber und der Denkmalpflege war es, sich bei der Neugestaltung der Fenster an künstlerischen Qualitätsstandards zu orientieren, die sich nicht im regionalen Rahmen halten, sondern auch in Kirchen von bescheidener Bedeutung erstklassige künstlerische Arbeit für erforderlich halten.

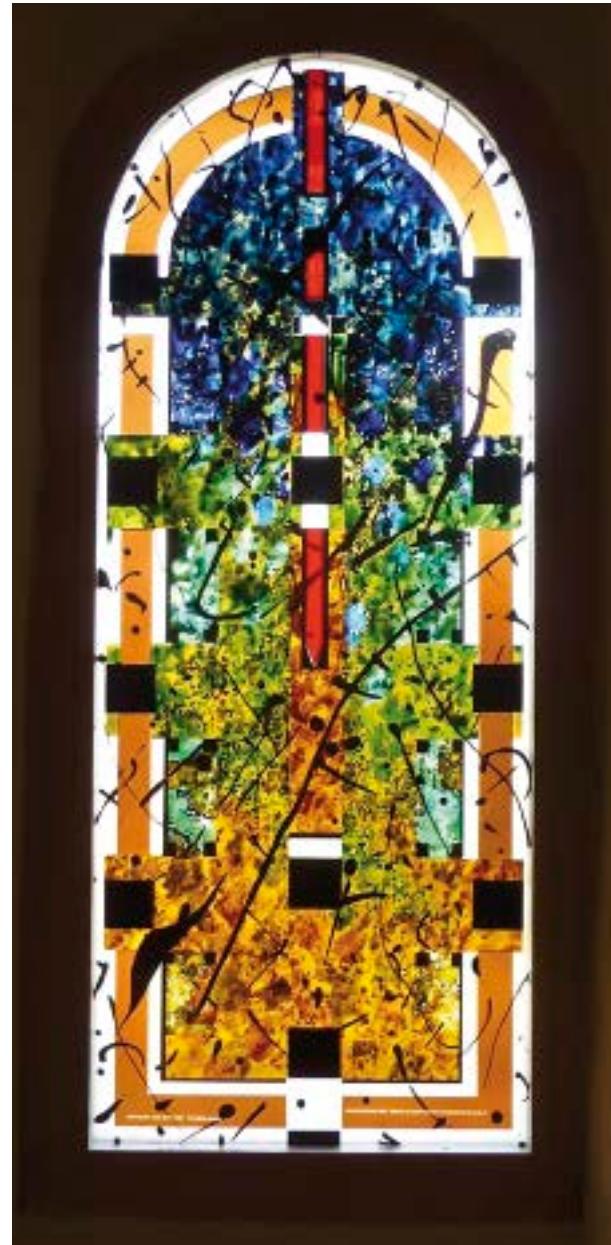
Rodleben

Die Kirche von Rodleben, einem kleinen, heute zu Dessau gehörenden Dorf an der Elbe, ist ein kleiner Saalbau mit quadratischem Chor und halbrunder Apsis aus der Zeit um 1300 mit barockem Dachreiter in Fachwerk. Der Innenraum zeigt eine Flachdecke und dreiseitig umlaufende Emporen aus der Zeit um 1700, die Fenster wurden in barocker Zeit vergrößert. Nahezu unverändert sind in ihrer romanischen Raumgestalt nur das quadratische Presbyterium und die halbrunde Apsis.

Im Unterschied zu den im Barock vergrößerten Fenstern hat das kleine Rundbogenfenster der Apsis seine romanischen Proportionen bewahrt. Es ist winzig (64 x 23 cm), gleichwohl aber raumprägend. Die historische Ausstattung der Kirche ist bis auf die farbige Ornamentverglasung von 1907-08 verloren.

Das Apsisfenster zeigte hingegen keinerlei künstlerische Verglasung und war ein blendendes „Lichtloch“ mit raumüberstrahlender Wirkung, das unbedingt durch eine stark lichtdämpfende Verglasung zu schließen war, wenn der insgesamt recht dämmrige Kirchenraum nicht durch die Blendung weiterhin eine Einbuße der Raumwirkung erleiden sollte. Außerdem wirkte das Fehlen einer künstlerisch adäquaten Verglasung beim Achsfenster als Lücke im Hinblick auf die untergeordneten historischen Fenster der Raumflanken, die allesamt farbig und ornamental gestaltet sind.

DREI NEUE ARBEITEN VON THOMAS KUZIO IN ANHALTINISCHEN KIRCHEN



Rodleben, ev. Kirche, neues Fenster in der Apsis der romanischen Dorfkirche von Thomas Kuzio, 2010.
Ausführung durch den Künstler mit
Derix Glasstudios/ Taunusstein

Kuzios Chorfenster ist eine, wenn man so will, auf den ersten Blick ornamentale Komposition, die sich bei eingehender Betrachtung als monumentale Variation über das Kreuzthema erweist, das in kraftvollen Koordinaten der Bildfläche eingeschrieben ist: in schwarz-opaken Quadratfeldern und eine die Mittelachse des Fensters und des Raumes aufschneidende, leuchtend rote Vertikale. Eingefasst in das klassische Rahmenmotiv des Randstreifens, entfaltet sich in einer untergründigen Ebene des Bildgeschehens die informelle Malerei Kuzios im Übergang von Gelb, Grün und Blau. Beide Ebenen des bildnerischen Geschehens werden zusammengefasst durch eine sozusagen außer Rand und Band geratene Konturmalerie, die in expressivem Gestus als hingeworfene Linien und als Dripping im Sinne des abstrakten Expressionismus die Komposition zusammenziehen.

Das Rodlebener Chorfenster ist als Glasschmelzfarbenmalerei auf sandgestrahltem Floatglas ausgeführt, und zwar nicht als werkstattmäßige Entwurfsreproduktion, sondern als eigenhändige und damit unique Malerei durch den Künstler selbst.

Kuzios Fensterchen ist ein tragendes Element der durch das Architekturbüro Dietmar Sauer (Köthen) konzipierten Neuordnung der Kirche, das in der bevorstehenden Neugestaltung hölzerner Prinzipalstücke seine Vollendung finden soll.



Kleckewitz

Die St. Jakobus-Kirche in Kleckewitz liegt ebenfalls im Dessau-Wörlitzer Gartenreich. Das 1816–1819 errichtete Kirchlein erhebt sich malerisch auf einem Hügel am Ufer der Mulde. Die Kirche ist ein schlichter Saalbau mit dreiseitigem Ostabschluss und einem Dachreitertürmchen über dem Westgiebel. Dem Polygonschluss ist im Osten – als recht ungewöhnliche Grundrisslösung – eine halbrunde Apsis angefügt. Den Innenraum umgibt eine hufeisenförmige Empore, die Prinzipalstücke aus dem frühen 20. Jahrhundert zeigen strenge geometrischen Jugendstilformen.

Für die Apsis entwarf Thomas Kuzio ein Rundfenster hinter dem Altar (Ausführung: Derix Glasstudios, Taunusstein). Es ist trotz geringer Größe von kaum einem Meter Durchmesser eine raumbeherrschende Erscheinung. Der Farbauftrag geschah als Glasschmelzfarbenmalerei sowie in Air-brushtechnik auf sandgestrahltem Floatglas. Als Wunsch der Gemeinde zeigt das Fenster in dem ansonsten schmuck- und symbol-losen Raum eine Kreuzesdarstellung.



Kleckewitz, ev. Kirche St. Jakobus, Blick in die Chorapsis mit neuem Rundfenster von Thomas Kuzio, 2010, Ausführung: Derix Glasstudios Taunusstein

Ausgehend von der rekonstruierten Wandfassung des historischen Innenraums, die, wie andere Kirchen im Gartenreich, in einem feinen Altrosa (bei grau gestrichenen Emporen) gehalten ist, tut Kuzios Komposition nichts anderes, als die Farbigkeit des Raumes aufzunehmen und zum Leuchten zu bringen. Das Grau, Weiß und Rosa der Raumfarbigkeit wird um verschiedene Blautöne bereichert, die auf weißem Grund intensiv aufleuchten. Auf dem Grund dieser informellen Farbfetzen bildet die schwarzorale Kreuzformation eine architektonisch verfestigte, zeichnerische Struktur. Auch hier verbindet Kuzio hochindividualisierte informelle und expressive Strukturen mit strengem architektonischen Bildaufbau. Auch dort, wo er auf die traditionelle Ausführung als Bleiverglasung verzichtet, bezeugen seine architekturgebundenen Arbeiten bei aller malerischen Freiheit stets den erforderlichen strengen Bezug zum Raum.

Radegast

Die künstlerisch bemerkenswerteste der hier vorgestellten Arbeiten von Thomas Kuzio entstand in Radegast, einer kleinen Landstadt südöstlich von Köthen auf halbem Weg nach Bitterfeld gelegen. Radegast ist mit rund 1000 Einwohnern die kleinste Stadt des Bundeslandes Sachsen-Anhalt und eine der kleinsten Städte im Bundesgebiet überhaupt. Der Turm der Kirche stammt vom 1702 errichteten barocken Vorgängerbau und wurde durch ein Glockengeschoss erhöht, als die Kirche selbst 1874–75 durch einen geräumigen Neubau auf kreuzförmigem Grundriss im neuromanischen Stil ersetzt wurde. Die Kirche besitzt innen dreiseitig umlaufende Emporen und einen offenen Dachstuhl. Die schlichte neuromanische Ausstattung der Erbauungszeit (Altar, Orgelprospekt, Taufstein) ist erhalten, gänzlich verloren indes sind die farbige Raumfassung und die zugehörigen farbigen Fenster.

Die Gemeinde hatte sich entschlossen, die ursprüngliche Raumfarbigkeit wieder herzustellen, deren tragendes Element die holzfarbige Erscheinung der Emporen- und Deckenkonstruktion war. Schon bei der Neuplanung der Winterkirche, die im Eingangsbereich unter der Orgelempore angeordnet ist, wurden die grundsätzlichen Fragen der Raumgestaltung durch das Büro Dietmar Sauer Architekten im Kontext erörtert und entsprechende Weichen gestellt.

Im Zuge der geplanten Wiederherstellung der historischen Raumfarbigkeit musste auch über die Fenster nachgedacht werden. Die künstlerische Neugestaltung der drei Apsisfenster (80 x 270 cm) sollte dem Raum eine wirkungsvolle architektonische Mitte geben.

Thomas Kuzio gestaltete die neuen Fenster in ungewöhnlicher Farbigkeit und aufwendiger glasmalerischer Technik als Glasschmelzfarbenmalerei in verschiedenen Arbeitsgängen und Zwischenbränden auf opalisiertem Echtantikglas. Kennzeichnend für die Ausführung, die der Künstler in den Derix Glasstudios (Taunusstein) vornahm, ist die Realisierung aller wesentlichen malerischen Komponenten durch die Hand des Künstlers. Es sind hier keine Entwürfe „umgesetzt“ worden, sondern wirkliche Glasgemälde entstanden, die das Malen mit Glas und das Malen auf Glas sowie alle der Glasmalerei heute möglichen ästhetischen Effekte umgreifen.

