



alte und neue **Kunst**

Band 52 · 2022

alte und neue **Kunst**

Band 52 · 2022



alte und neue Kunst

Band 52 · 2022

Periodische Berichte des
Vereins für Christliche Kunst
in den Bistümern der
Kirchenprovinz Paderborn e.V.,
Paderborn · Erfurt · Fulda · Magdeburg
Herausgeber, © 2022

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

Druck, Verarbeitung

xyz

Design

qalle.nrw

Adresse

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

Inhalt

- 4 Vorwort**
Burghard Preusler
- 6 Aschermittwoch in der Fuldaer Michaelskirche**
Bischof Michael Gerber
- 10 Lesbarkeit – Anmerkungen zur ästhetischen Gestalt der Liturgie**
Andreas Poschmann
- 20 Die Bedeutung der Künste für die Botschaft des Glaubens – in Kirchen wie in Moscheen**
Cordula Heupts
- 30 Künstlerin im Fokus : Rana Matloub**
- 34 Eine Reise zu Orten der Kirchenprovinz Paderborn**
Johannes Stahl
- 40 Mittelalter in Lette und Clarholz, ein Doppel-Klosterjubiläum und seine bilderreiche Überlieferung**
Josef Mense
- 58 Künstlerin im Fokus : Hildegard Herget**
- 62 Verwaltungsgebäude mit besonderer Figur**
Carmen Matery-Meding
Thomas Throenle
Christoph Stiegemann
- 68 Künstlerin im Fokus : Lea Dievenow**
- 72 Hanau Hl. Geist – ein neuer Schritt in alten Orgellandschaften**
Hans Jürgen Kaiser
- 78 Künstlerin im Fokus: Karen Irmer**
- 82 Ein Meer von Blau**
Thomas Kesseler
- 88 Künstler im Fokus: Thomas Kuzio**
- 92 Im Dialog mit dem Historismus**
 Liturgische Ausstattung für St. Sebastian in Mittelkalbach
Joseph Michael Neustifter
- 96 Künstlerin im Fokus: Christiane Budig**
- 100 St Antonius von Padua in Künzell – neue Werke**
Ingrid Moll-Horstmann, Mira van Leeven
- 106 Künstler im Fokus : Yvette Gabriel**
- 110 Neue Fenster für eine deutsche Klosterkirche in Jerusalem**
Martin Struck
Heinrich Micus
- 116 Künstler im Fokus : Heinrich Micus**
- 118 Die Gegenwart der Heiligen im Bild – Der Marienaltar von Thomas Jessen in Drolshagen**
Christoph Stiegemann
- 124 Verzeichnis der Autoren**

Vorwort

Burghard Preusler

Die ganze uns umgebende Bilderwelt ist ein einziges Feld von Bedeutungen. Jede Blume, die wir sehen, ist ein Ausdruck, jede Landschaft hat ihre Bedeutung, jedes tierische und menschliche Antlitz spricht eine wortlose Sprache. (...) Die Ausdruckssprache wendet sich nicht primär an das begriffliche Denken, sondern an das verstehende, das gestaltlesende Denken.“

Hans Urs von Balthasar, Theologica I, S.154

Der Lesbarkeit der Künste möchte diese Ausgabe von *alte und neue Kunst* ein breites Forum bieten. Und wird erneut weniger Rezepte als wohl viele, hoffentlich fruchtbare Fragen provozieren. Hier mögen einige zur Einleitung gestellt werden: Lesen wir in den Menschen und ihren Künsten etwas von Ewigkeit und Transzendenz, oder eher von einem Geist unserer Zeit? Bestätigt „gestaltlesendes Denken“ uns oder weist es vielleicht über uns selbst hinaus? Über uns als Individuum, das bereits im Paradies, unter dem Baum der Erkenntnis, nur in Grenzen „sich selbst“ und seine Affekte einordnen konnte?

Lesen wir etwas über uns, über Menschen, die sich untereinander und gegenseitig „affizieren“ – dabei sich in manchmal wenig konstruktive Idealismen verstrickend?

Wenn es uns gelingt, den Blick über uns hinaus ins zeitlich und räumlich Ausgreifende zu richten, werden wir dann Sinnzusammenhänge und Werte leichter verstehen? Ob dazu eine Bergpredigt beitragen kann, die ein Zimmermannssohn an eine kleine Zahl von Schülern richtete, bevor er von „Etablierten“ als „Außenseiter“ am unruhigen Rande eines Weltreiches hingerichtet wurde? Sein leeres Grab weist nun schon rund 2000 Jahre über ihn hinaus – können daraus Menschen heute mit Gefühlen und Verstand ein konstruktives Verhältnis zu ihrer Zukunft gewinnen? Können dazu die Künste beitragen?

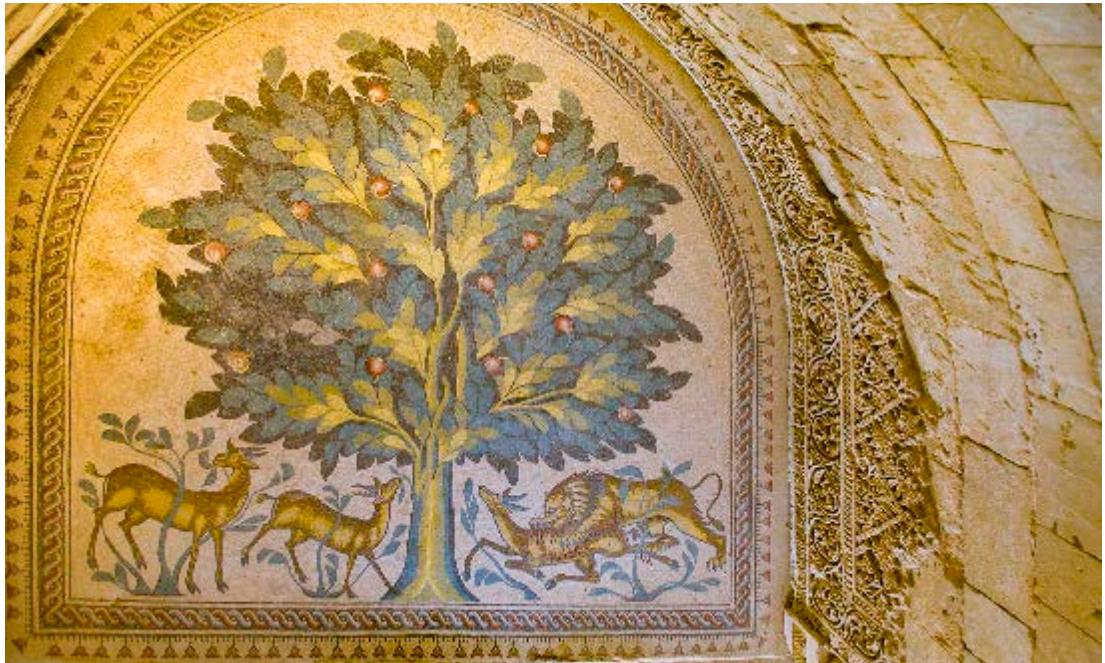
Die Kontraste der Beiträge, ihre Verknüpfung von Raum und Tanz, Sprach-Kunst und Musik, Bild-Kunst und Architektur, mögen die Breite und Potenziale der Künste erhellen: in Augsburg mit Videoprojektion in einer minimalistischen, spätmodernen Innenschale der opulenten Architektur, oder in Siegen mit sparsamster 1950er-Jahre-Architektur, „aktualisiert“ in der Nutzung und durch raumgreifende Glaskunst.

Gleich der erste Beitrag zeigt, wie ein 1200 Jahre altes architektonisches Objekt, die Michaelskirche in Fulda und ihre tragende, von Rhabanus Maurus konzipierte Christussäule in der Krypta, von zeitgenössischer Bewegungskunst interpretiert wurde. Anlass war der Aschermittwoch der Künstler 2022 mit einer Homilie von Bischof Dr. Gerber zum Bild der Menschen von sich selbst.

Cordula Heupts nutzte an der Theologischen Fakultät in Paderborn die Gelegenheit der Frage nachzugehen, wie die Künste im Islam und im Christentum in ihre verkündenden Rollen hineingewachsen sind. Dieser Beitrag führt in einen vielleicht ungewöhnlichen Schwerpunkt dieser Ausgabe ein. Es sind nämlich zahlreiche Künstler entweder mit Herkunft aus dem Heiligen Land oder mit einem Projekt dort vertreten.

Josef Mense widmet sich in bewährter Weise den scheinbar so fernen, mittelalterlichen Bildwelten, anlässlich des 900jährigen Gründungsjubiläums der Prämonstratenser 2021 am Beispiel der Kirchen in Lette und Clarholz.

Hansjürgen Kaiser stellt uns nicht allein eine neue Orgel in Hanau vor, sondern fragt auch nach den Ansprüchen und Wegen, die Musik und Architektur „zum Sprechen“ bringen können.



Islamische Kunst: Lebensbaum aus Jericho, aus dem ummayadischen Hisham-Palast des 8. Jahrhunderts. Aufnahme von Thomas Sitte

Für die Umnutzung unserer großen Nachkriegskirchen steuert Thomas Kesseler ein in vielerlei Hinsicht leuchtendes Beispiel aus Siegen bei: Kolumbarium und verkleinerter Gottesdienstraum unter einem Dach.

Josef Michael Neustifter hat in Mittelkalbach dem rahmenden Historismus mit Zurücknahme und Glanz eine Neuausstattung des Altarraumes geschaffen.

Ingrid Moll-Horstmann wertete mit Fingerspitzengefühl und dezent eingesetztem Glas einen Kirchenbau mit ausgeklügelter Raumgeometrie auf. Heinrich Micus und Martin Struck berichten von den Einflüssen des Tageslichts über der Stadt des Heiligen Grabs auf den Kirchenraum der Benediktinerabtei Dormitio.

Carmen Matery-Meding und Christoph Stiegemann fügten einen modernen Bürobau und barocke Fassadenkunst zusammen.

Das neue Altarbild in St. Clemens in Drolshagen von Thomas Jessen verknüpft Christoph Stiegemann mit der Frage nach dem Heiligenbild heute.

Mit neuem Layout wollen wir die Vorstellung von Künstlern – mit und ohne Arbeiten in unseren Bistümern, mit und ohne Arbeiten für „unsere“ Räume erweitern. Dabei kommen wir in dieser Ausgabe dank reger Zuarbeit aus dem Vorstand auf 7 Protagonisten.

Diese Ausgabe zeigt, ganz nebenbei, wie wir in unseren vier Bistümern durch hier lebende oder hier arbeitende Künstler aus höchst verschiedenen biografischen, forschenden und schaffenden Perspektiven mit der sich stetig wandelnden, stetig neu zu lesenden Topografie unseres Glaubens verbunden bleiben.

„Christus nimmt auch von geringen Dingen die mit ihrem Namen gegebene Anschauung an, um leichter erkannt zu werden“

Hrabanus Maurus, de laudibus sanctae crucis, übersetzt von Gereon Becht-Jördens

Aschermittwoch in der Fuldaer Michaelskirche

1200 Jahre Michaelskirche und Aschermittwoch der Künstler in Fulda am 2. März 2022

Ende Januar 2022 feierte die Fuldaer Michaelskirche ihren 1200. Weihetag, damals als Totenkapelle der in voller karolingischer Blüte stehenden Klostergründung des Hl. Bonifatius. Ihre Krypta ist in originaler Bausubstanz mit einer zentralen, „die nach den Seligpreisungen lebende Kirche“ tragenden Christussäule, erhalten. Das entsprechende, von Hrabanus Maurus erarbeitete Baukonzept ist in der Vita des Abtes Eigil erhalten. Danach wurde die von 8 Säulen getragenen Rotunde beim Wiederaufbau nach Zerstörungen des 10. Jahrhunderts über der Krypta rekonstruiert und um Langschiff wie Südquerhaus erweitert.

Durch alle wechselvollen Zeiten hindurch ist die Michaelskirche ein sakraler Raum des Gottesdienstes, des Gebets und der inneren Sammlung geblieben.

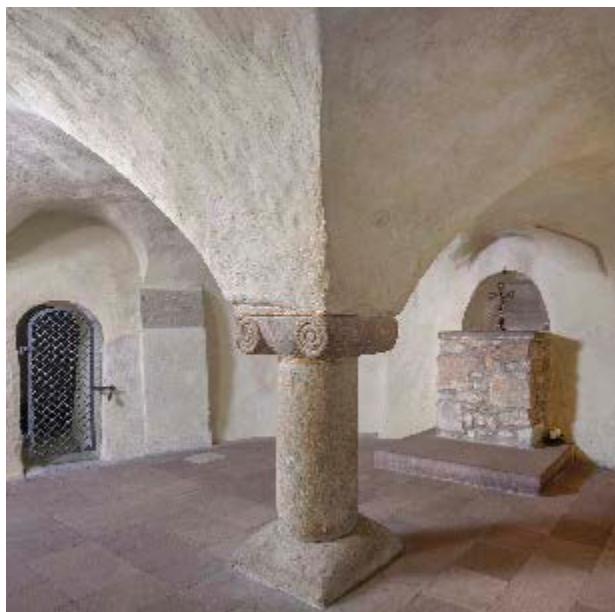
Das Bistum Fulda führte 2022 seine Reihe „Aschermittwoch der Künstler im *KunstRaumKirche*“ mit einem live gestreamten Gottesdienst aus der Fuldaer Michaelskirche fort.

Den Raum neu wahrnehmen: Liturgie und Tanzperformance

Die Wahrnehmung und Erschließung der Michaelskirche als einzigartiger Sakralraum war der Ausgangspunkt des diesjährigen Aschermittwochsgottesdienstes. „In der langen Kontinuität dieses Ortes immer wieder neue Perspektiven zu eröffnen, ist die Herausforderung für uns heute,“ sagt Bischof Dr. Gerber. In der Form einer Tanzperformance wurde das Wechselspiel von Menschen und Raum besonders eindringlich. Dafür konnte der Choreograph und Performer Felix Bürkle gewonnen werden. Gemeinsam mit seiner Tanzpartnerin Linda Pilar-Brodhag zeigte er live eine Performance, in deren Mittelpunkt die berühmte Krypta der Michaelskirche steht. Felix Bürkle erläutert:

Felix Bürkle, geboren 1975 in Freiburg, ist ^frei-beruflicher Choreograph und Performer.

Linda Pilar Brodhag arbeitet als freie Produktionsleiterin, Choreografin und Tänzerin im Raum Freiburg und in der Schweiz.



Homilie von Bischof Dr. Michael Gerber

*Was ist der Mensch,
dass du seiner gedenkst,
und des Menschen Kind,
dass du dich seiner annimmst?*

Psalm 8,5

Wer bist du, Mensch?

Langsam, mit Füßen und Händen begreifend, krabbelst du auf die Lebensbahn. Den Blick hast du nach oben und nach vorne gerichtet. Dich nährt, dass deine Blicke Erwiderung finden und deine Stimme Resonanz. Das richtet dich auf. Gehen musst du selbst.

Wer bist du, Mensch?

Mit aufrechtem Gang erforschst du deine Welt. Du gehst Wege nach und du gehst Wege vor. Mancher Abgrund lauert, und an vielen Begrenzungen stößt du dich. Richtungswechsel sind dabei nicht ausgeschlossen, und doch ist es eine Spur, deine Spur, die du legst.

Wer bist du, Mensch?

Dein Weg beschleunigt sich. Du wirst gefordert und du lässt dich fordern. Du willst deinen Weg gehen – deinen Weg – und dies konsequent. Ziele werden fixiert und Zwischenschritte definiert. Du wirst gefördert, bewundert und bisweilen hart kritisiert.

Wer bist du, Mensch?

Deine Bewegungen werden kunstvoller, ausbalancierter. Deine Schritte werden zum Tanz. Du nimmst den Raum ein und zugleich wird der Raum durch deinen Tanz anders. Du wirst ein anderer, weil du dich tanzend erlebst, drehend um die eigene Achse und doch in Bewegung vorwärts.

Wer bist du, Mensch?

Du bewegst dich immer schneller, immer perfekter. Ist der Boden, auf dem du stehst, nicht längst zur Eisbahn geworden? Was du einst begriffen hast, ist jetzt für deinen Tanz perfekte Unterlage – und doch eiskalt.





Wer bist du, Mensch?

Du drehst dich, du kannst dich für einen Moment über den Boden erheben. Doch – gehört zu deinem Tanz nicht auch das Straucheln? Wer bist du, wenn du fällst? Wer bist du, wenn deine Hände – wie ganz am Anfang – wieder am Boden sind?

Wer bist du, Mensch?

Wo sind deine Hände? Und: „Warum hast du alles so aus den Händen gegeben? Warum hast du aufgehört zu kämpfen?“ – fragt die Trainerin die allzu junge Eiskunstläuferin. Ist der Mensch nur Mensch, wenn er kämpft und wenn er alles in der Hand behält?

Wer bist du, Gott?

Hast du allzu viel in deiner Schöpfung aus der Hand gegeben? War es das wert der Freiheit wegen, damit der Mensch zum Tanz findet? War es das wert, wenn aus dem Tanz allzu oft ein Händel wird, und wie in diesen Tagen Unbegreifliches, Bodenloses daraus folgt?



- felixbuerkle.net
- [tanznetz-freiburg.de/organizer/
linda-pilar-brodhag](http://tanznetz-freiburg.de/organizer/linda-pilar-brodhag)
- kunstraumkirche.de
- YouTube Video:
youtu.be/2RORcvC74YE?t=1260





Wer bist du, Gott?

In dem, der uns so unendlich nahe ist, bist du auf der Eisbahn unseres Lebens unterwegs. Doch er, mitten unter uns, wird aufs Glatteis geführt und aufs Kreuz gelegt. Sein Tanz endete nicht – vorerst nicht – mit dem großen Sprung. Bodenlos ist er zwischen Himmel und Erde, in den Händen die Nägel.

Wer bist du, Gott?

Schutt und Asche prägen die Bilder dieser Tage. Asche bleibt am Ende unseres Tanzes: Gedenke, o Mensch, dass du Staub bist. Zeigt sich da eine Spur oder zumindest eine Handreichung? Wo ich die Asche nicht übersehe, sondern in die Hand nehme, kann sie – ausgestreut auf dem Eis – neuen Halt geben, mir und anderen.

Wer bist du, Mensch?

Gedenke, o Mensch, dass du Staub bist. Doch dann, wenn dein Tanz zu Ende ist – und schon jetzt, im Lauf, im Sprung und im Sturz – reicht er dir die Hand. So darfst du glauben, was du bist: Unendlich wertvoll – in seiner Hand und noch mehr: in seinem Herzen.

Lesbarkeit – Anmerkungen zur ästhetischen Gestalt der Liturgie

Andreas Poschmann

Johann Wolfgang von Goethe beschrieb in seinem Reisebericht „Italienische Reise“ das Erlebnis eines Papstgottesdienstes im Quirinalspalast, der damaligen Sommerresidenz des Papstes: „Die Funktion war angegangen, Papst und Kardinäle schon in der Kirche. Der Heilige Vater, die schönste, würdigste Männergestalt, Kardinäle von verschiedenem Alter und Bildung. Mich ergriff ein wunderbar Verlangen, das Oberhaupt der Kirche möge den goldenen Mund auftun und, von dem unaussprechlichen Heil der seligen Seelen mit Entzücken sprechend, uns in Entzücken versetzen. Da ich ihn aber vor dem Altare sich nur hin und her bewegen sah, bald nach dieser, bald nach jener Seite sich wendend, sich wie ein gemeiner Pfaffe gebärdend und murmelnd, da regte sich die protestantische Erbsünde, und mir wollte das bekannte und gewohnte Meßopfer hier keineswegs gefallen. Hat doch Christus schon als Knabe durch mündliche Auslegung der Schrift und in seinem Jünglingsleben gewiß nicht schweigend gelehrt und gewirkt; denn er sprach gern, geistreich und gut, wie wir aus den Evangelien wissen. Was würde der sagen, dacht' ich, wenn er hereinträte und sein Ebenbild auf Erden summend und hin und wieder wankend anträfe? Das ‚Venio iterum crucifig!‘ fiel mir ein, und ich zupfte meinen Gefährten, daß wir ins Freie der gewölbten und gemalten Säle kämen.“ Der protestantische Dichter erlebt einen typischen katholischen Gottesdienst. Seine Erwartungen erfüllen sich nicht. Das Ritual bleibt unverständlich, bleibt ihm unverständlich.

Ästhetik: berührend, schillernd, herausfordernd

Ein katholisch sozialisierter Zeitgenosse hätte den Papstgottesdienst vermutlich anders wahrgenommen, hätte entziffern können, was geschieht. Vielleicht hätte er aus seiner Perspektive einen anderen Blick auf das Geschehen gehabt.

Der Schriftsteller, Büchner-Preisträger, Theologe Arnold Stadler versammelt in einem seiner Romane eine Hochzeitsgesellschaft in den 1970er Jahren: „Die Kirche: Schön, dass es so etwas gab. Wie sie Aller Augen warten auf dich sangen. Sonst hätten sie gar nichts gehabt. Die Kirche am Sonntag, über die Jahrhunderte verteilt, hatte den Menschen noch etwas Licht gebracht, diese Worte, diese Poesie. Die *Missa in honorem Papae Marcelli*, der Kontrapunkt auf den kühn nach oben gebauten Emporen oberschwäbischer Dorfkirchen für zweihundert Seelen. Und alle konnten das Vaterunser auswendig ... Sonst hätten sie gar nichts gehabt. Wären niemals in Berührung gekommen mit dem Schönen. Sonst hätten sie auf den Flohmarkt gemusst.“ Kirche, Liturgie – so behauptet Arnold Stadler – bringt in Berührung mit dem Schönen, zeigt es, gibt Anteil. Eine Anspielung auf Palestrina, ein Hinweis auf den oberschwäbischen Barock – das genügt. Offenbar kommt es beim Gottesdienst auch auf die Erwartungshaltung an, auf die Perspektive und das Vorverständnis, ob sich etwas erschließt und gelesen werden kann, ob sich etwas zeigt und offenbar wird: „Aller Augen warten auf dich“. – Musik, Kirchenbau, Kunst ... Liturgie: Über Jahrhunderte war die Kirche der nahezu einzige Ort, an dem einfache Menschen ästhetische Erfahrungen machen konnten, in Berührung kamen mit dem Schönen. – „Sonst hätten sie auf den Flohmarkt gemusst.“

Was meinen wir, wenn wir davon sprechen, dass etwas ästhetisch ist? Umgangssprachlich wird ästhetisch meist als „schön“ verstanden. Der Begriff changiert in unserer Alltagssprache zwischen „gefährlich“ und „stimmig“ – aber er schillert auch in die Richtung von „anspruchsvoll“, „geschmackvoll“. Und je nach Kontext hat der Begriff ein wenig den „Duft des Erhabenen“ oder den „Geruch des Elitären“.

Sehr verkürzend soll das Gemeinte in zwei Bedeutungen unterschieden werden.

(1) Ästhetik als Wissenschaft vom sinnhaften Erkennen: Der Begriff geht zurück auf die Dissertationsschrift des 1714 in Berlin geborenen Alexander Gottlieb Baumgarten. Unter Ästhetik verstand Baumgarten eine Erkenntnis, die analog zur rationalen Erkenntnis über die Sinne gewonnen wird. Das Wort selbst leitet sich ab vom griechischen „Aisthesis“ = Wahrnehmung. Nicht nur durch die Vernunft ist die Welt erkennbar und lesbar. Erkenntnis kann der Mensch auch durch die sinnliche Wahrnehmung gewinnen.

(2) Ästhetik als Gestaltungsprinzip: Ästhetik begegnet uns als Warenästhetik. Die Gestaltung von Dingen wird als Ästhetik bezeichnet. Das Erscheinungsbild, die Verpackung, die Oberfläche entscheidet. Waren werden gekauft oder nicht – je nach dem, wie sie sich präsentieren: Autos, Handys ... Es werden die Angebote in Anspruch genommen, die professionell wirken, attraktiv gestaltet erscheinen und ein entsprechendes Erlebnis erwarten lassen. Auch Menschen werden beurteilt nach ihrem Outfit. Die Ästhetisierung nahezu aller Lebensbereiche betrifft auch die Religion. Kirche wird zu einem Angebot. Mit ihren Festen erbringt sie eine Dienstleistung im Freizeitsektor. Die Ästhetisierung ist eine Herausforderung für die Kirche, die lange Zeit das Monopol auf Schönheit hatte, und sie ist eine Chance, denn auch und gerade heutige Menschen einer ästhetisch sensibilisierten Kultur sind ansprechbar durch symbolische und rituelle Inszenierungen.