Die drei Fenster verbinden sich zur monumentalen Kreuzkomposition, die beherrschend, aber ohne plakative Direktheit in den Raum tritt. Der erste Eindruck, den der Betrachter von den neuen Fenstern erhält, geht nicht von der Symbolgestalt dieses kompositorischen Grundgerüstes aus, sondern von der Intensität eines ungewöhnlichen Farbakkords. Er basiert auf intensiven Gold-, Ocker-, Orange- und Brauntönen. Die opake Dichte der Gold- und brauntonigen Malschicht wird räumlich aufgebrochen und geweitet durch Partien in Grau und sehr lichtem, fast wässrigem Blau.

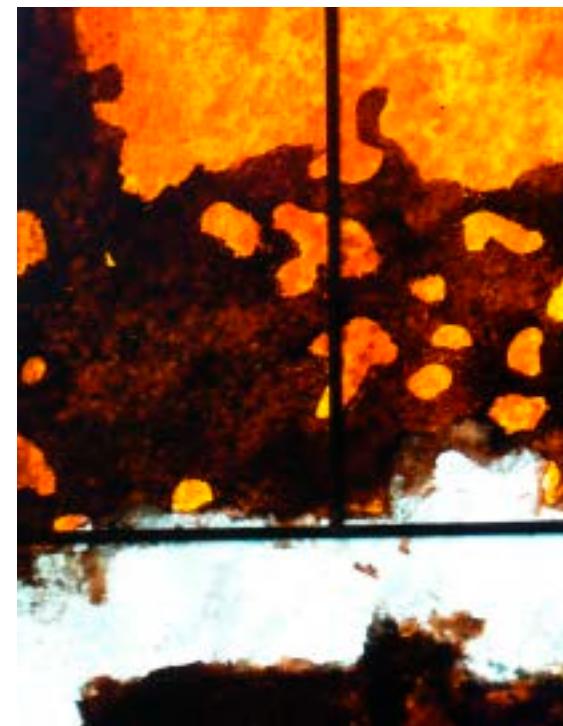


Es gibt in der zeitgenössischen Glasmalerei kaum jemanden, der es versteht, nicht nur mit konventionell als schön akzeptierten, sondern auch mit „schmutzigen“ Farben solch bestechende Bildwirkungen zu erzielen. Wärme, Strahlkraft und eine auf Erdtönen basierende Harmonie gewinnen fast rembrandteske Anmutung. Seit jeher zeigt sich in der Glasmalerei koloristische Meisterschaft im Umgang mit unbunten und gebrochenen Farben – und namentlich mit solchen, die, wie Schwarz, Grau und Braun, der Glasmalerei fern zu liegen scheinen.

Den Farbklang entwickelte der Künstler indes in Kenntnis der zuvor aus der restauratorischen Befunduntersuchung erkennbar gewordenen historischen Wandfarbigkeit des 19. Jahrhunderts (rötlicher Sockel, ocker-gelber Wandfond, blaues Chorgewölbe, dunkel-holzfarbene Decke und Emporeneinbauten), also aus einem erd- und materialfarbigen Spektrum. Ornamentale Anklänge an die hier ehedem vorhandene historische Verglasung der Erbauungszeit wurden ebenso vermieden wie drastische Kontrasteffekte, die viel zu oft zur gestalterischen Doktrin erhoben werden, wo es um die Verbindung von Alt und Neu geht. Einzige Reminiszenz an das Erscheinungsbild historischer Glasmalerei ist das Bleinetz, das in großzügiger Weise die Bildflächen gliedert und den architektonischen Charakter der Gesamtkomposition konstruktiv und materialästhetisch unterstreicht.

oben: Radegast, Ev. Kirche, Blick in den Chorraum mit den drei neuen Chorfenstern von Thomas Kuzio, 2010, vom Künstler ausgeführt bei Derix Glasstudios/Taunusstein

unten: das Achsfenster in der Apsis von Thomas Kuzio



Die Nahsicht der Fenster offenbart eine poröse, lebendige, wie patiniert scheinende Oberfläche, einen ganz und gar malerischen Farbschichtenaufbau und damit eine Lebendigkeit des Farbgeschehens, die in der Glasmalerei der Gegenwart einzig dastehen dürfte. Hier ist es gelungen, die Leuchtkraft des farbigen Glases mit dem Eindruck intensiver, ja pastoser Farbigkeit zu verbinden. Die Distanz dieser Fenster zur heute beliebten Tendenz ins Aquarellhafte und damit ins gefährlich Gefällige ist hier der stärkste Qualitätsbeweis. In ihrer stark ausgeprägten malerischen Individualität haben diese Arbeiten, die ihr Entstehen dem Engagement kleiner Kirchengemeinden verdanken, über den gottesdienstlichen Raum hinaus wichtige Akzente in der regionalen Kunslandschaft gesetzt.

Abbildungsnachweis:
Holger Brülls/Halle: die Details Radegast.
Thomas Kuzio/Sommersdorf: alle anderen

Radegast, Details der malerischen Ausführung der neuen Chorfenster

Die Freundschaftsikone „Christus und Abt Menas“ in der Turmkapelle der Pfarrkirche St. Martin, Bad Lippspringe

Georg Kersting



Menas“. Die Urfassung dieses Bildes ist eine koptische Ikone aus dem 6. Jahrhundert, die sich im Louvre in Paris befindet.

„Ich aber habe Euch Freunde genannt“ (Joh 15,15)

Vertrauenvoll legt Christus den rechten Arm über die Schulter des Mannes, der uns mit großen, noch etwas unsicheren Augen ansieht. Christus stärkt ihm den Rücken. Er vereinnahmt ihn nicht, er richtet ihn auf. Seit unserer Taufe dürfen wir uns „Freunde Christi“ nennen. Wir sind berufen in seine Nähe, gesandt in seinen Dienst.

Seit der Kirchenrenovierung im Jahre 2007 ist das historische Martinsportal im Westen des Turmes wieder geöffnet. Wer unter dem Renaissance-Bildnis des Heiligen Martin die Pfarrkirche betritt, gelangt in einen Vorraum mit einer ganz eigenen Bedeutung: Die Turmkapelle ist der älteste Ort unserer in ihren Anfängen aus dem Jahr 1600 stammenden Kirche. Dieser Raum soll nicht nur Durchgang sein, sondern selbst ein Ort der Andacht und Betrachtung.

Galt es bei der Kirchenrenovierung weitgehend das von den Vätern (und Müttern) Ererbte zu sichern, zu erhalten und aufzufrischen und in einen für die heutige und künftige Glaubenspraxis gültigen Rahmen zu stellen, gab es für die „neue“ Turmkapelle keine Vorgaben. Bei der Suche nach einem Bild, das sowohl ältere als auch jüngere Gemeindemitglieder ansprechen könnte, kamen wir auf ein Motiv, das in Taizé, dem bedeutenden spirituellen Ort in Burgund, große Verehrung genießt: die sogenannte „Freundschaftsikone Christus und Abt

Wer ist Abt Menas?

Ist es Ihnen auf dem Bild schon aufgefallen? Die gedrungenen Körper mit den großen Köpfen sind typische koptische Stilmerkmale. Kopten – das sind die Christen Ägyptens. Hier war Menas Einsiedler und Märtyrer. Er starb um 295 in Menas-Stadt, südlich von Alexandria. Die Legende berichtet, daß Menas Soldat war (wie der Heilige Martin), sich dann aber als Einsiedler in die Wüste zurückzog. In der Christenverfolgung unter Diokletian wurde er gefangen genommen, gefoltert und enthauptet. Sein Gedenktag, sowohl in der orthodoxen wie in der katholischen Kirche, ist der 11. November, der Tag, an dem wir auch den Heiligen Martin, den Patron unserer Kirche und Pfarrei, besonders verehren.

An Menas‘ Grab an einer als heilig verehrten Quelle ereigneten sich zahlreiche wundersame Ereignisse. Tausende Pilger suchten es auf. So entstand Menas-Stadt, die Anfang des 20. Jahrhunderts ausgegraben wurde. Im 5./6. Jahrhundert war sie der bedeutendste Wallfahrtsort der Ostkirche.



Bis heute ist Menas der volkstümlichste Heilige in Ägypten. Der Ort seines Grabs wird heute das „Lourdes des frühen Christentums“ genannt. Abt Menas ist Patron der Kaufleute. Er wird angerufen in schweren Nöten und Anliegen und zur Wiederherlangung verlorener Sachen (wie der Heilige Antonius).

Unsere Ikone ist kein Druck, keine Kopie. Sie ist ein Unikat: Gemalt im Jahre 2008 von

einer Ordensfrau, einer Benediktinerin aus der Abtei St. Scholastika in der Burg Dinklage bei Vechta, dem Geburtsort des „Löwen von Münster“, Kardinal von Galen. Eine Ikone (von griech. „eikon“, dt. „Bild, Abbild“) ist ein gemaltes Kultbild der orthodoxen Kirche. Die Maler – meist Mönche – malen im Auftrag der Kirche und gemäß vorgegebener Regeln, die handwerklich-künstlerisches Tun und Gebet verbinden.

Ikonen sind Verkündigung des Glaubens und Einladung zum betrachtenden Gebet. Sie sind Ausdruck der verborgenen Gegenwart Gottes in allen Dingen: Bild, Gebet und Glaube der Kirche bilden eine Einheit.

In der orthodoxen Tradition wird eine Ikone vor ihrer Aufstellung von einem Priester gesegnet. Das Gebet des Einzelnen vor der Ikone ist Teil des Glaubenslebens der Gesamtkirche.

Ikonen malen

Die Ikonen aus der Benediktinerinnen-Abtei auf Burg Dinklage entstehen in orthodoxer Tradition. Die verwendeten Materialien entsprechen den alten Vorgaben: Holz, Stoff, Haut- und Knochenleim, Kreide, Gold, Farbpigmente, Eigelb, Leinöl oder Harzfirnis. Das Bild entsteht in einem langsamem Prozeß aus aufeinanderfolgenden Phasen und Schichten, denen bestimmte Meditationsthemen zugeordnet sind:

- **Kreidegrund:** Leben braucht ein Fundament.
- **Vergoldung:** Die Herrlichkeit Gottes.
- **Dunkle Farben:** Wer zum Licht gelangen will, darf dem Dunkel nicht ausweichen.
- **Licht und Aufhellungen:** Der Weg des Menschen ist ein Weg vom Dunkel zum Licht.
- **Gesichter:** Gott und die Heiligen sind lebendige Personen.
- **Beschriftung:** Der Segen des Malers für sein Bild.

Zum Malen einer Ikone, die für andere bestimmt ist, gehört das fürbittende Gebet für ihre künftigen Besitzer und die Menschen in ihrer Umgebung. Wer diese Ikone betrachtet, darf sich in diesem Sinn mit der Gemeinschaft der Schwestern in Dinklage verbunden wissen.

Das Bild für sich entdecken

Christus und Menas stehen mit beiden Beinen in dieser Welt. Christus trägt die

Bibel, das Wort Gottes. Er selbst ist das Wort. Und doch ist er dunkel, verborgen in dieser Welt, fast nicht sichtbar. Spürbar, erfahrbar in dieser Welt ist er durch seinen Zeugen, seinen Freund, Abt Menas.

Er ist ganz Ohr, lauscht aufmerksam seinen Worten, verweist mit seiner Hand auf ihn, den Freund und Meister, und hält in der Hand eine kleine Schriftrolle: Das, was er vom Evangelium verstanden hat.

Er trägt es als Licht in die Welt.

Und die Bedeutung der Schriftzeichen? Jesus Christus wird nach der Ikonentradition immer mit griechischen Buchstaben bezeichnet: **ICXC** ist die Abkürzung für Jesus Christus. Und **O VVN** – der Seiende – weist hin auf den biblischen Gottesnamen. Im brennenden Dornbusch hat sich Gott als „Jahwe“, das heißt „Ich bin der, Ich bin da“ geoffenbart. Der Bezug auf den Gottesnamen aus Exodus 3,14 betont die Einheit Christi mit dem Vater: „Wer mich sieht, hat den Vater gesehen“ (Joh 14,9) und gibt uns die Zusage: „Ich bin bei Euch alle Tage bis zum Ende der Welt“ (Mt 28,20).

Christus und Abt Menas schauen uns an: freundlich und einladend. Wir dürfen an ihrer Freundschaft teilhaben, an der Liebe, die in Christus spürbar wird und uns mit dem Vater im Himmel verbindet. Das Gold ist ein Hinweis auf die göttliche Wirklichkeit, die Basis, der Grund, aus dem Christus lebt, und die Zukunft, der Horizont, in die er uns führen will.

Ihr seid meine Freunde – als Bild am Eingang der Martinskirche ist die Freundschaftsikone so etwas wie ein „Vorzeichen“ für alles, was in diesem Gotteshaus geschieht. In unseren Gottesdiensten und in der Verkündigung, bei der Spendung der Sakramente und in den Katechesen, in allem geht es um die Freundschaft mit Christus. Sie soll tiefer und kräftiger werden und unser Leben mehr und mehr prägen.

Jochem Poensgen ist ein Künstler von hohen Graden. In dem Medium Glas hat er seine künstlerischen Mittel und Möglichkeiten gefunden. Seit über 50 Jahren ist er auf diesem Feld tätig.

Zahlreiche Architekturgehäuse haben den Rahmen für seine Kunst abgegeben. Obwohl selbst, im Sinne der Architektur, abgeschlossen und „fertig“, war es doch immer möglich, über die Mittel des Künstlers in die Architektur einzudringen und sie zu vervollenden. Wie das im Einzelnen aussehen konnte, wird weiter unten dargestellt werden. Zunächst: Jochem Poensgen erzählte eine Geschichte. Es war wohl im Jahr 1998, als er anlässlich des Künstlertreffens im Januar in Schwerte, zu dem jedes Jahr der Erzbischof von Paderborn einlädt, gebeten worden war, etwas zur Begegnung der Künstler beizutragen.

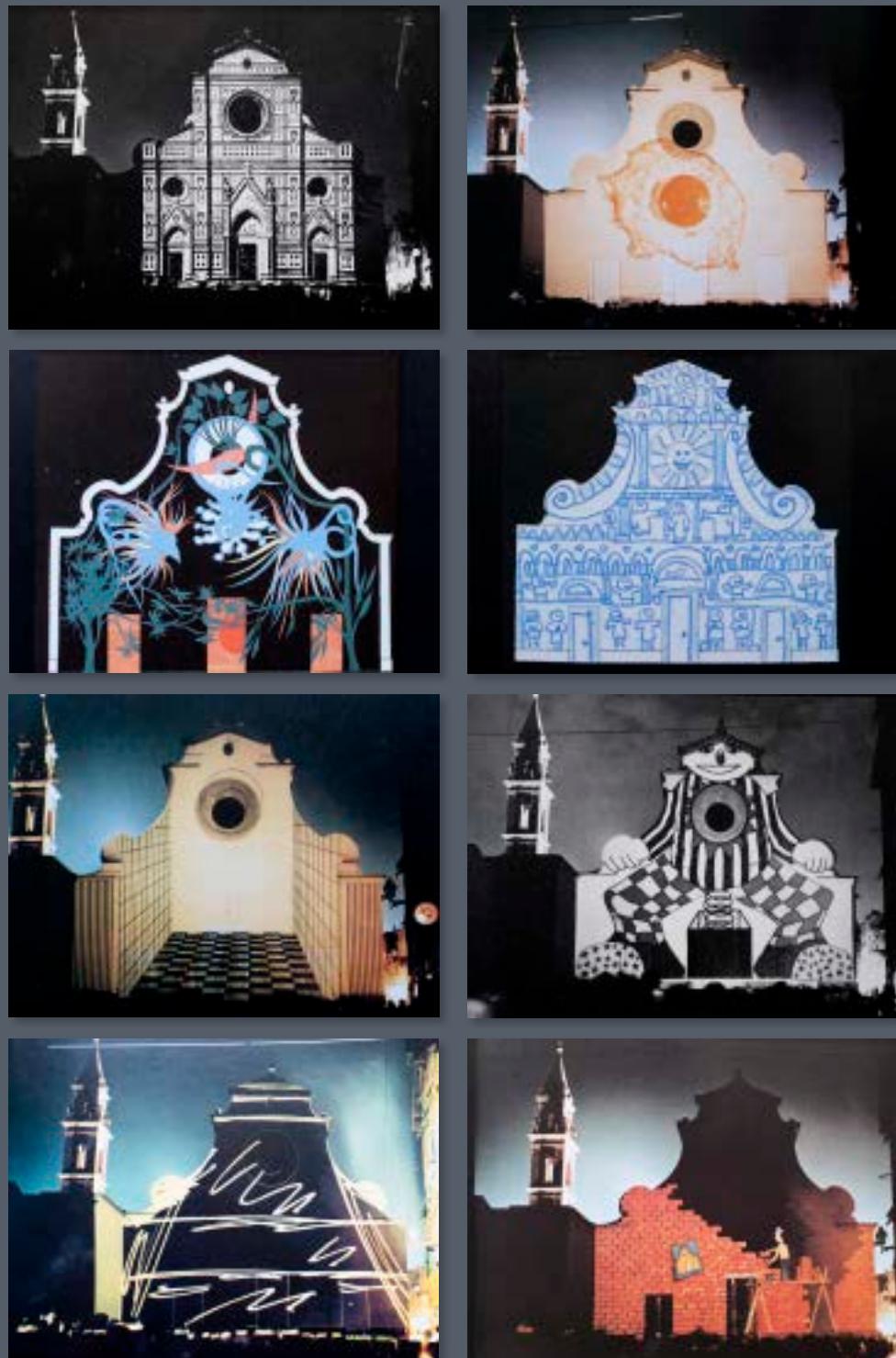
I

Poensgen erzählte eine Geschichte, die so spannend war, daß sie noch lange Zeit nachklang bei den Zuhörern. Es ging um einen längeren Aufenthalt in Florenz. Der Künstler wohnte an der Piazza S. Spirito. Dieser Platz ist geprägt und beherrscht von der Fassade „dem Gesicht“, der Kirche S. Spirito. Es handelt sich um einen Bau, der nach den Quellen noch von Filippo Brunelleschi geplant und auch noch zu dessen Lebzeiten begonnen wurde. Als Brunelleschi im Jahre 1446 starb, waren lediglich einige Fundamente gelegt. Man baute weiter, und im Jahre 1482 war die Kirche mit der Einwölbung der Kuppel (fast) vollendet. Das Wort „fast“ bedeutet: noch nicht ganz. Es fehlte ein eminent wichtiges Teil (gerade in Ita-

lien!): Die Schaufassade, also das wichtigste nach außen wirkende Element, war Rohbau geblieben. Die Umrisse des Giebels und der gesamten Fassade waren fertig, aber eben als Rohbau. Die gesamte Dekoration (hier im besten Sinn gemeint) fehlte und fehlt bis heute. Ein einsames Fenster schwimmt in der Fassade, ist durch nichts gehalten oder hat keinerlei Bezug zur umgebenden Fläche.

Man kann sich vorstellen, daß dieser Zustand die Bauherren und alle Florentiner nicht zufrieden und glücklich werden ließ. Die Annalen erzählen unglaubliche Geschichten über die Versuche, der Fassade ein Gesicht zu geben. In der Barockzeit wurden die seitlichen Voluten und der Giebel hinzugefügt. Im Jahre 1865 wurde Florenz für ca. 6 Jahre Hauptstadt der gerade geeinten italienischen Nation; mit vereinten Kräften (und Geldmitteln) hätte man das Problem vielleicht lösen können. Doch dann wurde Rom Hauptstadt, und Florenz hatte die Mittel und Möglichkeiten verpaßt: Die Fassade blieb im „Rohbau“.

Im Jahre 1980 feierte Florenz seine ruhmvolle und glanzvolle Vergangenheit mit einer großen Ausstellung „Florenz und die Toskana der Medici in Europa um 1500“. Mario Mariotti (1936–1997), ein florentiner Künstler, kam auf die Idee, nicht nur ein Straßenfest zu organisieren, sondern – die Fassade von S. Spirito zu vollenden. Jeder war eingeladen, den Volutengiebel mit seinem Untergeschoß als Bildfläche zu betrachten und einen Vorschlag zur Vollendung zu entwickeln. Die „Vollendung“ bestand darin, die fast unendliche Vielzahl der



Beispiele aus: „Piazza della Palla – PIAZZA S. SPIRITO“ Florenz 1981

Entwürfe, es wurden über 350 Vorschläge eingereicht, jeweils für einige Minuten auf die Fassade zu projizieren. Die Idee und die Vorstellung der Möglichkeiten sind wunderbar und ganz fantastisch, faszinierend. Hier wird Licht, das vom Projektor produziert wird, zu einem Mittel der Architektur-Vollendung. Zwar nur auf Zeit. Oder: Glücklicherweise nur auf Zeit, denn es gab keinerlei Einschränkungen, Vorgaben oder gar zensierende Eingriffe: Man wußte ja, die Idee und deren Projektion blieben folgenlos im realen Sinn.

So entstanden, wie Poensgen berichtete, geistreiche Verwandlungen, oft aber auch Verfremdungen von groteskem, ja nicht selten auch blasphemischem Charakter; Plattheiten und Nichtssagendes waren natürlich ebenfalls vertreten. Es konnte eine einzige Folge von Maskeraden sein, in ihrer Flüchtigkeit und (glücklichen) Unverbindlichkeit. Mit großer Freude an der Kreativität und die Überraschungen der Vorschläge genießend, konnte man während der zwei Sommermonate an dem Fest auf dem Platz teilnehmen. Nach einigen Tagen, so schrieb der Initiator Mario Mariotti hinterher, „sind die Komödianten wieder fortgezogen: Die Fassade ist zurückgegeben an die Projektion des Mondes...“ Eine sichtbare Erinnerung an dieses Ereignis waren die jahrelang in einer Bar an der Piazza präsentierten und aufbewahrten Entwürfe.

Die Idee ist so umgreifend und erfassend, daß man den Florentinern wünschen möchte, sie wiederholten das Fest, vielleicht in einem Rhythmus von fünf oder zehn Jahren. Poensgen berichtete weiter über die aus diesem Anlaß geschehenen Reflexionen über seine eigene Arbeit in Architektur.

Hier und heute ist wichtig: Die so festgefügte Architektur wird plötzlich zum Auffangschirm völlig unterschiedlicher Vorstellungen – und das Licht wird zur Vollenderin.