In seinem Apostolischen Schreiben EVANGELII GAUDIUM wünscht Papst Franziskus „dass jede Teilkirche in ihrem Evangelisierungswirken den

Gebrauch der Künste fördert, den Reichtum der Vergangenheit fortführend, aber auch die Fülle der Ausdrucksformen der Gegenwart aufgreifend, um den Glauben in einer neuen ‚Rede in Gleichnissen‘ weiterzugeben.“ (EG 167) Franziskus fordert von der Kirche, über den eigenen Schatten zu springen und unkonventionelle Wege zu gehen und die Lebenswirklichkeit der Menschen und ihre ästhetischen Muster ernst zu nehmen: „Man muss wagen, die neuen Zeichen zu finden, die neuen Symbole, ein neues Fleisch für die Weitergabe des Wortes, die verschiedenen Formen der Schönheit, die in den einzelnen kulturellen Bereichen geschätzt werden, sogar jene unkonventionellen Weisen der Schönheit, die für die Evangelisierenden vielleicht wenig bedeuten, für andere aber besonders attraktiv geworden sind.“ (EG 167)

Riten: verständlich, transparent, mitvollziehbar

Die Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils forderte vor fast sechs Jahrzehnten für die als notwendig erkannte Reform der Liturgie: „Die Riten mögen den Glanz edler Einfachheit an sich tragen ...“ Es ist eine Forderung, die aus heutiger Sicht gar nicht so leicht nachzuvollziehen ist. Zwar gibt es auch heute liturgische Gestaltungen, die als unangemessen protzig oder unverständlich und reformbedürftig empfunden werden. Aber die grundsätzliche Forderung des Konzils nach verständlichen und durchschaubaren Feierformen, in denen das Pascha-Mysterium aufleuchtet und ablesbar ist, muss gesehen werden vor dem Hintergrund der Liturgieerfahrungen der Generation der Konzilsväter und ihrer Berater. Schon der Liturgischen Bewegung am Beginn des 20. Jahrhunderts ging es um mehr als um rein formale Verbesserungen der Liturgie. Es ging um die Erneuerung des christlichen Lebens aus den Quellen, die die Liturgie bewahrt hatte.

Einer der Architekten der Liturgiekonstitution, Josef Andreas Jungmann, schrieb in seinem Kommentar zu Artikel 34 der Konstitution, man müsse auf einen verständlichen, auf einen lesbaren Gottesdienst, „auf einen Gottesdienst hinarbeiten,

der ohne viel Erklärung für sich selber spricht. Es sollen also Zutaten wegfallen, die dem höfischen Stil, dem Prunkbedürfnis oder auch der Frömmigkeitsweise früherer Zeiten entstammen, und es soll den heiligen Geheimnissen ein schlichter, volksnaher Ausdruck gegeben und unnötige Verfeierlichung vermieden werden.“ Deshalb hieß es im ursprünglichen Text, dass sich die Riten durch „Einfachheit und Klarheit“ auszeichnen müssten. Doch wurde diese Formulierung durch das Wort vom „Glanz edler Einfachheit“ ersetzt. Man darf dies wohl zu Recht mit Jungmann für eine glückliche Entscheidung halten. Denn Liturgie wird so nicht rein rational aufgefasst, sondern als ein vielschichtig-komplexes Geschehen, das nicht zuletzt von seiner ästhetischen Dimension geprägt ist. Die pastorale Grundforderung nach der Verständlichkeit der Liturgie darf nicht ausgespielt werden gegen eine erlebbare Feiergestalt. Gleichwohl war die Forderung nach Einfachheit der zeitgemäße kritische Reflex auf eine Liturgie, die durch sekundäre und tertiäre Gestaltungselemente durch die Jahrhunderte hin überlagert wurde. Liturgisches Handeln aber soll nach- und mitvollziehbar sein; „vor allem ist es zu vermeiden, daß Erklärungen nötig bleiben von etwa dieser Art: ‚Früher war es so und so; daher geschieht heute immer noch das und jenes; eigentlich müsste ...‘“ – bemerkte bereits Emil Josef Lengeling in seinem wenige Monate nach deren Verabschiedung erschienenen Kommentar zur Liturgiekonstitution.

Sakrale Kunst: zeitgemäß, funktionsgerecht, verweisend

Die Forderung nach Transparenz und Schönheit der Riten wird im siebten und letzten Kapitel der Konstitution im Blick auf gottesdienstliches Gerät und die Paramente konkretisiert. Unter der Überschrift „Die sakrale Kunst, liturgisches Gerät und Gewand“ handelt das Kapitel nach einer allgemeinen theologischen Einführung über die Freiheit der Stile und die kirchlichen Anforderungen an die Kunst.

Die Kirche, heißt es ein wenig pathetisch, sei „immer eine Freundin der schönen Künste. Unablässig hat sie deren edlen Dienst gesucht und die Künstler unterwiesen, vor allem damit die Dinge, die zur heiligen Liturgie gehören, wahrhaft würdig seien, geziemend und schön: Zeichen und Symbol überirdischer Wirklichkeiten.“ (Liturgiekonstitution 122). Diese unpräzise Aussage eröffnet einen weiten Horizont und gibt zugleich einen klaren Interpretationsschlüssel für die Forderung nach dem „Glanz edler Einfachheit“. Die sakrale Kunst wird in die doppelte Sinnrichtung der Liturgie eingeordnet: „Sie ist in erster Linie Gottes Lob geweiht, aber auf dem Weg über den Menschen, auf dessen Sinn sie einwirkt, auf daß er sich fromm zu Gott wende ...“ Aber auch der kirchliche Hausrat muss seinem Verweischarakter gerecht werden. Schon 1927 schrieb Romano Guardini: „In der Liturgie handelt es sich wesentlich nicht um Gedanken, sondern um Wirklichkeit. Und nicht um vergangene Wirklichkeit, sondern um gegenwärtige, die immer aufs neue geschieht; um Menschenwirklichkeit in Gestalt und Handlung. Die aber bringt man nicht nahe, indem man sagt: Sie ist damals entstanden und hat sich so und so entwickelt ... Sondern indem man hilft, an der leibhaften Gestalt das Innere abzulesen: am Leib die Seele, am irdischen Vorgang das Geistlich-Verborgene.“

Konnte die Liturgiekonstitution weitgehend nur grundsätzliche Fragen thematisieren, so erschien die erste „Instruktion zur ordnungsgemäßen Ausführung der Konstitution über die heilige Liturgie“ gut neun Monate nach deren Verabschiedung am 26.9.1964. In ihr wurden die sogenannten *Declaraciones* – die weiterführenden Erläuterungen, die den Bischöfen bei der Verabschiedung der Konstitution vorlagen – in etwas abgewandelter Form verbindlich. Die konkreten Bestimmungen bezüglich der Geräte, Gefäße und Gewänder waren auch hier knapp. Die Hinweise zum Kirchenbau sahen vor, dass der Altar so aufgestellt sein solle, dass er umschreitbar ist. Damit wurde die sogenannte *Zelebration „versus populum“* zwar nicht vorgeschrieben, aber ermöglicht. Aus der sich durchsetzenden Praxis ergab sich eine Veränderung auch in Bezug auf die Paramente: eine völlig neue Auffassung vom Messgewand, dessen Rückseite nun

nicht mehr als „Schauseite“ der Gemeinde zugewandt und entsprechend gestaltet wurde.

Gefäße und Geräte: geeignet, anschaulich, edel

Konkretisiert wurden schließlich die Vorgaben des Konzils durch die Hinweise der Allgemeinen Einführung in das Römische Messbuch (AEM). Kapitel VI widmet sich den „Voraussetzungen für die Messfeier“. Es gibt keine engen Vorgaben hinsichtlich der künstlerischen Ausdrucksform und der Wahl des Materials. Künstler werden ermutigt „möglichst entsprechend der Eigenart der verschiedenen Kulturen [zu] gestalten; doch müssen die Gefäße für den jeweiligen Verwendungszweck im Gottesdienst geeignet sein.“ (AEM 295) Darauf beziehen sich sämtliche Vorgaben der Abschnitte 289 bis 294: haltbares Material, in das keine Flüssigkeit eindringen kann; ausreichend große Schalen für die Hostien der Gemeinde. Grundsätzlich gilt: „Für die Anfertigung liturgischer Geräte kann man neben den bisher üblichen Materialien auch andere Werkstoffe verwenden, sofern sie nach heutigem Empfinden als edel gelten, haltbar und für den Gottesdienst geeignet sind.“ (AEM 288)

Im Geltungsbereich der Liturgiekommision der Deutschen Bischofskonferenz hatte die 1985 eingerichtete „Arbeitsgruppe für kirchliche Architektur und sakrale Kunst“ (AKASK) eine Sammlung und Präsentation der verschiedenen diözesanen Bestimmungen vorgenommen, die 1988 als „Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen“ veröffentlicht wurden und in 6. Auflage (2002) vorliegen. Sie gehen ausführlicher auf das liturgische Gerät ein. Insgesamt wird die Funktionalität als das wichtigste Kriterium benannt. „Da Liturgie als Handlungsgeschehen auf tätige Teilnahme zielt, sollen die Gefäße so geformt sein, dass sie die verschiedenen mit ihnen vorsehenen Vollzüge deutlicher akzentuieren: So könnten Gefäße, die Wein oder Wasser aufnehmen, z. B. das Einfüllen bzw. Ausgießen besonders sinnfällig werden lassen. Unter diesem Gesichtspunkt sind Schmuck und Verzierung nur sekundäre Gestaltungselemente.“

Gewänder: zweckmäßig, funktional, festlich

Hinsichtlich der Gestaltung der liturgischen Gewänder gilt nach dem Messbuch, was auch grundsätzlich über Geräte und Gefäße gesagt wird: „Schönheit und Würde der liturgischen Kleidung soll nicht durch eine Anhäufung von Schmuck und Verzierung erreicht werden, sondern durch die Auswahl des Stoffes und seine Form.“ (AEM 306) Wichtigstes Kriterium ist die Funktionalität im Sinne einer Gestaltung, die der liturgischen Feier als Handlungsgeschehen gerecht wird: „Die Gewänder sollen nur insoweit mit Bildern beziehungsweise Symbolen geschmückt sein, als diese dem liturgischen Gebrauch gerecht werden.“ (AEM 306) Konkrete Vorgaben gibt es hinsichtlich der grundsätzlichen farblichen Gestaltung, wobei die eigentlichen Adressaten nicht die Gestalter, sondern diejenigen sind, die die liturgischen Gewänder für den jeweiligen Gottesdienst auswählen (vgl. AEM 307-310).

Zweckmäßigkeit und Funktionalität, edle Anmutung und Festlichkeit gelten für alle Gegenstände, die für den liturgischen Gebrauch bestimmt sind. Im Hinblick auf die Gewänder unterstreicht die Einführung in das Messbuch (AEM 297) allerdings ausdrücklich, dass die Vielfalt der Dienste „durch eine unterschiedliche liturgische Kleidung verdeutlicht“ wird. „Sie soll auf die verschiedenen Funktionen derer, die einen besonderen Dienst versehen, hinweisen.“ Für jegliche liturgische Kleidung aber gilt, dass sie „den festlichen Charakter der liturgischen Feier hervorheben“ soll. In diesem Sinne sind auch die dann folgenden Hinweise zu verstehen, die darauf zielen, dass die Amtsignien, die Stola von Priester und Diakon, keinesfalls über dem liturgischen Obergewand, der Kasel bzw. der Dalmatik, zu tragen sind (vgl. AEM 299 f.), um eine unnötige Überbetonung des Amtes gegenüber dem Festcharakter der Liturgie der versammelten Gemeinde zu vermeiden.

Die Leitlinien der Liturgiekommision weisen auf die unterschiedlichen Bedeutungsebenen der liturgischen Kleidung hin. Neben der funktionalen Dimension (vgl. AEM 297) werden zwei weitere

benannt: „Die sakrale Dimension greift die Verhüllung als Ausdruck des Religiösen auf, während die personale Dimension den einzelnen Menschen als Träger des Gewandes in den Mittelpunkt stellt. Dabei hat das Gewand seine Symbolkraft aus sich heraus und darf nicht als Bildträger (etwa wie eine wandelnde Litfaßsäule) missbraucht werden.“

Die Aufdeckung sexueller „Übergriffe“ erschüttert seit mehr als zehn Jahren die katholische Kirche in Deutschland. Die dadurch angestoßene Diskussion führte auch zu einer neuen Sensibilität für Machtstrukturen, die in der Liturgie zur Darstellung kommen und ablesbar sind. Benedikt Krane-mann macht im Themenfeld „Ästhetik der Macht“ darauf aufmerksam, dass die gegen Ende des Pontifikats von Johannes Paul II. erschienene Instruktion *Redemptionis Sacramentum* im Blick auf die liturgische Kleidung nicht mehr von der Aufgabe und Funktion her argumentiert, sondern die Standesunterschiede von Ordinierten und Laien betont: Liturgien, „die eine Handlung Christi und des hierarchisch verfassten Gottes Volkes sind, sollen so gestaltet sein, dass die geistlichen Amtsträger und die gläubigen Laien deutlich gemäß ihrem jeweiligen Stand daran teilnehmen können“ (RS 128).