Platzsituation S. Spirito



Postkarte als Vorlage für den Wettbewerb

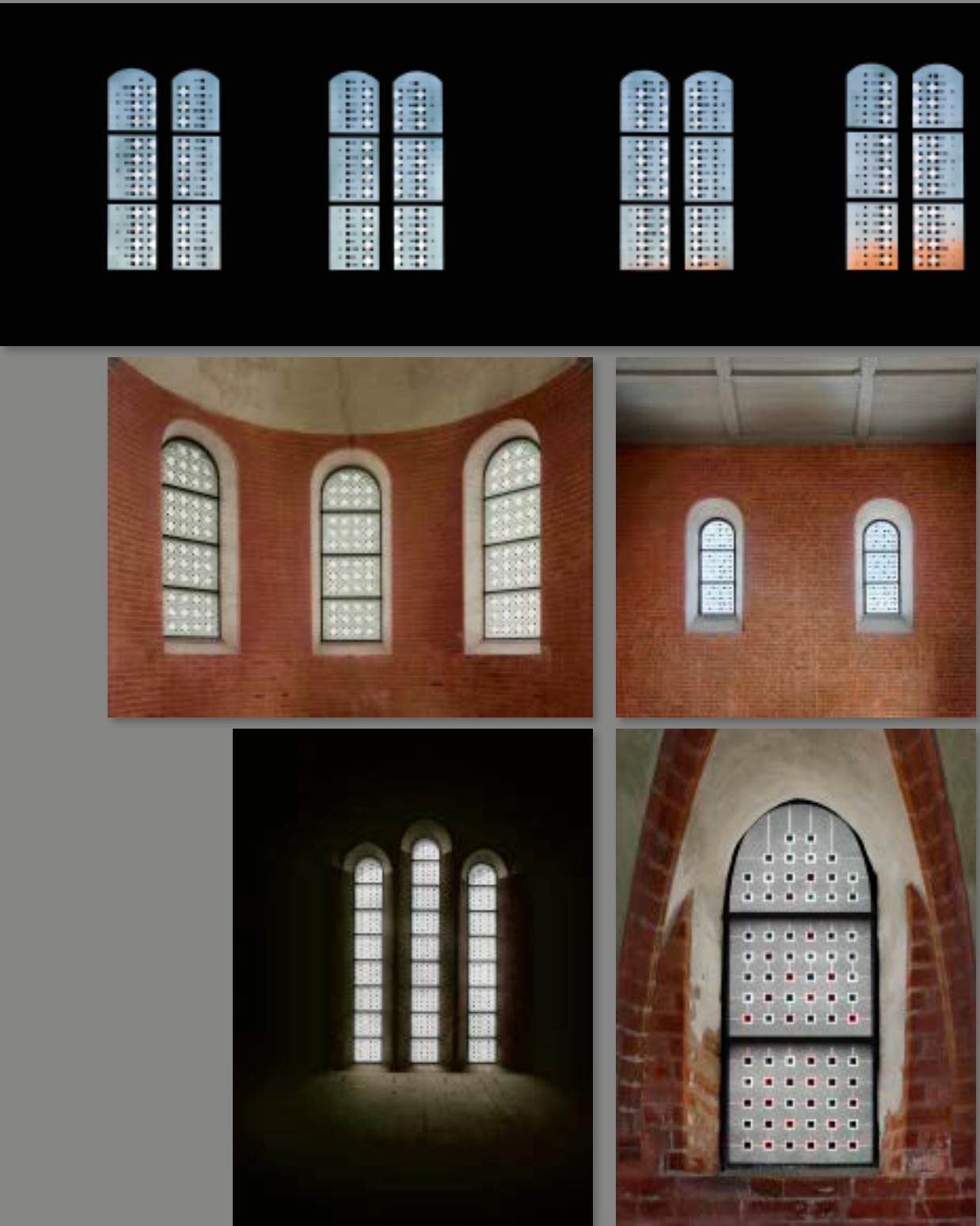


Die Klosterkirche in Jerichow

II

Die romanische Klosterkirche in Jerichow ist ein wundervolles Stück Backstein-Architektur, Hauptbestandteil eines untergegangenen Prämonstratenser-Klosters. Die DDR-Zeiten hat das Gebäude leidlich gut überlebt, wenn auch ohne jede inhaltliche Nutzung und vor allem auch ohne jede Ausstattung, wenn man von der romanischen Altarmensa und dem aus gleicher Zeit stammenden Taufstein absieht. Eine Gemeinde gibt es noch in Jerichow, die heute das Gotteshaus als Ort für ihre Gottesdienste nutzt. Eigentümer ist jedoch eine Stiftung, was in dem folgenden Zusammenhang wohl als Glücksfall zu bewerten ist. Denn die sehr kleine Evangelische Gemeinde hätte wohl aus eigenen Kräften die jüngst zu lösende Aufgabe kaum gemeistert: den kompletten Ersatz der Verglasung, die im Wesentlichen noch aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stammte.

Die Strenge und Klarheit und Kargheit des Raumes, ganz wesentlich geprägt durch die auch im Innern dominierende Ziegelarchitektur, die durch einen naturroten Anstrich noch verstärkt und bekräftigt wurde, stellte besondere Anforderungen an die Gestalt und Ausprägung einer neuen Verglasung. Figürliche Darstellungen und starkfarbige Elemente waren von vornherein ausgeschlossen, wie es in einer Beschreibung der Aufgabe hieß. Von einer eigens installierten Kommission waren die Vorgaben formuliert; auch die Künstler, die zu befragen waren, wurden von dieser Kommission ausgewählt. Beteiligt waren Gerhard Hausmann aus Hamburg, Wilhelm Buschulte aus Unna und Jochem Poensgen aus Soest. Es wurde zu dessen Gunsten entschieden – und das vollständig vollendete Werk ist heute zu besichtigen.



Es ging um nicht mehr und nicht weniger, als sämtliche Fenster neu zu denken: Drei Fenster der Hauptapsis, drei Fenster in der Krypta darunter, drei Fenster des nördlichen Nebenchores, ein Fenster des südlichen Nebenchores, 9 Biforien bzw. 18 Fenster der Seitenschiffe, 27 Fenster des Obergadens, ein Spitzbogenfenster im nördlichen Querhausarm, zwei große Rundfenster in den westlichen Turmhallen, zwei kleine Rundfenster oberhalb der Hauptapsis und eine große Drei-Fenster-Gruppe im Westbau auf der Orgelempore.

In behutsamer Weise nahm der Künstler die Mikrogegebenheiten des einzelnen Standorts auf, variierte Helligkeit bzw. Transparenz oder Dunkelheit, veränderte ganz vorsichtig Farbnuancen, wobei allerdings der Grundton Weiß immer präsent blieb. Er rechnete die Farbwirkung durchscheinender Dächer der Nachbarhäuser ein, er dunkelte die zuvor überstrahlende Wirkung der Kryptafenster für den Gesamtraum vorsichtig ab. Er spielte mit gestreutem oder gerichtetem Licht, er verwendete opakes Glas, halb-opakes und transparentes. Dies alles sind die Mittel und Instrumente, im Gesamtraum mit Licht zu spielen.

Die Fenster sind keine Bleiverglasungen im herkömmlichen Sinn: Bleistege gibt es nicht. Die Einzelflächen werden durch Walzblei-Quadrat verbunden und zusammengehalten. Dank einer zusätzlichen Schutzverglasung konnte Poensgen das künstlerische Mittel der offenen Fuge zwischen den einzelnen Glaselementen nutzen: Es entstanden Fugen aus Licht, die ein ganz wesentliches Element darstellen.

Das Ergebnis ist eine sehr ruhige Gesamtgestaltung, die auf den ersten Blick fast einförmig wirkt. Im Näherkommen entfaltet sich die Dynamik und Raffinesse des Ganzen. Man erkennt die deutlichen Unterschiede von Fenstergruppe zu Fenstergruppe,

trotzdem verliert man nie den Grundton, sozusagen den *Cantus firmus* oder den „*basso continuo*“ des Zusammenhangs. Mit feinem Lichtflirren wird die Architektur erfüllt. In ihrer rigorosen Stereometrie ist sie, im allerbesten Sinn, ins Licht gesetzt: Es geschieht die Vollendung der Architektur durch Licht. Wand und Öffnung erscheinen miteinander verwoben. Das ganze Werk ist eine wunderbare Einheit in der Vielheit geworden.

In der oben aufgeführten Quelle ist im Einzelnen viel zu dem Weg von den ersten Überlegungen bis hin zur Realisierung zu lesen. Auch über die Vorgänger-Fenster, immerhin aus der Mitte des 19. Jh., ist zu lesen. Diese waren, von der Gestaltung her, ähnlich im Charakter und so schlecht nicht (abgesehen von dem nicht mehr haltbaren technischen Zustand). – Aber das Neue ist, in der Weiterentwicklung der asketischen Haltung im Hinblick auf das „asketische Raumbild“, etwas völlig Anderes. Hier wurde mit dem einfachen Mittel des Lichts die VOLLENDUNG DER ARCHITEKTUR erreicht.

So schließen sich beide Möglichkeiten, wie Architektur sich dem Licht aussetzt, zusammen. In dem einen Fall geschieht dies spielerisch und auf den Augenblick angelegt, durch Projektion DES LICHTS. Im anderen Fall wird eine schon als großartig empfundene Architektur ganz behutsam und vorsichtig zu einem Ende IN LICHT gedacht, das glücklicher für den Gesamtbau kaum sein konnte.

Jakobs Traum von der Himmelsleiter

Ein künstlerisches Projekt in der Kath. Kirche St. Elisabeth in Delbrück-Sudhagen

Stefan Pietryga

In kursiver Schrift sind Auszüge aus der Predigt von Dechant Dr. Thomas Witt wiedergegeben, die dieser zur Wiedereröffnung gehalten hat.

Der Besuch einer Kirche in einer ländlichen Gemeinde ist aus touristischer Neugier selten, eher bietet eine Feier in der Verwandtschaft, verbunden mit einem Gottesdienst, den Anlass, und man ist oft erstaunt über das Engagement einiger Gemeinden, ihren Kirchenraum lebendig zu halten: sei es der Blumenschmuck, die Kerzenhalter, durch Spenden herbeigeholte Heiligenfiguren oder Teilsanierungen des Kirchenraums. Diese Möblierungen, über Jahrzehnte aus dem Kreis der Gemeinde zusammengetragen, besitzen ihren eigenen Wert und dokumentieren den Wunsch, sich an diesem Ort in der Gemeinschaft und in der Begegnung mit Gott wohl zu fühlen.

Allerdings verstehen sie auch oft die eigentliche Absicht der Architektur. Der ursprüngliche Sinn des gestalteten Raums, der architektonische Kern, tritt nicht mehr in Erscheinung.

Der Hang zu modischen Tendenzen einer Gestaltung, auch in Bezug auf eine liturgische Reformierung, kollidiert oft mit einem schützenswerten, über Jahrhunderte geprägten Raum. Der Renovierungsdruck in den Kirchenbauten ist heute groß. Die Sicherung des physischen Erhalts des Dachs und der Mauern ist die oberste Priorität, und die neuesten Entwicklungen in der Wärmetechnologie, einhergehend mit einer



Isolierung, fordern heute die Kirchenvorstände zu Renovierungsvorhaben, die auch ein Überdenken dieser Konglomerate von Gestaltung in den Kirchenräumen notwendig machen.