Gestaltung: zeitgenössisch, verständlich, echt

In den Artikeln in der Einführung ins Messbuch, die sich auf den gottesdienstlichen Hausrat beziehen, wird immer wieder auf den „Glanz edler Einfachheit“ Bezug genommen: Wert gelegt wird auf „edle Schlichtheit ..., die echter Kunst eigen ist“ (AEM 287), verwendet werden können Werkstoffe, die „nach heutigem Empfinden als edel gelten, haltbar und für den Gottesdienst geeignet sind“ (AEM 287). Immer wieder findet sich der Hinweis auf Zweckmäßigkeit, Funktionalität und edle Schlichtheit. Doch ist die Forderung nach dem „Glanz edler Einfachheit“ keineswegs eine Erfindung des Konzils. Propagiert wird die Offenheit für eine zeitgemäße Gestaltung, für eine Ästhetik der Moderne, die schon einige Jahrzehnte zuvor aus einer Ablehnung historistischer Gestaltungen,

Repliken und Surrogate entstand. Das Streben nach Echtheit, Reinheit, wahrer Kunst, nach klaren Formen, nach dem „Glanz edler Einfachheit“ ist in der konkreten Situation zu verstehen als Entscheidung für einen Neuanfang, für die Suche nach Ursprünglichkeit, die alles Sekundäre beiseite lässt. Als Maxime aber handelt es sich um ein Plädoyer für Zeitgenossenschaft im Sinne eines inkarnatorischen Prinzips. Das Wort Gottes, das zu den Menschen kommen will, wird sich immer wieder in der Sprache der Zeit aussagen. Hier bestätigt das Konzil eine Entwicklung und stellt keinesfalls einen Bruch dar. Es gibt nicht liturgische Geräte und Gefäße vor und nach dem Konzil, sondern in den hervorragenden Arbeiten wird eine zeitgenössische Ästhetik sichtbar, die im Kontext der Liturgie als Glaubensästhetik erfahrbar werden kann. 1950 schrieb Theodor Bogler OSB, Leiter des Kunstverlags „Ars liturgica“ und der Kunstwerkstätten der Abtei Maria Laach (1948-68), zuvor (1919-25) Keramiker am Bauhaus Weimar, in einem Bericht über die Liturgische Erneuerung: „Es ist nicht nur die Not der Zeit, welche den Willen zur Einfachheit diktirt. Die Liturgische Erneuerung darf es wohl für sich in Anspruch nehmen, wenn aus dem neuen Verständnis für den Kult das Bestreben erwuchs, den Kirchenraum mit allem ihm zugehörigen kultischen Gerät in jener Klarheit und Würde zu gestalten, wie sie den altchristlichen Kultbauten eigen ist. Dabei erscheint die Formensprache im einzelnen oft durchaus modern und von der Zeit eingegeben.“

Beispiel 1 Monstranz von Peter Zinecker

Kurz nach dem Konzil entstand für die Diasporagemeinde in Sangerhausen im heutigen Bistum Magdeburg eine Monstranz (Abb. 1), geschaffen von Peter Zinecker (*1930), der nach seinem Studium der Metallgestaltung an der Burg Giebichenstein in Halle/Saale (1951-57) freischaffend als Gürtler, Silber- und Goldschmied tätig war.

Die Monstranz ist vor allem durch ihren geschlossenen Umriss und ihre klaren geometrischen Formen geprägt. Über dem schlanken Fuß, der (zur



Abb. 1: Peter Zinecker, Monstranz, 1968, Silber, feuervergoldet (H. 67,5 cm; B. 30,4 cm), Katholische Pfarrei St. Jutta, Sangerhausen (Foto: Christoph Sandig, Leipzig).

leichteren Handhabbarkeit) als Querrechteck mit abgerundeten Kanten geformt ist, erhebt sich der fast filigrane Schaft, der im einfachen, kreisrunden Expositorium endet. Nur wenig unterhalb des Schaugefäßes setzt ohne weitere Betonung die mandorlaartige Umfassung an. Sie ist mit einzelnen, verschiedenfarbigen Halbedelsteinen in einfachen Fassungen besetzt und in der Spitze von einem halbplastischen aus einzelnen pyramidalen Strukturen strahlenartig gestalteten Ornament zusätzlich betont.

Bei aller Abstraktion lässt die Form jedoch auch Assoziationen zu, wünscht sie vielleicht gar. So kann leicht eine Engelfigur mit den Himmel gerichteten Flügeln oder eine Orante gelesen werden.

Beispiel 2 Libori-Ornat von Christof Cremer

In den letzten 20 Jahren haben einige bedeutende Kirchen und Dome, die sich durch ein größeres Interesse einer breiten Öffentlichkeit auszeichnen, neue Ornate entwerfen und anfertigen lassen: Den Mainzer Dom-Ornat (2002), den Ornat für Stift Admont (2006), den Hildener Jacobus-Ornat (2007), den Augsburger Dom-Ornat „Te deum“ (2008), einen Martinsornat für den Rottenburger Dom.

Christof Cremer (*1969) schuf für den Hohen Dom zu Paderborn 2014 einen neuen Libori-Ornat (Abb. 2-5): Kaseln für Haupt- und Konzelebranten, Dalmatiken für Diakone, Pluviale und Schultervelum, Stolen, Mitra und Rationale des Erzbischofs.

Cremer studierte nach einer Ausbildung zum Herrenschneider (Nationaltheater Mannheim, 1990-93) Bühnen- und Filmgestaltung an der Universität für angewandte Kunst, Wien (1993-97). Er lebt und arbeitet als freischaffender Kostüm- und Bühnenbildner in Wien. Hervorgetreten ist Cremer mit der Entwicklung neuer liturgischer Gewänder, mit Entwürfen liturgischer Geräte und temporären künstlerischen Rauminterventionen sowie mit Raumkonzepten für sakrale Räume.

Die gestalterischen Mittel erwachsen bei Christof Cremer aus der intensiven Beschäftigung mit dem Ort, dem Paderborner Dom und den Paderquellen (lebendiges Wasser, Taufe, blaue, fließende Formen), mit der Lebensbeschreibung des heiligen Liborius und mit den maßgeblich prägenden Legenden, die Liborius mit dem Pfau in Verbindung bringen. Cremer appliziert nicht die Form des Pfauenauge oder des fächerförmig aufgestellten sogenannten Rads der Deckfedern eines Pfau auf das Gewand, sondern nimmt die Federform als Ausgangspunkt für die Gestaltung seiner Gewänder mit einem markanten Verlauf einzelner Strahlen.

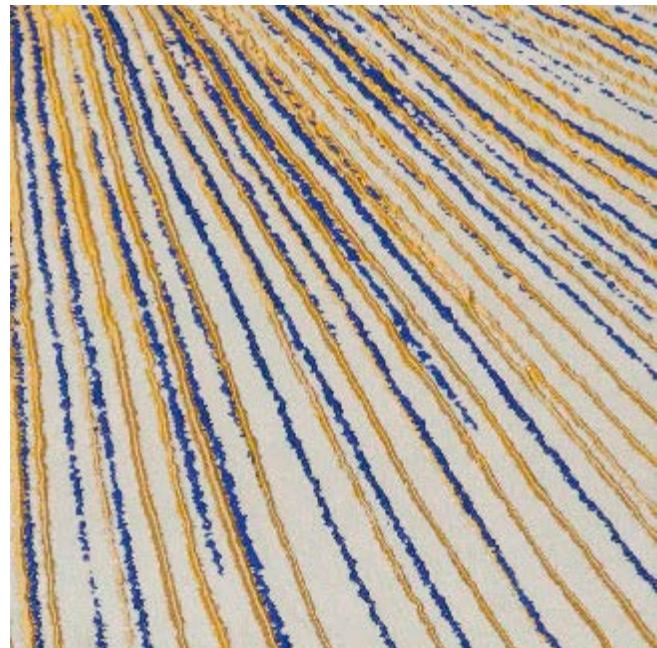


Abb. 2–5: Christof Cremer, Libori-Ornat, Paderborn 2014 - Fotos: Julia Oppermann, Wien

Durch die besondere Webtechnik ergibt sich ein Reliefcharakter der eingewebten Strahlen, der alles plakativ-flächige vermeidet. Die Augenform des „Pfauenauge“ wird zur Grundlage für die schnitt-technische Entwicklung aller Gewandformen – beispielsweise durch Überlagerungen oder Faltungen (wie beim Pluviale, dessen Schild durch das Umschlagen der Grundform entsteht). Aus der klaren Betonung des Gewand- und Kleidungscharakters gegenüber aller sekundären Illustration oder Applikation erwächst die große gestalterische und gestaltende Kraft der Arbeiten Cremers, die bei aller Reduktion auf das Wesentliche überhaupt nicht reduziert wirken, sondern zugleich in formaler Strenge festliche Fülle ausstrahlen – bis in jedes gestalterische Detail, „edle Einfachheit“.

Glaubensästhetik: paradox, sinnlich, asymmetrisch

Liturgische Geräte, Gefäße und Gewänder dienen der Feier des Glaubens. Insofern sind sie Teil einer Glaubensästhetik, die im besten Fall gelingen kann. Aloys Goergen, ein Mitarbeiter Romano Guardinis, der spätere Präsident der Münchener Akademie der Künste, formulierte den Begriff der „Glaubensästhetik“.

Geprägt von der Jugendbewegung und der liturgischen Bewegung am Beginn des 20. Jahrhunderts ging es ihm um die Wiederentdeckung der Leibhaftigkeit des Glaubens, um das Sichtbarmachen des Unsichtbaren. Er umschrieb mit dem Begriff Glaubensästhetik „das Paradox der Erfahrung des unsichtbaren Gottes im kultischen Akt“. Die sinnliche Erfahrung der im Gottesdienst verwendeten Ausstattungsstücke, das liturgische Handeln insgesamt, soll zu einer Quelle des Glaubens werden. Das Unmögliche wird möglich. Gott kann erfahrbar werden in der Feier der Liturgie. Eine der biblischen Starstellen dafür hören wir am Ostermontag: Die Jünger von Emmaus erkannten den Herrn, als er das Brot brach.

„Wer den Raum der liturgischen Feier betritt, begegnet in deren ästhetischer Gestalt, insofern er sich dafür öffnet, dem Herrn. Dies wiederum verändert den Blick auf die mitfeiernden Men-

schen ...“ Stephan Winter weist in Anlehnung an Josef Wohlmuth darauf hin, dass der Gottesdienst „mit seinen plastischen, akustischen und gestischen Elementen ... darauf angelegt [ist], eine ästhetisch anspruchsvolle Begegnung zu ermöglichen, die den ganzen Menschen, vor allem aber auch den leibhaftig-sinnlichen Menschen, anröhrt und über sich hinausführt. Die Außengrenzen des liturgischen Raumes sind berührungssensibel und schotten nicht ab ... Die Diakonie ist in diesem Sinne als Testfall jeder liturgischen Ästhetik zu begreifen.“ Ästhetik, die sich allerdings in sich selbst verschließt, wird zu Ästhetizismus, zur Oberflächlichkeit. Deshalb muss alle Gestaltung der Feier des Gottesdienstes der Kirche dazu dienen, die primären Gestalten zu unterstreichen und die rituellen Handlungen zu ermöglichen: Nicht Kelch und Schale stehen im Mittelpunkt, sondern das gemeinsame eucharistische Mahl mit Brot und Wein; nicht der Taufbrunnen, sondern das Übergießen mit Wasser, das Waschen, das Untertauchen und Neu-geboren-werden. Liturgisches Handeln muss Gottesbegegnung und Begegnung mit den Mitfeiernden eröffnen.

Die Begegnung ermöglicht eine ästhetische Erfahrung auf der Basis sinnlicher Wahrnehmung. Durch die Begegnung mit einem Gegenüber, mit einem Objekt erfolgt ein Rückbezug auf das wahrnehmende Subjekt. „Fremdbegegnung ermöglicht sozusagen Selbstbegegnung.“ Ästhetische Erfahrung bedarf der Reflexion. Ästhetische Erfahrung bleibt nicht an der Oberfläche, sondern taucht ein und nimmt wahr. Der US-amerikanische Pädagoge John Dewey (1859-1952) erinnert daran, dass wir uns erst in eine Sache versenken müssen, um von ihr erfüllt zu werden. „Jeder Ruheplatz in der Erfahrung bedeutet ein Erleben, bei dem die Folgen des vorherigen Tuns erkannt und verarbeitet werden.“ Der Kölner Theologe Hans-Joachim Höhn weist in seiner Abhandlung über Risiken und Nebenwirkungen ritueller Glaubenskommunikation darauf hin: „Ästhetik und Religion, Kunst und Glaube haben die Einsicht gemeinsam, dass es nicht reicht, wenn der Mensch alles gibt, damit bei einem Kunstwerk (einem Bild, einer Partitur, einer Skulptur) oder bei einer Liturgie am Ende alles ‚stimmt‘.“

Wirklich „stimmig“ ist in Kunst-, Sinn- und Glaubensfragen erst ein asymmetrisches Verhältnis von Aufwand und Ertrag. Wer alles gibt, bekommt mehr zurück als investiert wurde – ohne eigenes Zutun oder den Beitrag anderer Mitwirkender.“

... doch wir rührten uns nicht vom Fleck?

In der alltäglichen und sonntäglichen Praxis gelingt es keineswegs immer, dass Liturgie als „kunstgewordenes Leben“ erscheint und erfahrbar wird. Oft erleben wir eine Unbedarftheit, manchmal auch eine Dreistigkeit, mit der Zeichen und Symbole manipuliert werden. Es gibt die Unwahrhaftigkeit der Imitationen und die ästhetische Verarmung unserer Gottesdienste. Es sind sekundäre Zeichen wie Kleidung, Raumschmuck, Geräte und Gefäße, die durch ihre Sinnenhaftigkeit und ihre oft Generationen überdauernde Präsenz die Feier der Liturgie nachhaltig bestimmen. Sie können Akzente setzen und die Mitfeier erleichtern, indem sie die grundlegenden primären Zeichenhandlungen deutlicher hervortreten lassen. Sie können aber auch die Feier verhindern oder geradezu unmöglich machen.

Die Frage nach der Ästhetik des Gottesdienstes bleibt aktuell – auch wenn sie nicht neu ist. So schrieb der Münsteraner Philosoph Josef Pieper in seinen sehr lesenswerten autobiographischen Aufzeichnungen über die Taufe seines Sohnes im Jahr 1936:

Am Sonntag darauf wurde Thomas getauft, in der Pfarrkirche neben dem Krankenhaus, genauer gesagt, in deren Sakristei, unpassenderweise. Der „Einzug“ in die Kirche ist zwar ein Teil des Taufaktes: „Tritt nun ein in das Haus Gottes...“ – doch wir rührten uns nicht vom Fleck. Aber Sakrament heißt doch sichtbares Zeichen, dachte ich. Die ganze Taufhandlung, wie ich sie hier praktiziert sah, war für mein Gefühl ein Skandal, den ich gar nicht mehr für möglich gehalten hatte. Die Antworten zum Beispiel, die anstelle des Täuflings und für ihn die Paten zu sprechen haben, spricht, weil es so schneller geht, der Küster; mein Vater freilich lässt sich so leicht das Wort nicht nehmen.

Statt des Taufkleides, das meine Schwester eigens genäht und geschenkt hat, nimmt man eine steif gefaltete Pfarrhaus-Serviette. „Nimm hin das weiße Kleid und trage es unbefleckt...“ An die Stelle der großen Symbole ist überall die Attrappe getreten, die bloße „Schaupackung“, die rasch absolvierte „Zeremonie“. Als das einzige „reelle“ und wahrhaftig gar nicht zu mißdeutende „sichtbare Zeichen“ müssen dem schlichten Verstand zwei Gabenteller erscheinen, mit den Aufschriften „Geistlicher“ und „Küster“.

Anmerkungen

- 1 Johann Wolfgang Goethe, Italienische Reise. Erster und zweiter Teil. Mit einem Nachwort von Harald Keller (Johann Wolfgang Goethe dtv-Gesamtausgabe 25), München 1962, 112, zit. nach: Albert Gerhards, Aisthesis und Poiesis – Grundzüge einer liturgischen Ästhetik, in: Ders./Andreas Poschmann (Hg.), Liturgie und Ästhetik, Trier 2013.
- 2 Arnold Stadler, Komm, gehen wir, Frankfurt 2007, 281.
- 3 Vgl. Christoph Freilinger, Ästhetisierung der Lebenswelt – eine Herausforderung für den Gottesdienst, in: Gottesdienst extra. Dialog mit dem Auge – Liturgie sehen, Freiburg o. J. (2009), 11-13.
- 4 Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz (Hg.), Apostolisches Schreiben EVANGELII GAUDIUM des Heiligen Vaters Papst Franziskus ... über die Verkündigung des Evangeliums in der Welt von heute (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls 194), Bonn 2013.
- 5 Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ 34.
- 6 Vgl. Josef Andreas Jungmann, Die Grundanliegen der Liturgischen Erneuerung, in: Liturgisches Jahrbuch 11 (1961) 129-141.
- 7 Josef A. Jungmann, Konstitution über die heilige Liturgie. Einleitung und Kommentar, in: LThK, Das Zweite Vatikanische Konzil I (1966) 10-109, 39 (Artikel 34).
- 8 Emil J. Lengeling, Regeln aus dem belehrenden und seelsorglichen Charakter der Liturgie (Art. 33-36), in: Die Konstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils über die heilige Liturgie. Lateinisch-deutscher Text mit einem Kommentar von Emil Joseph Lengeling (Lebendiger Gottesdienst 5/6), Münster 1964, 67-86, 72.

- 9 Emil J. Lengeling, *Die sakrale Kunst, liturgisches Gerät und Gewand* (Art. 122-130), in: *Die Konstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils über die heilige Liturgie. Lateinisch-deutscher Text mit einem Kommentar von Emil Joseph Lengeling (Lebendiger Gottesdienst 5/6)*, Münster 1964, 235-247, 236.
- 10 Romano Guardini, *Von heiligen Zeichen*, Mainz 1979, 7f.
- 11 „*Inter Oecumenici*“. Die Erstlingsgaben des Konzils, 26.9.1964, in: Heinrich Rennings und Martin Klöckener (Hg.), *Dokumente zur Erneuerung der Liturgie*, Bd. 1: *Dokumente des Apostolischen Stuhls 1963-1973*, Kevelaer 1983, 102-138. Zum kirchlichen Hausrat heißt es dort (106): „13 c) Kirchen und Kapellen, das kirchliche Gerät insgesamt und die gottesdienstlichen Gewänder sollen den Glanz der Schönheit einer echten christlichen Kunst, auch einer solchen der Gegenwart, an sich tragen.“
- 12 Neben Brot und Wein (AEM 281-286) zählen zu den „Voraussetzungen“ die liturgischen Geräte im Allgemeinen (AEM 287 f.), die liturgischen Gefäße (AEM 289-296), die liturgische Kleidung (AEM 297-310) und andere für den liturgischen Gebrauch bestimmte Gegenstände (AEM 311f.). Vgl. *Römisches Messbuch. Allgemeine Einführung*, in: *Die Feier der heiligen Messe. Messbuch. Für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes. Authentische Ausgabe für den liturgischen Gebrauch*, Freiburg i. Br. u.a. 1975, 21988, 25*-75* (AEM 1-341).
- 13 Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen. Handreichung der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz, 25. Oktober 1988, 6. ergänzte Auflage 2002. Im Jahr 2002 erschien die *Editio Tertia* des Römischen Messbuchs. Diese Auflage des lateinischen Messbuchs setzt einige neue Akzente und ist teils konkreter in den Festlegungen. Es ist allerdings noch nicht in deutscher Sprache veröffentlicht und hat daher noch keine Geltung. Die pastorale Einführung aber, die „Grundordnung des römischen Messbuchs“ (GORM), liegt seit 2007 in deutscher Übersetzung als „Vorabpublikation zum deutschen Messbuch“ vor.
- 14 Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen, Bonn 1988, 6. ergänzte Auflage 2002, 30.
- 15 Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen, Bonn 1988, 6. ergänzte Auflage 2002, 34.
- 16 Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz (Hg.), *Instruktion Redemptionis Sacramentum* über einige Dinge bezüglich der heiligsten Eucharistie, die einzuhalten und zu vermeiden sind (25.4.2004) (Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls 164), Bonn 2004.
- 17 Vgl. Benedikt Kranemann, *Kleider machen Leute. Liturgische Kleidung, Macht und Gemeindeliturgie*, in: Gregor Maria Hoff, Julia Knop, Benedikt Kranemann (Hg.), *Amt – Macht – Liturgie. Theologische Zwischenrufe für eine Kirche auf dem Synodalen Weg* (QD 308), Freiburg i. Br. 2020, 41-56, 52 f. Vgl. dazu die Dokumentation der Online-Tagung der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz (28./29.10.2020): Stefan Böntert, Winfried Haunerland, Julia Knop, Martin Stuflesser (Hg.), *Gottesdienst und Macht. Klerikalismus in der Liturgie*, Regensburg 2021.
- 18 Vgl. Martin Degener, *Liturgische Gefäße des 20. Jahrhunderts. Beispiele aus dem deutschen Sprachgebiet*, in: *LiturgieGefäße. Kirche und Design. Eine Ausstellung anlässlich des 50jährigen Bestehens des Deutschen Liturgischen Instituts*, Trier 1997, 35-37. Der Katalog (38-72) zeigt Gefäße und Gerät von 1928 bis 1995.
- 19 Vgl. Manuela Klauser, Theodor Bogler (1897-1968) – Kunst und Liturgie als Aufgabe am Menschen, in: *Liturgisches Jahrbuch* 70 (2020) 96-118.
- 20 Theodor Bogler, Deutschland, in: Ders. (Hg.), *Liturgische Erneuerung in aller Welt. Ein Sammelbericht*, Maria Laach 1950, 25.
- 21 Vgl. Andreas Kühne, Matthias Rataiczky, Christin Müller-Wenzel (Hg.), *Dem Glauben dienend. Sakrales Gerät in der Moderne* (Kunstverein „Talstrasse“ e. V.), Halle/Saale 2011, 16 f., 95.
- 22 Vgl. Andreas Poschmann, ... schön und fremd. Zum katholischen Textil-Design heute, in: *kunst und kirche* 73 (2010) 23-30, 27-29.
- 23 Joachim Göbel, *Der neue Libori-Ornat für die Hohe Domkirche zu Paderborn von Christof Cremer*, Paderborn 2014.
- 24 Aloys Goergen, *Glaubensästhetik. Aufsätze zu Glaube, Liturgie und Kunst*, hg. von Albert Gerhards und Heinz R. Schlette (Aesthetik-Theologie-Liturgik 34), Münster 2005, 53, zit. nach Peter B. Steiner, *Glaubensästhetik. Wie sieht unser Glaube aus? 99 Beispiele und einige Regeln*, Regensburg 2008, 7.
- 25 Stephan Winter, *Gestaltwerdung des Heiligen. Liturgie als Ort der Gegenwart Gottes*, in: Edmund Arens (Hg.), *Gegenwart. Ästhetik trifft Theologie* (QD 246), Freiburg 2012, 149-176, 166.
- 26 Vgl. Tilly Miller, *Der Kirchenraum als Medium ästhetischer Erfahrung*, in: Albert Gerhards, Andreas Poschmann (Hg.), *Liturgie und Ästhetik*, 155-164, 157 f.
- 27 John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt/M. 1987, 71, zit. nach Tilly Miller.
- 28 Hans-Joachim Höhn, *Inszenierte Ergriffenheit? Über Risiken und Nebenwirkungen ritueller Glaubenskommunikation*, in: *Bibel und Liturgie* 84 (2011/1) 4-11, 8.
- 29 Romano Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg i. Br. 1983 (11917), 109.
- 30 Josef Pieper, *Noch wußte es niemand. Autobiografische Aufzeichnungen 1904-1945*, München 1976, 137.

Die Bedeutung der Künste für die Botschaft des Glaubens – in Kirchen wie in Moscheen

Cordula Heupts

Wer eine katholische Kirche betritt, den erwartet in der Regel ein kunstvoll gestalteter Raum mit einer besonderen Architektur. Ihm begegnen verschiedene bildliche oder figürlich dargestellte Erzählungen aus der Bibel und der Tradition, wie Christus am Kreuz, Maria mit Jesuskind oder die Darstellung verschiedener Heiliger. Die Kompositionen geistlicher Musik sind unzählbar. Gesang und meist auch Orgelbegleitung sind fester Bestandteil der Liturgie.

Auch eine Moschee empfängt die Menschen in vielen Städten mit einer kunstvoll gestalteten Architektur. Statt mit bildlichen Darstellungen sind die Wände mit bunten Verzierungen und Kalligraphien aus dem Koran geschmückt. Auch wenn der Koran kein Bilderverbot kennt, hat sich ein solches in der Tradition durchgesetzt. Musikinstrumente werden hier nicht gespielt, aber wer einmal ein Freitagsgebet erlebt hat, der kennt die künstlerisch anspruchsvolle Weise der Rezitation des Korans. Kunst, Musik und Religion scheinen sowohl im Christentum als auch im Islam eng verbunden. Ein Grund dafür könnte die Nähe von ästhetischer Erfahrung und Glaubenserfahrung sein. Denn nicht nur bei religiöser, sondern auch bei ästhetischer Erfahrung erzählen Menschen von einer über sich hinausweisenden Erfahrung, von einem Transzendenzcharakter. Der katholische Theologe Hans-Joachim Höhn spricht von ästhetischer Erfahrung als „Überschuß über bloß empirische Erfahrungsgehalte.“ Seiner Ansicht nach kommt etwas zur Erscheinung, „das selbst mehr als nur ein Gegenstand der Sinneswahrnehmung ist“ (Höhn, 34). Als katholische, systematische Theologin, die im interreligiösen Dialog arbeitet, möchte ich über die Aufgaben von Kunst und Musik im Kontext von Kirchen und Moscheen berichten und reflektieren.