Projekt Sudhagen

Die Gemeinde Sudhagen, zugehörig dem Pastoralverbund Delbrück-Sudhagen, hatte die Aufgabe einer generellen Sanierung des Innenraums gestellt und setzte sich das Ziel, ihre Kirche nicht nur zu erhalten und zu verschönern, sondern auch „sie zu der Quelle zu führen, aus der sich unser christliches Leben speist“.

Die Kirche St. Elisabeth in Sudhagen ist mit ihrem älteren Teil aus dem Beginn des 20. Jahrhunderts eines der ältesten Gebäude der Siedlungsgemeinde und bekam vor 40 Jahren durch den ortsansässigen Architekten Stefan Kellner eine Erweiterung. Der historische Teil mit Turm ist sachlich schlicht gehalten mit Anklängen gotischer und romanischer Strukturen, besonders in den Bogenfeldern, Pfeilern und Fenstergliederungen. Querhaus und Altarbereich wurden abgerissen, zu Gunsten eines Hallenbaus, der sich quer vor das alte Kirchenschiff setzte.

Diese nun beherrschende Raumkubatur, aus Stütz- und Tragwerk in Sichtbeton konstruiert, beherbergt eine zentrale Treppenanlage, auf welcher der Altarstein aus gefärbtem Kunstein thront, der von einer in den Firsten gefalteten Decke aus Holzpaneelen überdacht wird. Den Chorabschluss bildet hinter dem Altar eine etwas zurückliegende Wand, die in der Mitte, analog zum Altar, einen monströsen Stein hält, der den bronzenen Tabernakel schützend umfasst. Links und rechts von dieser zentralen Wand bestimmen in der ganzen Höhe und Breite Betonelemente mit eingesetzten farbigen Glasgusssteinen, in expressiver Farbgebung, am Tage die Lichtgebung im Raum. Die

gegenüberliegenden Wände zeigen eine ähnliche vom Licht durchbrochene Wandstruktur, hier aber zurückhaltender, und bieten durch eingelassene Eingangsräume die Möglichkeit des Eintritts in den Kirchenraum über diese Seiten. Die hohen Stirnwände dieser Hallenarchitektur sind vom Boden bis zum First geschlossen.

Hier reihen sich die Kreuzwegstationen, als Holzreliefs von einem Bildhauer aus der Gemeinde gefertigt. Darüber ist ein Kreuz aus Eiche mit dem Korpus einer Christusfigur in gefasstem Holz aus dem 19. Jahrhundert. Beide Architekturteile wurden mit einem einheitlichen Rauputz versehen, mit dem Ergebnis, dass die Akustik hierdurch gedämmmt wurde und die ornamentalen Gliederungen im alten Kirchenschiff nur noch rudimentär vorhanden waren. Diese Vorgabe eines Raumes, der sich aus zwei sehr unterschiedlichen Teilen zusammensetzt, und der Wunsch der Gemeinde, „Jakobs Traum von der Himmelsleiter“ malerisch bei der Neufassung der Altarwand umzusetzen, ließ ein künstlerisches Konzept entstehen, das den Versuch unternimmt, den Kirchenraum neu zu gestalten. Es berücksichtigt dabei, die Baustile im Bestand des alten und neuen Teils der Kirche zu erhalten und darüber hinaus ein Raumbild zu schaffen, das den Kirchenraum einheitlicher werden lässt.

Modell

Als Grundlage für den Diskurs in der Gemeinde zur Annäherung dieser neuen Raumgestaltung und ihrer Realisierbarkeit stehen Handzeichnungen und Maßstabsmodelle im Vorrang vor computergenerierten Bildern. In den aquarellierten Blättern und Pappeln lässt sich oft die gleiche Materialität visualisieren, wie sie auch im Raum angewandt wird. Zumindest vermittelt das Modell eine Annäherung und bietet einen Proberaum für verschiedene Lösungswege und gibt der Gemeinde eine

Anschaugung des Vorhabens. Sie ist die maßgebliche Vorstufenarbeit für die reale Interpretation des künstlerischen Prozesses.

Konzept

Die zentrale Malerei auf der Altarwand sollte eine Vielzahl von menschlichen Figuren darstellen, die sich in Gruppen von dem Bereich um den Tabernakelstein bis zum First über die Wand bewegen. Diese Choreographie der Menschen, als Sinnbild der Gemeinde, bildet einen Strom, der scheinbar von der Erde zum Himmel aufsteigt oder vom Himmel zur Erde absteigt. Diese Bewegungen finden in einem illusorischen Himmelsraum statt, somit war ein in Lasuren angelegter ultramarinblauer Farbton maßgeblich für die Wandfläche hinter dem Altar, der sich auf den hohen Seitenwänden fortsetzen sollte. Bedingung war hierbei, dass der Rauputz geglättet werden sollte, um die maltechnischen Voraussetzungen einer Lasur zu schaffen. Das Bild sollte vom Haupteingang aus einen betonten Abschluss bilden und die zentrale Achse des alten Kirchenschiffs wieder räumlich in den Vordergrund bringen. Aus akustischen Gründen konnte aber nur die Altarwand mit einem mineralischen Putz geglättet werden und mit einer anschließenden weißen Grundierung für die ebenfalls mineralischen Farben der Figurenmalerei versehen werden. Eine Lösung für die Behandlung und farbliche Bestimmung der Seitenwände musste neu gefunden werden.

Wandbild

Die Annäherung an einen wandfüllenden Himmelsraum ermöglicht eine unterschiedliche malerische Fassung der Figuren. Viertausendfach in Blaupigmenten sind sie von hell bis dunkel gehalten und bilden in der Gesamtansicht eine helle Himmelsfarbe. Der Eindruck dieser Wand ändert sich von den verschiedenen Stand- und Blickpunkten, auch im Hinblick auf die Lichtverhältnisse.

„Die Menschen, die den Weg zu Gott suchen und finden, sind dann auf der Chorwand dargestellt. Es ist eine große Zahl von Figuren. Sie sind nicht gezählt, werden aber nicht viel weniger sein, als wir Gemeindemitglieder haben. Sie stellen Menschen dar und sind wegen ihrer Abstraktheit für die Deutung als Männer, Frauen und Kinder offen. Es geht um den Weg des Menschen zu Gott. Der Mensch hat dabei unterschiedliche Herkünfte. Es gibt auch Quereinsteiger und solche, die kurzzeitig mal auf Nebenwegen gehen. Aber die Richtung ist klar: Sie führt nach oben, zu Gott, dem Ursprung aller.“

Die im Bibeltext beschriebene Bedeutung der Verbindung Himmel-Erde wird durch diesen gemalten Raum sinnfällig. Auch wenn an dieser Stelle das Malmaterial nur ein einziges Marmeladenglas umfaßt, ist seine Wirkung auf den Raum in Bezug auf den Altarraum und seine Prinzipalstücke gegeben. Wechselwirkungen zum Taufort, zum Tabernakel, zum Altartisch können sich durch die Liturgie ergeben. Das Bild entfaltet sich im Raum.

Leiter und Kreuz

Diese freie Interpretation der Bibel zu Jacobs Traum von der Himmelsleiter in der Malerei ließ den Gedanken entstehen, diesem Bild eine konkrete Raumskulptur in Form einer goldenen Leiter, an die Seitenwand gelehnt, zuzuordnen.

Es bot sich an, die Kreuzwegstationen neu zu ordnen, auf beide Seitenwände gleich gewichtig zu verteilen und das Kruzifix in Eichenholz aus dem Bestand nun in einer neuen Fassung eines Kreuzes, als eine vor die Wand freigestellte Kreuzigungsszene in die Bildfolge des Kreuzwegs einzubinden. Somit stehen beide Skulpturen, Leiter und Kreuz, sich gegenüber und bilden durch ihre Größe und Materialität eine symmetrische Gewichtung der Halle um den Altar. Die Hauptachse bekommt hierdurch eine



Querung. Die über 5 Meter hohe Leiter mit ihren 7 Stufen vermittelt durch das kostbare Material des Blattgolds noch einmal das Motiv des unendlichen Himmels, den Ort Gottes. Das gegenüberliegende Kreuz verweist auf das Leiden und die Erlösung durch Jesus Christus.

„Im Gegenüber zur Leiter wird vor allem deutlich: Was in der Himmelsleiter nur eine Vision war, das wird im Kreuz Wirklichkeit. In einem alten Kreuzlied singen wir: „Du bist die sich're Leiter, darauf man steigt zum Leben, das Gott will ewig geben.“ Die Leiter und das Kreuz stehen also beide für den Weg zu Gott. Freilich ist das Kreuz nicht nur ein Bild. Im Kreuz wird die Brücke zu Gott greifbare, auch grausame Realität. Aber gerade so wird das Kreuz auch zu einer echten Brücke, die die Menschen zu Gott führt. Die Figuren auf der Chorwand stehen dann nicht nur für die Engel in der Vision des Jakob, sondern vor allem auch für



das Volk Gottes, das durch das Kreuz des Herrn den Weg in die Vollendung finden kann. (...) Die Himmelsleiter zeigt das alte Bild vom Weg zu Gott, das Kreuz zeigt das Ereignis, das vor 2000 Jahren geschah und bis heute prägt. Die Chorwand zeigt die Vollendung, zu der wir unterwegs sind. Am Altar aber ist die Gegenwart. Hier begegnen wir dem Kreuzesopfer Jesu, hier vollenden sich alle alttestamentarischen Bilder von der Gemeinschaft zwischen Gott und Mensch. Und hier empfangen wir das Unterpfand der künftigen Herrlichkeit. Hier wird sakramental Wirklichkeit, was wir in den anderen Bildern und Skulpturen darstellen.“

Kirchenraum

Durch diese wesentlichen Interventionen Wandbild, Leiter und Kreuz wurde der Kirchenraum neu bestimmt und die weiteren Raumplanungen durch das Architekturbüro Kellner darauf ausgerichtet. Im wesentlichen wurden die Wände in einem gebrochenen Weiß gehalten, damit der Kern der Architektur mit ihren unterschiedlichen Gliederungen ihre Gewichtung behält. Die Fenster im alten Teil mit ihren gelben glasmalerischen Tönungen und die expressive Wirkung der in Beton gefassten Glassteine treten durch dieses Farbkonzept wieder hervor.

Der durch das Wandbild bestimmte Farbraum in einem hellen Blau wiederholt sich in den Gewölbeplatten im alten Kirchenschiff und unterstreicht den maßvollen Rhythmus dieses Gebäudeteils mit seinen Nischen, in denen jeweils ein Farbspiegel in einem lasierten Grünton angelegt wurde. Dieser bietet den Hintergrund für die wertvollen farbig gefassten Bildwerke einer Pietà und der Hl. Elisabeth, die auf Sockelstelen aus Anröchter Dolomit, freigestellt, nun in den Raum wirken.



Altarraum

Der Altarraum mit seinen Principalstücken wurde belassen, bis auf eine steinerne Bank, die als Priester- und Messdienerbank diente. Die Sedilien wurden nun als Hocker in Eiche gebaut, wobei der Priestersitzhocker durch eine Rückenlehne in der Struktur einer Leiter hervorgehoben wird.

In der neuen Raumordnung bekommt der Altarraum ein besonderes Gewicht. Im Querhaus ist auf der linken Seite der Kredenztisch und ihm zugeordnet das Haltepult des Evangeliums aufgestellt.



Auf der rechten Seite wurde ein neuer Ort für die Taufe eingerichtet. Ein Taufbecken mit kupferinem Dach aus einer aufgelas- senen Kirche in Dortmund wurde von der Gemeinde herbeigebracht. Durch diese Maßnahme wird nicht nur der Altar räumlich aufgewertet, sondern die Bedeutung dieser Stücke in der Liturgie hervorgehoben. Ein von der Decke abgehängter Ring mit seinen 12 Leuchten über dem Altar verdeutlicht diese Absicht, dem Kirchenraum und der Gemeinde hier ihr Zentrum zu geben.

Am 2. Mai 2009 wurde der Kirchenraum mit einem Gottesdienst wieder eröffnet. Die Malereien der Figuren wurden erst am Vortag nach einem über Wochen sich kontinuierlich entwickelnden Malprozess abgeschlossen.

Das Architekturbüro Kellner, der fachliche Rat des Generalvikariats der Erzdiözese Paderborn, das besondere Engagement des Kirchenvorstands und Dechant Dr. Thomas Witt brachten zusammen in vielen, mitunter

kontrovers geführten, Gesprächen ein großes Werk zu Stande. Die hier aufgezeigten Phasen in der Planung und Realisierung des Projekts der Sanierung und Neugestaltung des Kirchenraums dokumentieren eine Gestaltung im sakralen Raum, die das Alte mit dem Neuen in eine neue Beziehung und Wertigkeit bringen kann.

„Die Kirche ist ein Ort der Gottesbegegnung. Und wir wollten durch unsere Anstrengungen auch den kommenden Generationen zeigen, dass diese Begegnung mit Gott auch heute möglich und sinnvoll ist. Die Kirchengebäude, die wir teilweise durch die Jahrhunderte erhalten und pflegen und schmücken, sind eindrucksvolle Zeugnisse der Kraft des Glaubens.“

St. Elisabeth in Sudhagen bot somit den Anlass zu einer Renovierung eines Kirchenraums, in dem eine zeitgenössische künstlerische Gestaltung sich in den sakralen Raum mit einbindet und einen besonderen Gehalt bekommt.

Gedanken zur Neugestaltung der Pfarrkirche St. Maria Himmelfahrt zu Meschede

Marie-Luise Dähne



Schnittpunkt der Welten

Eine Kirche hat nicht nur eine Tür zur Welt, sondern auch eine zur Überwelt. Kirche als Raumhülle, in der sich die Welten begegnen, ist ein Ort der Begegnung von Gott und Mensch, sie beherbergt die christliche Gemeinschaft und umschließt die gottesdienstliche Feier. Hierbei geht es nicht um Umgrenzung des Heiligen, oder Ausgrenzung des Gewöhnlichen, sondern um eine spürbare Öffnung, um die ÖFFNUNG eines Jeden. Nicht um sich selbst kreisen, vielmehr als Glied ein Ganzes bilden und gemeinsam auf dem Weg sein, das sind für alle Christen Aufgabe und Chance gleichermaßen.

In St. Maria Himmelfahrt wird diesem Moment durch das Programm »Jugendkirche« schon seit einigen Jahren eine besondere Aufmerksamkeit entgegengebracht.

Jugend steht für Anfang, für Hoffnung, sie zeigt, dass der Weg zu Gott immer wieder neu gegangen werden darf. Diese Offenheit ließ für die Umgestaltung der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt ein breites inhaltliches Spektrum Ausgangspunkt der Gestaltung werden. Der gemeinsame Weg, die Erneuerung der Gemeinschaft und das Kreuz, das kein

NEUGESTALTUNG DER PFARRKIRCHE ST. MARIA HIMMELFAHRT MESCHDE



Ende bedeutete – vielmehr Tor für den heiligen Raum und damit für den Zwischenraum der Welten, stehen für das Konzept.

Glaubenserfahrung und Lebenserfahrung sind verwoben und diese wechselnde Bedingtheit macht es wichtig, Kirchenräume mit in unsere Zeit zu nehmen, sie aus der musealen Ecke zu holen, denn der gestaltete Kirchenraum, als „Zwischenraum“, als Grenze zwischen den Welten, prägt das Glaubensverständnis einer Gemeinde und das eines jeden Einzelnen nachhaltig.

Architektur und Ausgestaltung können Räume für solche Schwellenfunktion vorbereiten und versuchen in sakralen Bereichen die Begegnung von Himmel und Erde erlebbar zu machen.

Gemeinsam sind wir eingeladen, hinter das Geheimnis der Schöpfung zu schauen, sind wir als Christen aufgefordert, interessiert am Anderen zu sein, uns nicht zufrieden zu geben mit dem, was augenscheinlich ist. Das Konzept des neugestalteten Kirchenraums der Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt umschreibt das Thema von Materie und Geist, von Sichtbarem und Unsichtbarem.

Wie ein großer Vorhang staffeln sich die Wandscheiben an der Chorrückwand. Die Gliederung der Wandflächen lässt eine Mitte entstehen. Diese wird mit der malerischen Aussage gleichsam zum geöffneten „geistigen Fenster“, und der gesamte Raum bekommt eine visionäre Dimension.

Trotz der Realpräsenz des Bildes wird mittels Licht und Schatten, der Dynamik der Zeichnung und lebhafter Farbreflexe eine Aktion sichtbar. Die der Eucharistie – die Wandlung von Brot und Wein – verdeutlicht

sich in der luftigen Zeichenhaftigkeit eines Kelchgefäßes und der ahnungsvollen Anmutung einiger Samenkörner. Die Chorwandmalerei weist auf die lebendige Gemeinschaft mit Jesus Christus und mahnt uns in Bewegung, Hinwendung und Öffnung im Geiste zu leben.

Die Fenstergestaltung in den Seitenschiffen sowie die Ganzglastüren zeigen zarte Linien, die sich in differenzierten Dichten zu einem *Velum** bündeln. Das gibt der gesamten Räumlichkeit eine ganz besondere Ruhe und unterstützt die Wahrnehmung einer kontemplativen Sphäre. *(in der Antike einen Türvorhang bezeichnend, in der katholischen Liturgie sind auch das Segens-, Kelch-, Ziborium- und das Pultvelum bekannt.)

Auf den kleinen Fenstern der Seitengänge werden diese Vorhänge teilweise überlagert von plastischen Glasröhren. Durch deren Körperlichkeit ist ein „Dahinter-schauen-dürfen“, visuell besonders stark zum Ausdruck gebracht.

Symbolisch stehen die farbigen Bildausschnitte – Teile aus der Chorwandmalerei – für die Diesseitigkeit, sie umschreiben die Herrlichkeit der Schöpfung zu unterschiedlichen Jahres- und Tageszeiten immer wieder neu.

Die Vielfalt der Schöpfung und gleichermaßen die kleinen Farbbilder präsentieren sich uns nicht auf den ersten, oft erst auf den zweiten Blick. Eine bildhafte Metapher für das Bemühen, die Dinge richtig erkennen zu wollen und zu sollen.

Gegensätze wie Naturstein und Glas zeichnen den Spannungsbogen von Irdischem und Transzendentem, von Materie und



Geist, sie bilden die inhaltliche Aussage der neugestalteten Prinzipalien in Maria Himmelfahrt.

Altar

So sind dem Altar 12 Gruppen von Naturstein und Glasblöcken, als Symbole für die 12 Stämme Israels und die Jüngerschaft Jesu, zugeordnet.

Ambo

Dem Ambo, als Verkündigungstisch der Evangelien, wird formal mit einer Vier-Teilung der Materialien entsprochen.

Tabernakel

Die Grenze zwischen den Welten, die Verbindung von Erde und Himmel manifestiert, sich mit der mittigen Achse aus Glas innerhalb der Tabernakelstele. Diese gläserne Achse materialisiert sich auf dem Tabernakelkörper mit geschmiedeten Stahlrohren. Alpha und Omega-Zeichen für Anfang und Ende säumen die Mitte. Ist der Tabernakel geöffnet, zentriert ein goldenes Quadrat auf blauem Titan den Blick der Gemeinde.

Das barocke Kruzifix von ca. 1730 ist eine Dauerleihgabe des Erzbischöflichen Diözesanmuseums Paderborn.

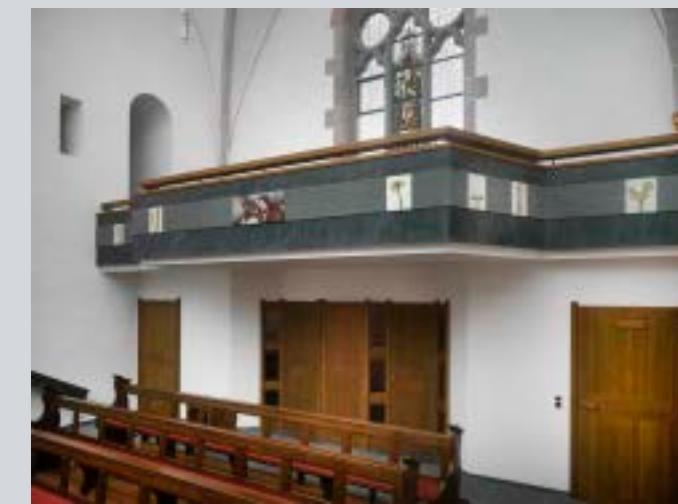
Die 12 Apostelleuchter wie das Ewige Licht, auch der Mariensockel und die Totengedenkstele, sind dem Materialkontext der gesamten Ausstattung zugeordnet.

Der Rahmen schließt sich mit der Gittergestaltung im Chor und bei der Marienandacht, die Linien und Quadrate beziehen sich gestalterisch in adaptierter Form auf die Fenstergestaltung.

„Mein Gott, das ist ja schrecklich! Wie kann man denn so etwas machen?“ Zwei Männer standen betroffen vor dem Hl. Kreuz von Delbrück. Was war geschehen? Im Zuge der Renovierung der Pfarrkirche St. Johannes Baptist hatte der berühmte, lebensgroße Korpus seinen gewohnten Platz an der Wand verlassen und war nun an einem sieben Meter hohen massiven freistehenden Holzbalken befestigt. Auch die neogotischen Assistenzfiguren Maria und Johannes stehen nicht mehr auf ihren bunten Wandsockeln, sondern mit den beiden Besuchern auf Augenhöhe: gemeinsam unter dem Kreuz! Wie kann es sein, dass diese Veränderung so betroffen macht? Hat damit vielleicht der Gekreuzigte seine reine Bildebene verlassen und tritt direkt in den Raum, in unseren Raum hinein? Spüren wir dadurch fast körperlich die Gegenwärtigkeit dieser Szenerie? Wenn das so ist, dann kann uns das nicht gleichgültig sein, wir werden zur „Stellungnahme“ geradezu herausgefordert. Wenn alljährlich am Karfreitag bei der Kreuztracht jemand als Jesus verkleidet das Kreuz durch die Straßen von Delbrück trägt und ihn Tausende Menschen betend begleiten, ist das vielleicht ein ähnliches Erleben auf Augenhöhe. Die Kinder tragen dabei die hölzern nachgebildeten Leidenswerkzeuge: Nägel, Geißel, Schwamm... Zeichnungen dieser so „gebrauchten“ Arma Christi sind nun als Ölskizzen auf die gleichen steinernen Bodenplatten des Kirchbodens gemalt und als Fries („empor“ gehoben) an der Empore, sowohl im Marien- als auch im Kreuzschiff, angebracht. In ihrem jeweiligen Zentrum zeigt ein kleines Ölbild ganz konkret den „Augenblick“ der Begegnung zwischen dem kreuztragenden Christus und

Maria und Christus und Simon von Cyrene. Sich von dem Gottessohn so anschauen zu lassen – IHM in die Augen zu sehen – eine tröstende, angenehme Vorstellung? Ist das nicht ein wenig zu viel des Guten? Wussten nicht schon die alten Religionen darum, dass der, der Gott schaut, sterben muss? Jeder kennt die antike Mythologie von Ikarus und Daidalus. Ikarus stürzt in den Tod: Er kam der Sonne/Gott zu nahe... Ist also nicht genügend Distanz geradezu lebensnotwendig, wenn es um Gott geht?