Christliche Perspektiven

Mit Fragen der Ästhetik hat sich in der katholischen Theologie des 20. Jahrhunderts besonders Hans Urs von Balthasar beschäftigt. Balthasar war von seinen literarischen Anfängen in den 20er Jahren bis zu seinem Tod 1988 äußerst produktiv. Mit seinen fünf Bänden „Herrlichkeit“ sowie zahlreichen weiteren Schriften machte er die Herrlichkeit Gottes und die wahrnehmbare Gestalt der Offenbarung zu Hauptaspekten seiner Theologie. Das balthasarsche Denken bewegt sich in einem weiten Horizont von Theologie, Philosophie und Kunst. Inspirationsquellen waren für ihn besonders die Kirchenväter, Heilige sowie Dichter.

In seiner phänomenologischen Methodik beschreibt Balthasar die Strahlkraft der Gestalt Christi als Kunstwerk Gottes. Dabei ist ihm wichtig, dass erst durch die Offenbarung Gottes in Jesus Christus deutlich wird, was wahre Schönheit ausmacht. Sein Erkenntnisweg geht also nicht von der Schönheit der Welt aus, die auf Gottes Schönheit schließen lässt. Denn Balthasar sieht zu Recht die Gefahr, weltliche Maßstäbe von Schönheit an die Offenbarung anzulegen und sie so in ihrer Großartigkeit zu beschneiden. Somit ist Jesus Christus als Offenbarungsgestalt der Maßstab für die Rede von Schönheit. Der Glauben schenkt nach Balthasar neue Dimensionen, Gott selbst bzw. sein Offenbarungswirken in Werken der Kunst und Musik zu erkennen.

Jesus Christus ist aber in unvorstellbar grausamer Weise am Kreuz gestorben. Wie kann angesichts dieses Folterinstrumentes von Schönheit und Herrlichkeit gesprochen werden? Wie ist die Herrlichkeit mit der Hässlichkeit des Kreuzes vereinbar? Nach Balthasar ergreift den Menschen im Glauben eine andere als die weltliche Schönheit. Die Herrlichkeit Gottes erweist sich im „scheinbaren Gegenteil ihrer selbst“, nämlich als „selbstlos die-

nende Liebe“ (Balthasar, 1965) 2000, 72.). In mystisch inspirierten Bildern beschreibt Balthasar, wie die Herrlichkeit Gottes durch die Hingabe Jesu Christi auch die tiefsten Abgründe der Ablehnung Gottes erreicht, um alle Menschen in die Liebe hereinzuholen (Karsamstagstheologie). Dabei schafft es Balthasar die scheinbar konträre Hässlichkeit des Kreuzestodes in sein Verständnis von der Herrlichkeit Gottes einzubinden, die dadurch unfassbar groß wird.

Das bedeutet für Balthasar jedoch nicht, dass die weltliche Schönheit an Wert verliert. Sie wird im hegelischen Sinne aufgehoben in die Herrlichkeit Gottes, also bewahrt und übertragen. Schönheit verweist über sich hinaus auf etwas, das sie selbst nicht herstellen oder verbürgen kann. Sie ergreift und erschüttert den Menschen und lässt ihn den Abgrund erfahren, der ihm seine eigene Nichtigkeit radikal vor Augen führt. Dabei hängt es auch davon ab, ob der Empfänger „Auge, Ohr und Herz dafür hat, ob seine Stunde da ist, ob er offen und wehrlos ist, für das ihm zufahrende Schöne, ob auch die Weltstunde danach steht, daß schöne Dinge sich noch erschließen“ (Balthasar, 1960, 111). Die Schönheit der Welt kann in ihrem Überschuss auch ohne eine explizite Glaubenserfahrung einen Anhaltspunkt für die Suche nach Gott geben. In ihren über sich hinausweisenden Eigenschaften legt sie eine richtige Spur, um sich dann durch die Offenbarung noch einmal neu bestimmen zu lassen. Denn all diese Eigenschaften der Schönheit und der Begegnung mit ihr werden auch von der erscheinenden Herrlichkeit Gottes nicht negiert, sondern auf unerwartete Weise gefüllt. Die Schönheit kann für Balthasar an begrenzten Gestalten, Bildern, aber auch in Bewegung und Rhythmus erlebt werden. Sie kann als das Formalste und als das Formloseste erscheinen. An einer Tripelfuge Bachs erläutert er beispielhaft, dass der Hörer eine ästhetische Notwendigkeit eines „So-und-nicht-anders-sein-müssen“ erfahren kann. Trotzdem kann kein Kunstwerk so beschrieben werden, dass es in seiner Ganzheit erfasst würde. Ein wichtiges Wort in Balthasars Theologie ist die „Analogie“. Wenn Analogien zwischen der Schönheit der Welt und der Schönheit Gottes gezogen werden, dann ist die Unähnlichkeit dabei immer größer als die

Ähnlichkeit (IV. Laterankonzil). Trotzdem können Analogien Anknüpfungspunkte im Leben der Menschen herstellen. So kann beispielsweise die positive Erfahrung der unfasslichen Genialität eines Kunstwerkes eine Analogie zur Unfassbarkeit Gottes als Ausdruck seiner Größe sein. Sowohl das Schöne als auch der Glauben nehmen den Menschen in Gehorsam. „Der Dienst am Schönen kann die härteste Askese sein.“ (Balthasar, 1961, 213). Wer einmal selbst als Künstler oder Musiker im Dienst des Kunstwerkes gestanden hat, wird diese höchste Anstrengung nachvollziehen können.

Bei diesen Ausführungen zur Theologie Balthasars möchte ich es an dieser Stelle belassen und nun fragen, mich speziell der christlichen Kunst in Kirchenräumen widmen. Ich stimme Heribert Mühlens zu, wenn er sagt, dass der Mensch als leiblich-sinnliches Wesen die Erfahrungen der besonderen Präsenz Gottes an bestimmten Orten braucht (vgl. Mühlens, Anm. 1, 95f.). Solche sinnlichen Erfahrungen finden sich schon im Tempelkult Israels, in dem zwischen heilig (*kadosch*) und profan (*chol*) unterschieden wurde. Das lateinische Wort *profan* im Gegensatz zu *sanctus* zeigt das besonders gut, weil es vor (*pro*) dem heiligen Bezirk (*fanum*) bedeutet. Es ist also das Gewöhnliche, das Weltliche. Das Heilige hingegen ist das Abgeschiedene, das Ausgesonderte.

Im Christentum ändern sich die Formen der Gegenwart Gottes durch Jesus Christus. Nun wohnt die Fülle der Gottheit nicht mehr im Tempel, sondern in Jesus Christus als Sohn Gottes (Kol 2,9). Er wird selbst zum Tempel, wie in Joh 2,13-21 deutlich wird, wo es heißt: „Er aber redete von dem Tempel seines Leibes.“ Dieser Tempel des Leibes Jesu Christi wird auch heute noch spürbar und erlebbar im Sakrament der Eucharistie, in Leib und Blut Christi. Und die Gegenwart Christi wird zum anderen sichtbar in der Gemeinschaft der Christen und im Wort des Evangeliums. Im ersten Petrusbrief heißt es: „Lasst euch als lebendige Steine zu einem geistigen Haus aufbauen“ (1 Petr 2,5). So distanzierten sich die frühen Christengemeinden von festen Kultorten, wie dem jüdischen Tempel, und feierten das Herrenmahl in Wohnhäusern. Im Laufe der Zeit gewann das Gebäude an Bedeutung.

Er wurde Erscheinungsort der Gegenwart Christi und der himmlischen Wirklichkeit nach dem Urbild-Abbild-Schema. Diese Sakralisierung machte das Haus der Gemeinde zum Haus Gottes. Noch heute wird bei der Kirchweihe der betreffende Ort Gott geweiht als eine „Indienstnahme“ und symbolische Aufladung des Ortes für die Versammlung und zur Feier der Eucharistie (vgl. Emeis, 59). Diese Absonderung von etwas Gewöhnlichem für den Kult nennt Heribert Mühlens „Sakralisierung“. Das Sakralisierte bleibt immer von Gott selbst unterschieden, aber es macht den Gottesbezug und das Teilhaben an der Heiligkeit Gottes sichtbar und konkret.

Unter anderem dadurch, dass Gott in seinem Sohn Jesus Christus menschliche Gestalt angenommen hat, wurde im Christentum gerechtfertigt, dass nicht das biblische Bilderverbot gilt, das im Judentum eine breite Geltung beansprucht. So wurden Bilder und Skulpturen von Christus, Maria und den Heiligen charakteristisch für die christliche Tradition. Doch es gab immer auch schon Kritik an solchen Bildern und Skulpturen. Dahinter stand die Sorge, dass das Bild selbst angebetet und damit Götzendift betrieben wird. Viele Reformatoren, wie Zwingli und Calvin, lehnten die Anfertigung christlicher Bilder grundsätzlich ab. Dadurch wurden in vielen reformatorischen Kirchen alle Bilder und Skulpturen entfernt oder sogar zerstört. Aber welche Bedeutung hat dabei die künstlerische Gestaltung für die Sakralität von Räumen? An der Unterschiedlichkeit von Kirchengebäuden aus verschiedenen Zeiten sieht man die Zeitbedingtheit der Architektur von Kirche und ihrer Ausstattung, die die Gesellschaft und ihr Gottesverhältnis widerspiegeln. In der Romanik beispielsweise zeigen sich die Kirchen als Gottesburgen. Die gotische Baukunst lässt das Licht als Ausdruck des Sieges der göttlichen Macht scheinen. Sie zeichnet sich durch ihre schwerelose und durchsichtige Architektur aus. Die Kirchen der Barockzeit wurden als Thronsäle erbaut, um die Majestät Gottes zu zeigen. Nachdem man im 19. Jahrhundert nach den traditionellen Formen suchte, die das Christliche besonders gut ausdrücken könnten, trennte man sich im 20. Jahrhundert ganz von historischen Formen (vgl. Schwebel, 95). In dieser

Geschichte wurden Kirchen nicht immer nur zur Ehre Gottes erbaut, sondern auch aus politischen oder architektonischen Gründen oder zum Stolz der Bauherren. Die Lateranbasilika gilt als frühes Beispiel für die repräsentative Darstellung des Christentums. Die Kuppel der Hagia Sophia wurde von Justinian I. als größter Kuppelbau der Antike verwirklicht.

Bei aller historischen Bedingtheit der Kunst und Architektur möchte ich erneut fragen, was die Gestaltung und Kunst in den Kirchen für die Menschen für eine Bedeutung haben kann. In der Gestaltung von Kirchenräumen zeigt sich der Wunsch, Gott zu verherrlichen und der Begegnung mit ihm eine würdige Form zu geben. Die Kunst soll als „Zeichen und Symbol überirdischer Wirklichkeit“ dienen (SC 122). Kirchen können als „vergegenwärtigte Hoffnung“ dienen, die Zeichen Gottes aufzurichten und die kommende Zeit vorwegzunehmen (vgl. Ratzinger, 42). Wichtig ist dabei, dass die Kunst ihren durchscheinenden Charakter auf Gott hin behält und nicht selbst Objekt der Verherrlichung wird, wie viele Reformatoren befürchteten.

Doch Kirchen haben meiner Ansicht nach Hinweisscharakter nicht nur auf Gott, sondern auch darauf, dass der Mensch Freiraum außerhalb der Alltagszwänge braucht. Das Bilderprogramm und die Akustik vieler Kirchen, das Licht und die Stille des Raums haben ästhetische Qualitäten. Die entstehenden Raumgestalten können mit Gernot Böhme „Anmutungsqualitäten“ gewinnen, die besondere Atmosphären erzeugen (vgl. Böhme, 19). Davon lassen sich auch Menschen betreffen, die nicht religiös sind. Und auch eine Bilderlosigkeit von modernen Kirchen kann als „Kontrasterfahrung angesichts des Überangebots an Bildprodukten“ dienen, wie die Handreichung der Liturgiekommision der Deutschen Bischofskonferenz von 1996 erklärt. Autonome, zeitgenössische Kunst in Sakralräumen kann, wie Josef Meyer zu Schlochtern deutlich macht, in ihrem Spannungsverhältnis zum kirchlichen Kontext zum Durchbrechen von Wahrnehmungskonventionen und zu neuen ästhetischen Einsichten führen. (vgl. Meyer zu Schlochtern, Anm. 11, 70).

Nicht nur die bildende Kunst, sondern auch die Musik hat ihren festen Platz in den Kirchen. Von den Anfängen des Christentums an spielte die Musik eine bedeutende Rolle in der Liturgie. Schon im Epheserbrief heißt es: *Lasst in eurer Mitte Psalmen, Hymnen und Lieder erklingen, wie der Geist sie eingibt. Singt und jubelt aus vollem Herzen zum Lob des Herrn! (Epheser 5,19)*. Aus der Notwendigkeit zu christlich-sakraler Gemeinschaftssprache entsteht in der frühchristlichen Liturgie die Vereinigung von Musik und Sprache, da das Wort Gottes für die Gemeinde nur als Erklingendes existiert und nach musikalisch festgelegtem Vortrag verlangt (vgl. Georgiades, 9 ff.). Neben einem rein liturgischen Gesang durch den Priester entsteht der Gemeindegesang, später die Mehrstimmigkeit und verschiedenste Gattungen der geistlichen Musik. Dabei muss es natürlich um die Botschaft der Musik und nicht das künstlerische Ereignis an sich gehen, worüber in der Geschichte viel Sorge herrschte. Es wurde u.a. die Problematik der Textverständlichkeit diskutiert und welche ungewollten Wirkungen die Musik im Menschen hervorrufen kann.

Wie in der Architektur, so gab es auch in der geistlichen Musik unterschiedliche Epochen mit verschiedenen Kompositionsweisen und Ansichten. In der Musikanschauung des Mittelalters z.B. war Gott Schöpfer der Ordnung und der Komponist Nachahmer der göttlichen Gesetze, was eine Bindung zwischen Musik und Gott herstellte und das Komponieren zu einem „frommen Werk“ werden ließ (vgl. Söhngen, 129.). Zu Beginn der Neuzeit, in der der Mensch in den Mittelpunkt der Betrachtung rückte, spielen Affekte eine größere Rolle, die im Menschen ausgelöst werden. Martin Luther gab der Musik hinter der Theologie „den nächsten Platz“ als Geschöpf und Geschenk Gottes und komponierte deutsche Psalmengesänge, „damit Gottes Wort auch gesungen im Volk lebe.“ (vgl. Bäßler, 6). Das Tridentinische Konzil forderte Textverständlichkeit, nachdem die Vertonungen zuvor immer kunstvoller gewordenen waren und die Aussage des Textes in den Hintergrund trat. Im zweiten vatikanischen Konzil wurde die Musik schließlich als notwendiger und integrierender Bestandteil der feierlichen Liturgie bezeichnet (vgl. SC 112). Schon

im Begriff der *geistlichen Musik* ist der Geist Gottes in seiner Wirkung angesprochen. Dient die Musik allein als Mittel zum Ausdruck des Glaubens und zur Verkündigung, oder darf auch von einer ästhetisch vermittelten Offenbarung gesprochen werden? Zumindest für die Ästhetik in der Liturgie sprach Papst Benedikt XVI. davon, dass die Schönheit nicht ein dekorativer Faktor der liturgischen Handlung sei, sondern konstitutives Element, insofern sie eine Eigenschaft Gottes selbst und seiner Offenbarung ist (vgl. Benedikt XVI., 35).

Islamische Perspektiven

Wie schon in der Einleitung angesprochen, sind auch Moscheen von einer besonderen Architektur und Gestaltung geprägt. Ich kann hier nur aus der Perspektive einer christlichen Theologin schreiben und von den Erfahrungen in einigen muslimischen Ländern und von Gesprächen mit Kolleginnen und Kollegen aus der islamischen Theologie berichten. Demnach sind es nicht die einzelnen Moscheen, die als heilige Orte verstanden werden, sondern Mekka, Medina und Jerusalem. Sie erhalten ihre Sakralität exklusiv von Gott und es ist allein das heilig, was auf Gott bezogen ist und wo Gott diesen Bezug den Orten bzw. Räumen zuweist. Ein Ort wird also niemals aus sich selbst heraus sakral, sondern bedarf stets der göttlichen oder göttlich inspirierten Zuweisung (vgl. Nassery, 151-154).

Auch wenn man im Koran kein Bilderverbot findet, gibt es in Moscheen keine Bilder. Die Darstellung von Menschen und Tieren ist im Islam generell umstritten. Das wird in Überlieferungen unter anderem damit begründet, dass es dem Menschen nicht zusteht, den Schöpfungsakt Gottes zu wiederholen. Statt Bildern finden sich in Moscheen aber zahlreiche Kalligraphien aus dem Koran. Von Anfang an haben kalligraphierte Verse des Korans zur Schönheit von Denkmälern beigetragen. Sie hatten sowohl pädagogische und als auch dekorative Funktionen. Obwohl die mündliche Überlieferung des Korans Vorrang hat, entstanden schon bald nach der Offenbarung erste Aufzeichnungen als Gedächtnisstütze.



Arabisch beschrifteter Stein vom Buchdeckel des Ansfrid-Codex.

Utrecht, Museum Catharijneconvent, Inv. Nr. ABM h2.

© Museum Catharijneconvent, Utrecht / photo Ruben de Heer

Vom 10. bis zum 12. Jahrhundert gab es einen intensiven Austausch zwischen den arabischen und christlichen Kulturen, am östlichen wie am westlichen Ende des Mittelmeeres: Im Heiligen Land verstärkt durch die Kreuzzüge, auf der spanischen Halbinsel durch wechselseitige Verschiebung der Grenzen. Die friedlichen Bemühungen des Hl. Franz von Assisi bieten einen weiteren Hinweis darauf. Das Dommuseum Hildesheim beleuchtet den „Kulturtransfer“ mit der Ausstellung „Islam in Europa 1000–1250“ (7.9.2022–15.2.2023) und stellt uns freundlicherweise daraus Bildmaterial (linke Spalte) zur Verfügung.



Astrolabium des Muḥammad ibn-āṣ-Ṣaffār, 1029. Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin - PK, Orientabteilung, Inv. Nr. Sprenger 2050. © Public Domain / Staatsbibliothek zu Berlin - PK

Der Überlieferung nach wurden diese unter dem Kalifen Utman (reg. 644–656) zu einer vollständigen schriftlichen Koranausgabe zusammengestellt. Die Verbreitung des Korans hing danach nicht nur von der mündlichen, sondern auch der schriftlichen Weitergabe ab und damit von der Kunst des Schreibens. Der koranischen Kalligraphie wurde infolgedessen viel Lob und Verdienst zuteil, sie wurde der spezifischste Ausdruck islamischer Ästhetik. Es entwickelten sich orts- und zeitabhängig verschiedene Stile. Eine der ältesten Formen der arabischen Schrift ist die kufische Schrift, benannt nach der Stadt Kufa im heutigen Irak. Nach dem Aufkommen des Islams wurde sie bis zum 10. Jahrhundert für die Abschrift des Korans verwendet. Danach setzte sich die elegantere und besser lesbare Naschī-Schrift als Hauptschrift für das Schreiben des Korans durch und entwickelte sich bald zur dominierenden arabischen Schriftart. Für Solange Ory ist die koranische Kalligraphie die sichtbare Form des offenbarten Wortes, eine Leistung, in der Künstler und Gläubige vereint sind in Suche nach dem Unsagbaren und Unaussprechlichen (vgl. Ory, 285).



Platte vom Ambo Heinrichs II. im Aachener Dom mit abbasidischer Bergkristall-Tasse und Schachfiguren, 1002–1014. Aachen, Hohe Domkirche. © Domschatzkammer Aachen, Foto: Pit Siebigs

Wie im Christentum, so lässt sich auch in der Geschichte des Islams beobachten, dass prunkvoll errichtete Moscheen aus machtpolitischen Interessen gebaut wurden und werden. Sie zeugen, wie auch manche Dombauten, von beeindruckender Größe und geographischer Vielfalt aus

Kunst und Architektur. Das zeigt sich in facettenreicher Kalligraphie und Lichteinfallstechniken, akustisch durch die Raumgestaltung und -wölbungen. Die vom Propheten Muhammad in Medina errichtete Moschee war als Ort des Gemeindelebens konzipiert und zeichnete sich im Wesentlichen durch Schlichtheit und Praktikabilität aus. Es ging dem Propheten um einen einfachen und reinen Ort der inneren Besinnung und Vergegenwärtigung der Offenbarung. „Heilig war dem Propheten entsprechend der koranischen Offenbarung allein die Schöpfung, so dass er ein jedes Vermögen im Sinne des Gemeinwohls aufwenden ließ und nicht für die Wahrung weltlicher Macht erhalten.“ (Nassery, 155). Demgegenüber steht im Islam die Strömung des Wahhabitentums, das u.a. saudische Staatsdoktrin ist. Darin herrscht eine puristische Ideologie, die versucht, einzelne sakrale Erinnerungsorte in Mekka und Medina zu profanisieren, indem sie diese zerstört. Idris Nassery schreibt dazu, dass dies „die Verblendung eines ideologisch motivierten Regimes [zeige], dem nichts mehr heilig ist.“ (Nassery, 155.)

Noch wichtiger als die kunstvolle Gestaltung der Moscheen ist im Islam die musikalische Rezitation des Koran. Wer die Koranrezitation schon einmal gehört hat, kann vielleicht eine Spur der Innigkeit nachempfinden, die viele Muslime in der Moschee erleben. Wenn in Gesprächen mit Muslimen die Rezitation des Korans zur Sprache kommt, dann wird schnell deutlich, wie sehr ihnen die Rezitation am Herzen liegt und zu Herzen geht. Koranrezitation wird in der arabischen Welt gerne und oft gehört, auch außerhalb der Moschee. Es gibt große Wettbewerbe der besten Rezitatoren weltweit. Wie kam es zu dieser großen Bedeutung im Islam? Einen Anhaltspunkt bietet die Erzählung über die Offenbarung und Überlieferung des Korans. Dem Propheten Mohammad sollen die Verse in einem Zeitraum von 23 Jahren vom Erzengel Gabriel immer sinnlich erfahrbar offenbart worden sein. Der Begriff Koran leitet sich von dem Verb *qara'a* ab, was „vortragen, rezitieren“ heißt. So hat Mohammad wohl in den ersten Jahren seiner Berufung regelmäßig die Kaaba aufgesucht, um die geoffenbarten Verse zu rezitieren (vgl. Kermani, 2011, 28). Deshalb bekam die mündliche Überlie-

ferung ihre vorrangige Bedeutung. Im Laufe der Tradition entwickelte sich dann ein Anspruch auf Unnachahmlichkeit (*i'gaz*) bzw. stilistische Unübertroffenheit des Korans, die spätestens seit dem 10. Jahrhundert zu einem identitätsstiftenden Element der muslimischen Glaubensgemeinde wurde. Für die Araber hatte die Dichtkunst und Redekunst schon vor dem Islam einen großen Stellenwert. So konnte die sprachliche Gestalt des Korans zum Authentizitätsbeweis für ihre neue religiöse Überzeugung werden. Es gibt zahlreiche Geschichten, die eine Bekehrung zum Islam aufgrund der gehörten Rezitation des Korans erzählen. So wird es auch vom größten Dichter Arabiens Labīd ibn Rabī'a (gest. ca. 661) erzählt, der durch die zweite Sure herausgefordert wurde und von seiner Schönheit überwältigt zum Islam konvertierte. Das vermittelte der Islamwissenschaftler und Schriftsteller Navid Kermani in seiner Studie „Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran“ (2000). Für ihn ist der Koran ästhetisch vermittelte Offenbarung Gottes.

Diese Wahrnehmung der Offenbarung lässt sich für Kermani durch die Anordnung der Worte, durch Maß und Proportion, durch formale Harmonie der koranischen Verse erklären. Wichtig bleibt aber auch der inhaltliche Zusammenhang. „Der Sinn (der Mitteilung) zeigt sich in der Sinnlichkeit, ja die Sinnlichkeit generiert den Sinn; d.h. Sinn und Sinnlichkeit gewinnen im Akt des Rezitierens eine lebendige Einheit.“ (Karimi, 22.), wie es der islamische Theologe Ahmad Milad Karimi formuliert. In der Rezitation gibt Gott etwas preis, das allein in dieser Weise offenbar wird: seine Schönheit. Durch den Akt der Rezitation werden die Gegenwart Gottes, seine Schönheit und Herrlichkeit sinnlich wahrnehmbar. Diese ästhetisch vermittelte Offenbarung kann in jeder Koranrezitation aufs Neue die Menschen erreichen. Sie steht in Verbindung zu Mohammed, weil sie die Wiederholung seines Erlebnisses ist. In der Praxis von Muslimen ist die Offenbarung in der liturgischen Rezitation des Korans im täglichen Pflichtgebet (*salāt*) gegenwärtig.