Um den rötlichen Sockelfarbtönen wurden die heftigsten Auseinandersetzungen und Diskussionen geführt. Er bezeichnet ja auch „unseren“ Bereich, ist es da nicht selbstverständlich, wenn alle sich aufgefordert sehen, mitzureden? Und ist rot nicht die Farbe des Blutes, der Leidenschaft – die niemanden „kalt“ lässt? Gewiss – aber es ist auch die Farbe des Heiligen Geistes. Und wie ER einen kann, so eint die Farbe, seine Farbe, nun den dreischiffigen Kirchraum, und vielleicht erinnert ja der zarte Rotton den einen oder anderen dann auch an das Morgenrot des Ostermorgens... Nichts wurde im Zuge dieser Renovierung aus der Kirche entfernt, jedes Kunstwerk erhielt einen Platz – auch der neogotische, ach so „bunte“ Kreuzweg wurde im Sockelbereich in die Wandflächen integriert... So viel Farbe? So viel alte, ältere und neuere Kunst aller Generationen? Alles auf einmal, alles nebeneinander? So viele aktuelle Ansichten, Diskussionen und Meinungen? So viele Bilder...



Die Renovierung einer Kirche – das ist mehr als eine Frage des Raumes, der Architektur. Da kommt alles zusammen: die lebenden und verstorbenen Generationen, ihr gelebter und weitergegebener Glaube, die aktuellen und vergangenen liturgischen Ausdrucksformen, die alten und die neuen Bild- und Kunstwerke... alles was „Kirche“ ist!

Am Ende einer langen und schwierigen Renovierungsmaßnahme freue ich mich über den gelungenen und schönen Raum von St. Johannes Baptist in Delbrück. Ich verstehe aber auch die Sehnsucht nach der „erlösten“ Kirche – nach dem „befreiten“ Raum, in dem einzig das Licht, die Atmosphäre uns Hoffnung und spirituelle Erfahrung verheißen. In der Ausgabe dieses Bandes ist sicher viel davon die Rede. Man versteht die Versuche etwa von Rudolph Schwarz mit seiner weißen Fronleichnamskirche in Aachen oder aktuell Herz Jesu in München Neuhausen von den Allmann Sattler Wappner Architekten: „Die Architektur und das Kunstprogramm der Kirche stehen ganz im Dienst der gottesdienstlichen Zeichen und Handlungen. Es gibt kein Bildprogramm, das ablenkt oder Zerstreuung böte. Licht und Wärme nehmen den Besucher in Empfang und lassen ihn eine Atmosphäre erleben, in der sich Gottesdienst mit dem Raum und getragen von ihm, aber nicht gegen den Raum feiern lässt... Was für die liturgischen Zeiten gilt, gilt ebenso für die liturgiefreien. Das Kircheninnere ist dank der Lichtfülle, der Geborgenheit und der Klarheit der Formen eine einzige Einladung, sich spirituell ergreifen und in die Tiefe führen zu lassen.“ so heißt es auf der Internetseite von Herz Jesu.

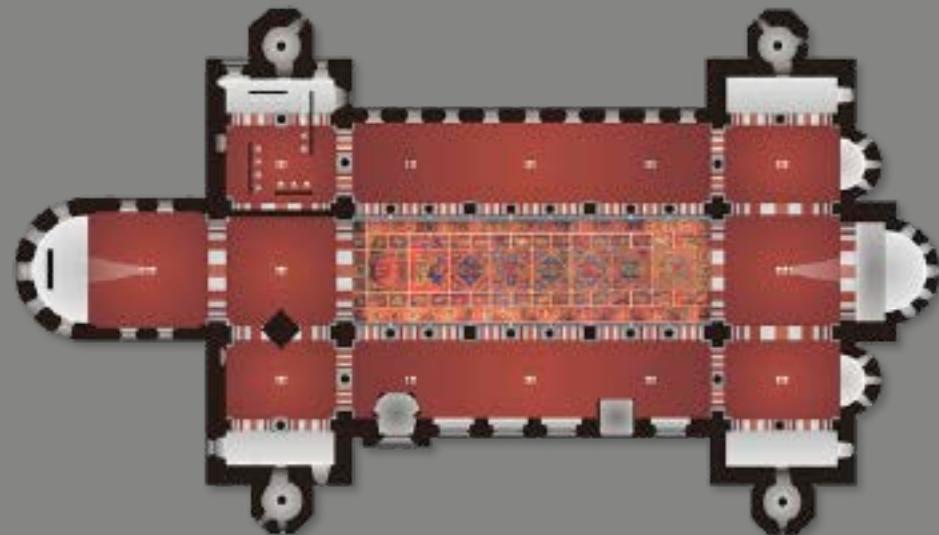
Nach einem hektischen Tag betrat ich die Düsseldorfer Altstadt-Kirche St. Maximilian. Draußen war die Dämmerung schon weit fortgeschritten, so umfing mich ein dunkler, stiller Raum. Nur ein schwaches Lämpchen

am Altar und ein kleines Licht von der Orgelebühne gaben Orientierung. Drei Musiker probten offensichtlich auf der Empore. Ich setzte mich in eine der vorderen Bänke. Nichts konnte ich genau erkennen, und so schloss ich die Augen und lauschte den entfernt scheinenden Altstadtgeräuschen. Innere Ruhe und Entspannung machten sich breit, und mein Moment der Glückseligkeit schien vollkommen, als die Sänger ein Madrigal von Monteverdi anstimmten! In diesem Moment öffnete sich unter lautem Knarren erneut die Kirchentür, um genauso knarrend wieder zuzufallen. Jemand hatte den Raum betreten und schlurfte nun laut mit sich selbst redend und begleitet von knisternden Tüten den Mittelgang hinauf, um sich – direkt hinter mich zu setzen! Unangenehme Gerüche, die ein Leben auf der Straße mit sich bringen, füllten die Luft. Nun begann dieser Jemand irgend etwas in seinen unzähligen raschelnden Tüten umzuschichten und zu suchen, alles wurde mit lauten Flüchen kommentiert. Nach schier endlos langen verknoteten Minuten drehte ich mich demonstrativ entnervt um: und schaute in die erschreckt, fragenden Augen des aufgedunsenen Gesichtes einer Stadtstreicherin.

In diesem Moment ging mir ein – das Licht auf.

Im neuen inneren und äußerem Glanz

Jürgen Götz



Planzeichnung zum Beleuchtungskonzept St. Michael Hildesheim

Im Jahre 1007 begann Bischof Bernward mit dem Ausschachten der Fundamente, um 1010 nach deren Fertigstellung den Grundstein zu seiner Grabeskirche St. Michael im Zeichen des Alten und Neuen Testaments zu legen. **BENIAMIN / MATHEUS EP** (Episkopat) **B** (Bernward) **M X** ist die Aufschrift auf dem 1907 von Mohrmann im südwestlichen Treppenturmfundament gefundenen Sandsteinblock.

200 Jahre Sakralarchitektur hat Bernward in Italien und Europa auf seinen ausgedehnten Reisen studiert. Daraus entstand der Entwurf des griechischen Doppelkreuzes mit Ost- und Westchor. Geometrisch konzipiert. Kein additiver Bau, alles nach dem wohldurchdachten reinen, sehr klaren Konzept. So wurde St. Michael in Hildesheim zu dem Vorbild der Romanik nördlich der Alpen. Im Detail wie in der Struktur galt

fortan St. Michael in Hildesheim als Vorbild des sakralen Bauens. Für weitere 200 Jahre ist St. Michael das dominierende Beispiel für Kirchen und dokumentiert somit, wie sonst keine andere Kirche nördlich der Alpen, 400 Jahre Sakralarchitektur. Als erste Kirche besitzt sie neben der inneren eine farbige, äußere repräsentativ gestaltete Architektur.

Der sehr schwierige Baugrund ließ St. Michael in Abständen von 40 bis 140 Jahren schwerste Schäden erfahren. Reparaturen, wir nennen es heute Sanierungen, waren das Begleitprogramm dieser Kirche, bis hin zu Einstürzen. Die Bilderstürmerei nach 1543, der totale Verfall im Zeitraum der Säkularisation zu Beginn des 19. Jahrhunderts und nach zwei großen Erneuerungen 1855/57 (Prof. Hase) und 1907/10 (Prof. Mohrmann) wurde die Gottesburg Opfer von Bomben im 2. Weltkrieg. So ist das wahre



Wunder: Die Kirche existiert auch nach 1000 Jahren und zwar (fast) bernwardinisch in einer zurückhaltenden, einmalig sparsamen Pracht, der sich niemand entziehen kann. 1985 wurde St. Michael wegen drei Merkmalen in die Welterbeliste der UNESCO aufgenommen:

- das einmalig klare Bernwardinische Bauwerk
- das Deckenbild aus dem 13. Jahrhundert auf 1.495 gemalten Eichenbohlen
- die Wiederaufbauleistung nach 1945

Letztes Kriterium ist ungeheuer bemerkenswert. Welcher Mut und welche Tatkraft gehörten dazu! Die Herren Blaich und Bessler nutzten nach 1945 die Chance, nicht dem Ruf der Modernisierung zu folgen, sondern sie stellten sich beim Wiederaufbau in die Tradition des Bernwardi-

nischen Gedankenguts. Das Doppelkreuz aus dem Mittelschiff mit drei Quadranten, zwei Querhäusern mit nach Osten und Westen anschließenden Chören und deren abschließenden Apsiden dokumentiert nun wieder im Grundriss die reine, edle Sachlichkeit Bernwards, wie sie seit dem 17. Jahrhundert durch Einstürze und Abbrüche nicht mehr existierte.

Im Äußeren wurden wieder an den Giebeln der Querhäuser die vier Treppentürme mit flankierenden Kegeldächern seitlich der mächtigen Vierungstürme aufgestellt. Damit war die äußere Struktur der Kirche wieder gegeben. Eine Glanzleistung des Wiederaufbaus, weiß man doch von den enormen Anfechtungen der Zeit zur Moderne, besonders in Hildesheim.



So war es nur der Fortgang der leidvollen 1000jährigen Geschichte, dass ca. 50 Jahre nach dem Wiederaufbau fast dämonisch Risse und Schäden im Mauerwerksgefüge und an vielen Konstruktionsgliedern auftraten.

Im September 2005 wurden die Pforten von St. Michael abermals geschlossen, um mit der Großen Sanierung des 21. Jahrhunderts zu beginnen.

Die Schäden an der Bausubstanz, das in die Jahre gekommene Antlitz und die Außen gestaltung verlangten nach gravierenden Eingriffen und Änderungen.

In den 1990er Jahren hatte erstmals eine äußere Illumination in der dunklen Jahreszeit die Architektur der Michaeliskirche ins rechte Licht gerückt. Die Südseite der Kirche wurde von mehreren Standorten beleuchtet.

Im Ganzen ein erster, sehr reizvoller Versuch einer nächtlichen Architekturdarstellung. Von zwei benachbarten Gebäuden und von zwei Bodenstrahlern waren die Treppen- und Vierungstürme als starke Gestaltungs körper sichtbar.

Im Inneren der Kirche erhellten mehr schlecht als recht Ampelgehänge der 1950er Jahre das Gebäude. In funktionaler – zu Gottesdiensten waren die Gesangsbücher kaum lesbar – und ästhetischer Sicht bot sich keine Harmonie der raumunterstüt zenden Gestaltung.

Neben den gewaltigen qualitativen Anforderungen an die Sanierung des Welterbes in sich zurücknehmender Gestaltung galt es, den Raum durch ein Lichtkonzept im Inneren und von außen in seiner Klarheit zu unterstützen, raumwirkend zu begleiten.

St. Michael stand somit nach seiner Fertigstellung 1960 für jedermann sichtbar auf dem Hügel als Gottesburg, mächtig und ehern.

Um den Baugrund mit seinem Schichten wasser in glacialgewandelter, geomechanisch kritischer Mergelschicht über tektonisch verformtem Posidonienschiefer küm merte sich nur ein Baugrundkundiger. Seine Gestaltungsmöglichkeiten blieben indes sehr begrenzt im Angesicht der Geldknapp heit und der wenig äußerem sichtbaren Darstellung.



Das Kölner Atelier für Tages- und Kunstlichtplanung Kress & Adams erarbeitete ein Beleuchtungskonzept für das Innere von St. Michael.

Bodeneinbauleuchten und Deckeneinbauleuchten setzen je nach szenischer Nutzung das Gotteshaus ins rechte Licht. Dabei erscheint auch die so wichtige Zahl Drei – die Trinität bestärkend – im Beleuchtungskonzept wieder, in den Querhäusern wie in den Seitenschiffen. Das Mittelschiff ist abweichend vom Kress & Adam-Konzept mit gläsernen Ampeln bestückt. Strahler nach unten für die Gottesdienstbesucher, nach

oben zur romanischen Bilderdecke und mittig angeordnete Leuchten für das räumliche Aufhellen der Obergaden. Die stark betonenden Arkaden- und Vierungsbögen orientieren sich am hellen Rot der originalen Bernwardinischen Quaderung der repräsentativen Außenarchitektur. In Verbindung mit der inneren Farbgebung entsteht ein unvergleichlicher Raumeindruck.

Verschiedene Szenarien für Gottesdienste, Konzerte und auch Theater unterstützen die jeweiligen Funktionen. Das neue lose Gestühl in St. Michael ist herausnehmbar und gestattet völlig neue Nutzungsformen für Gottesdienste. Lagerraum dafür steht in neu geschaffenen Kellerräumen und auf der westlichen Vierungsdecke zur Verfügung.

Anlehnend an ottonische Zeiten – außer einem kargen Mönchsgestühl gab es keine Sitzgelegenheiten in der Kirche des 11. Jahrhunderts – zeigt sich ein Raum mit einer Klarheit, wie ihn wahrscheinlich niemand vorher erlebte. Eine besondere Leistung für die 1000-Jahrfeier 2010.

Das Äußere von St. Michael wird 2011 bis 2013 umgestaltet und saniert. Auf dem Hügel soll die Gottesburg als solitäre Krone erstrahlen. Das Beleuchtungskonzept dafür wird vom Büro SSP aus Hildesheim konzipiert und nach Sicherung der Finanzierung in 2011 realisiert.

Nach der bewundernswürdigen Leistung des Wiederaufbaus ist im Rahmen der großen Sanierung von St. Michael nach 2005 eine Gestaltung gelungen, die, frei von jeglichen historisierenden Anwürfen, sich nur der Tradition des Bernwardinischen Gedankengutes und großen Teilen des Wiederaufbaus verpflichtet fühlt.

Dem Erfurter Goldschmied Joachim Kaiser

* 30. Dezember 1929 in Erfurt – † 28. März 2010 in Erfurt

Falko Bornschein

in memoriam

Am 28. März diesen Jahres ist Joachim Kaiser im Alter von 80 Jahren verstorben. Angeregt durch seinen Vater, den Goldschmied Otto Kaiser, absolvierte er bei Peter Mayer in Erfurt eine Goldschmiedelehre. Nach einem Studium an der hiesigen Fachschule für angewandte Kunst in den Jahren 1949 bis 1953 war Joachim Kaiser ab 1954 als Gold- und Silberschmied in seiner Heimatstadt freischaffend tätig. Er arbeitete vornehmlich im sakralen Bereich – vor allem für Kirchen des heutigen Bistums Erfurt. Von seiner Hand stammen zahlreiche Tabernakel, Messkelche, Monstranzen, Ziborien, Reliquiare und andere Gegenstände des gottesdienstlichen Gebrauchs. Als Meisterstück schuf Kaiser das Weihbischof Dr. Joseph Freusberg (1881–1964) anlässlich seiner Bischofsweihe von der katholischen Jugend Thüringens überreichte Pektoral.

Seine Werke zeichnen sich durch eine klare, vergleichsweise strenge und gekonnt akzentuierte Formensprache aus. Vor allem der Kontrast unterschiedlicher Materialien, Farben und Oberflächenqualitäten, konträre Richtungsbezüge und das Nebeneinander von kleinen und großen Elementen verschiedenster Art beseelen seine Kompositionen mit einer lebendigen inneren Spannung. Eine Annäherung an geometrische Grundformen bezeugt einerseits Wurzeln in der Ästhetik der klassischen Moderne, andererseits verleiht diese Reduzierung auf das Wesen(tliche) den kunsthandwerklichen Objekten über ihren Materialwert hinaus einen Ausdruck von Erhabenheit und Würde.

Im liturgischen Gebrauch zeigt sich, dass die Gegenstände nicht vornehmlich auf Grundlage ästhetischer Prinzipien, sondern vor allem aus ihrer Funktion und ihrem Sinn heraus entwickelt wurden. Sie verbinden handwerkliche Solidität mit hohem künstlerischen Anspruch und befinden sich dadurch zumeist noch heute in liturgischer Nutzung. Nicht zuletzt hierin offenbart sich die Identifizierung bzw. inhaltliche Verbundenheit des engagierten Katholiken mit den christlichen Kult- und Kunstgegenständen als solchen.

Joachim Kaisers künstlerische Arbeiten wurden auf mehreren in- und ausländischen Ausstellungen gezeigt – zuletzt zusammen mit Werken der Textilkünstlerin Hildegard Treß (Meiningen), des Gebrauchsgrafikers Siegfried Kraft (Erfurt) und des Graveurs Helmut König (Zella-Mehlis) auf einer am 2. Mai beendeten Themenausstellung in der Galerie des Verbandes Bildender Künstler Thüringens e. V. auf der Erfurter Krämerbrücke.

Neben seiner künstlerischen Arbeit war Joachim Kaiser über viele Jahre hinweg mit der Restaurierung und Konservierung von Vasa Sacra und Vasa non Sacra im Bistum Erfurt beschäftigt. Als Mitglied der Bischöflichen Kunstkommission verdanken wir ihm wertvolle Hinweise zur Um- und Neugestaltung liturgischer Ausstattung.

Weit über seine unmittelbare Arbeit hinaus bleibt uns Joachim Kaiser als verantwortungsbewusster, umsichtiger und politisch engagierter Bürger in Erinnerung.



Pektorale und Kette; Gold und Silber vergoldet, Ebenholz, Korallen; H 9,2 cm; 1962 (Erfurt, Dom St. Marien)

Zwischen 1990 und 2009 wirkte er als Abgeordneter der CDU im Erfurter Stadtrat. Er war Mitglied im Kulturausschuss des Deutschen Städtetages und von 1994 bis 2004 ehrenamtlich als Kulturbeigeordneter der Stadt tätig. Seine Verdienste vor allem um das kulturelle Erbe der Thüringer Metropole und der Region sowie sein verdienstvoller Einsatz um die kulturelle Erneuerung in der Zeit nach der politischen Wende mündeten im Jahre 2009 in der Ernennung zum Ehrenbürger der Stadt Erfurt.

Das Andenken an den Verstorbenen lebt sowohl in unseren Herzen als auch in seinen Werken fort.

Verzeichnis der Autoren

Theodor Ahrens

*1938, Domkapitular, seit Frühjahr 2010 Vorsitzender des Vereins für Christliche Kunst

Corinna Arens / Dorette Faulhaber

Corinna Arens, *1962
Dorette Faulhaber, *1965
Lichtplaner in Köln
www.arens-faulhaber.de

Heinz Josef Algermissen

*1943, Bischof von Fulda
www.bistum-fulda.de

Dipl. Ing. Falko Biermann

*1968, Architekt BDA, Bad Salzuflen
www.sbp-architekten.de

Dr. phil. Falko Bornschein

*1963, seit 1991 Kunsthistoriker im Bistum Erfurt

Holger Brülls

*1962, Kunsthistoriker und Denkmalpfleger in Halle/Saale

Marie Luise Dähne

*1955, seit 1983 freiberuflich tätig, seit 1988 Atelier GLAS KUNST RAUM
www.daehneberlin.de

Jürgen Götz

*1940, seit 1990 freischaffender Architekt in Hildesheim

Thomas Jessen

*1958, freischaffender Künstler in Eslohe
www.thomasjessen.de

Dipl. Ing. Nikolaus Kaltenbach

*1939, Freier Architekt in Bielefeld seit 1968

Georg Kersting

*1947, Pfarrer in Bad Lippspringe
www.pv-bad-lippspringe-schlangen.de

Nina Koch

*1961, seit 1995 freischaffende Bildhauerin
www.nina-koch.de

Hans-Joachim Kruse

*1947, Freier Architekt und Stadtplaner, Bielefeld
www.kruse-architekten.de

Martin Matl

*1972, Dipl. Ing. im Diözesanbauamt Fulda

Prof. Dr. Eckhard Nordhofen

*1945, Kulturdezernent des Bistums Limburg
www.bistum-limburg.de

Stefan Pietrya

*1954, freischaffender Künstler in Potsdam
www.pietryga.de

Dr. Peter Ruhnau

*1943, 1985–2008 Diözesanbaumeister im Erzbistum Paderborn

Prof. Dr. Josef Meyer zu Schlochtern

*1950, Lehrstuhl für Fundamenttheologie, Vergleichende Religionswissenschaft und Konfessionskunde, Theologische Fakultät Paderborn
www.theol-fakultaet-pb.de



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