Allerdings gibt der Koran keine Auskunft darüber, wie diese Rezitation musikalisch gestaltet werden soll. Auch die Tradition in den Hadithen (Überlieferungen von Mohammad) gibt nur wenige Hinweise, wie sich die Rezitation Mohammads angehört haben könnte. Doch durch die Poesie des Korans ergeben sich einige klangkompositorische und rhythmische Elemente. So können zum Beispiel Aussagen über das Gericht allein durch eine spezifische Lautkomposition und Rhythmus bedrohlich wirken. Unter dem Begriff *tağwid* (wörtl. Verschönerung) bildete sich spätestens ab dem neunten Jahrhundert ein strenges Regelwerk aus, unter anderem als Gegenbewegung zur Verwendung von Kunstliedmelodien. Es handelt sich bei diesem Regelwerk um eine Festlegung der Phonetik. Das heißt, es wurde detailliert festgelegt, wie die Aussprache, z.B. die Länge der Vokale, der Textrhythmus, Zäsuren zu gestalten sind. Die Weise wie der Rezitator die Melodie führt, d.h. welche Tonhöhen und arabischen Tonarten (*maqāmat*) er verwendet, ist seiner Improvisation überlassen. In der kunstvollen Koranrezitation werden ein besonders großer Melodieumfang und eine vielfältige Modulation verwendet. Im Unterschied zum Kunstlied steht aber immer die Aussprache der einzelnen Silben und ihre Verständlichkeit im Mittelpunkt. Die Melodie wird nach der Sprache ausgewählt und nicht umgekehrt. Es entwickelten sich in der islamischen Tradition verschiedene Rezitationsstile, wie der kantilenenartige *muttural*- oder *tartil*-Stil, und der konzertante *muğawwad*-Stil, der sich mehr als Kunstgesang beschreiben lässt.

Die Koranwissenschaftlerin Angelika Neuwirth bestätigt den gleichzeitigen Anspruch des Korans auf inhaltliche wie ästhetische Bedeutung. Sie forscht literaturwissenschaftlich historisch-kritisch am Koran und weist den Koran als Text der Spätantike aus. Dies begründet sie unter anderem durch die Auseinandersetzung im Koran mit jüdischem und christlichem Denken auf der arabischen Halbinsel und mit biblischen Texten, die dort ausgelegt und neu gedeutet werden. Neuwirth vergleicht zum Beispiel die ersten Verkündigungen an Muhammad in der poetischen Form und Metaphorik und ihrem Anliegen des Gotteslobs mit den Psalmen. Auch in der Haltung des Sprechers als

Dialogpartner Gottes gibt es eine Ähnlichkeit zu den Psalmen. Inhaltlich werden die Texte anders gewendet als die biblischen Vorbilder, mit Neuwirth könnte von einer Neulektüre der biblischen Texte gesprochen werden (vgl. Neuwirth 2012, 42). Die Nähe zu Psalmen und die Schönheit der Verse lassen sich vielleicht an folgendem kurzen Ausschnitt (Sure 96:1-5) nachvollziehen, der rezitiert oder zumindest gesprochen die Wortwiederholungen und Reime am Ende zum Klingen bringen lässt:

iqra' bi-smi rabikka llađi hala

Rezitiere im Namen deines Herren, der erschuf

ḥalaqa l-insāna min'alaq

Erschuf den Menschen aus geronnenem Blut

iqra` wa-rabbuka l-akram

Rezitiere, denn dein Herr ist der Edelmütige

allađi' allama bi-l-qalam

der gelehrt hat mit dem Schreibrohr

'allama l-insāna mā lam ya'lam

gelehrt den Menschen, was er nicht wusste.

(vgl. Neuwirth 2012, 39)

Schlussfolgerungen

In den Darstellungen der christlichen und islamischen Perspektiven ist die große Gemeinsamkeit deutlich geworden, dass sowohl Kunst als auch Musik und ihre sinnliche Wahrnehmung in den Dienst der Botschaft und des Glaubens genommen werden. Gleichzeitig bestehen große Unterschiede in den Schwerpunkten und der Art und Weise, wie die Künste in den beiden Religionen eingebunden sind. Der Hintergrund dafür ist die Unterschiedlichkeit der Offenbarungen in Christentum und Islam, die hier nur kurz angesprochen werden können. Die Besonderheit der islamischen Offenbarung ist, dass der Koran als direkte Rede Gottes verstanden wird, die in ihrer poetischen Weise danach ruft, zum Klingen gebracht zu werden. Wenn der Koran als ästhetisch vermittelte Offenbarung verstanden wird, dann bekommt die Rezitation, die sich allein auf den Korantext und die Improvisation mit der menschlichen Stimme beschränkt, einen weitaus höheren Stellenwert in der Offenbarungstheologie.



Rana Matloub, Einzelausstellung „Heimat|en“ im Syker-Vorwerk, Zentrum für Zeitgenössische Kunst, 2017

oben: „Rana Matloub, Der größte gemeinsame Nenner“
Ein arabisches Muster aus Beton, zwischen den Elementen werden Kreuz und arabischer Stern sichtbar.

Unten: „Cross-over“, Lichtinstallation mit Arabesken auf Fachwerkhaus

gie als die geistliche Musik im Christentum. Hier offenbart sich Gott in Jesus Christus. Der über ihn berichtende Bibeltext ist zwar Gotteswort, aber im Menschenwort, inspiriertes Glaubenszeugnis und Botschaft über Jesus Christus. Und wie erwähnt wurde durch die Offenbarung Gottes im Menschen Jesus Christus seine Darstellung in Bildern und Skulpturen gerechtfertigt und charakteristisch für die christliche Tradition.

Eine interessante neue Perspektive auf christliche Bilder bietet Navid Kermani, der sich in seinem Werk „Ungläubiges Staunen“ (2015) mit christlicher Kunst aus seiner muslimischen Perspektive beschäftigt. Er zeigt seine Liebe und Freundschaft zum Christentum, während er gleichzeitig seinem Glauben treu bleibt. Dabei konfrontiert er den Leser mit seinen provokanten Sichten auf die christliche Kunst und kann dadurch Christen herausfordern, ihre eigene Religion mit anderen Augen zu sehen. So können vielleicht auch Kirchenräume mit ihrer Gestaltung einen spirituellen Erfahrungsraum für Menschen anderer Glaubens bieten. Wichtig ist meiner Ansicht nach, die ästhetischen, spirituellen und katechetischen Dimensionen der Gestaltung von Kirchen zu nutzen, um Menschen einen Zugang zu Religion und Glauben zu geben. Dazu gehört auch die Kirchenmusik, die für manche noch der einzige Grund ist, in eine Kirche zu gehen.

Ganz abgesehen von den Unterschieden im Offenbarungsverständnis habe ich in der Begegnung mit Muslimen und ihrer Gebetspraxis die Erfahrung gemacht, dass mich die Gottesfürchtigkeit der Menschen, ihre Demut im knienden Gebet sehr berührt hat. Ein paar Moscheen, in denen ich das gemeinsame Gebet erleben durfte, wurden auch für mich Orte der Begegnung mit Gott, ohne alle Glaubenslehren zu teilen oder die mir wichtigen christlichen Inhalte aufzugeben. So hoffe ich mit meiner Darstellung von den muslimischen Perspektiven, dass mit diesen Hintergründen Interesse und Offenheit entstehen, die Künste in der islamischen Tradition in all ihrer vielleicht fremden Art wahrzunehmen und sowohl Gemeinsamkeiten wie Unterschiede zwischen christlicher und islamischer Tradition wertzuschätzen.



Literatur

- H. Bäßler/ O. Nimczik, Geistliche Musik, Arbeitsheft für den Musikunterricht in der Sekundarstufe II an allgemein bildenden Schulen, Leipzig 2003.
- H. U. v. Balthasar, Offenbarung und Schönheit, in: H. U. v. Balthasar, *Verbum Caro*, Einsiedeln 1960, 100-134.
- H. U. v. Balthasar, Schau der Gestalt. Herrlichkeit I, Einsiedeln 1961.
- H. U. v. Balthasar, Rechenschaft (1965), in: H. U. v. Balthasar, Zu seinem Werk, Einsiedeln 2000, 41-78.
- Benedikt XVI., *Nachsynodales Apostolisches Schreiben Sacramentum Caritatis* an die Bischöfe, den Klerus, die Personen gottgeweihten Lebens und an die christgläubigen Laien über die Eucharistie, Quelle und Höhepunkt von Leben und Sendung der Kirche, in: *Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls Nr. 177*.
- D. Emelis, *Pastoralttheologische Aspekte zum Kirchenbau*, in: A. Gerhards, M. Struck, *Umbruch-Abbruch-Aufbruch? Nutzen und Zukunft unserer Kirchengebäude*, Regensburg 2008, 57-65.
- T. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, Berlin Heidelberg 1974.
- C. Heupts, *Auf den Spuren der Herrlichkeit Gottes. Theologische Ästhetik im christlich-islamischen Gespräch*, Paderborn 2021.
- C. Heupts/ I. Nassery, *Heiliger Boden? Ein Gespräch über (Ent-)Sakralisierung von Räumen in Christentum und Islam*, in: S. Kopp (Hg.), *Gott begegnen an heiligen Orten*, Freiburg i.Br. 2018, 141-157.
- H.-J. Höhn, *Spüren. Die ästhetische Kraft der Sakamente*, Würzburg 2002.
- A. M. Karimi, *Versuch einer ästhetischen Hermeneutik des Qur'an*, in: M. Khorchide/ K. v. Stosch (Hg.): *Herausforderungen an die islamische Theologie in Europa – Challenges for Islamic Theology in Europe*, Freiburg 2012, 14-30.
- N. Kermani, *Gott ist schön. Das ästhetische Erleben des Koran*, München⁴ 2011.
- N. Kermani, *Ungläubiges Staunen. Über das Christentum*, München 2015.
- Liturgie und Bild – Eine Orientierungshilfe. Handreichung der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn 1996.
- J. Meyer zu Schlochtern, *Interventionen. Autonome Gegenwartskunst in sakralen Räumen*, Paderborn 2007.
- H. Mühlen, *Entsakralisierung. Ein epochales Schlagwort in seiner Bedeutung für die Zukunft der christlichen Kirchen*, Paderborn² 1970.
- A. Neuwirth, *Der Koran als Text der Spätantike. Ein europäischer Zugang*, Berlin 2010.
- A. Neuwirth, *Der Qur'an – islamisches Erbe und spätantikes Vermächtnis an Europa*, in: M. Khorchide/ K. v. Stosch (Hg.): *Herausforderungen an die islamische Theologie in Europa – Challenges for Islamic Theology in Europe*, Freiburg 2012, 31-49.
- S. Ory, Art. *Calligraphie*, in: J. D. McAuliffe, *Encyclopedia of the Qur'an*, Vol. 1, Leiden -Boston 2001, 278-286.
- H. Schwebel, *Die Bedeutung der Kirchengebäude für die Kirchen – Kirchenbau und Kirchenidentität*, in: A. Gerhards, M. Struck, *Umbruch-Abbruch-Aufbruch? Nutzen und Zukunft unserer Kirchengebäude*, Regensburg 2008, 91-99.
- O. Söhngen, *Theologie der Musik*, Kassel 1967.
- J. Ratzinger, „*Auferbaut aus lebendigen Steinen*“, in: W. Seidel (Hg.), *Kirche aus lebendigen Steinen*, Mainz 1975, 30-48.

Abb. linke Seite: Installation „Foreign Fields“, 2021 in St Jodokus Bielefeld, des in Jaffa lebenden Künstlers Dor Guez. Die Wirkkraft des in arabischer Sprache auf den Boden aufgebrachten „Buch Rut“, sollte zu einer komplexen kulturellen Begegnung der Besucher mit der christlichen sowie der arabisch-islamischen Welt führen.“



Künstlerin im Fokus : Rana Matloub

1975	geboren in Bagdad, Irak
1990	Übersiedlung nach Deutschland
1996–01	Studium der Kunst und Mathematik, Universität Dortmund
2001–05	Studium der Freien Kunst, Kunsthochschule Kassel
2004	Studienaufenthalt in London
2005	Studienabschluss bei Prof. Norbert Radermacher und Prof. Dorothee von Windheim
2005–06	Meisterschülerin bei Norbert Radermacher
2009–10	künstlerische Assistentin an der Kunsthochschule Kassel
Seit 2017	Künstlerische Akademische Rätin an der Kunst Fakultät der Universität Erfurt
	lebt und arbeitet in Erfurt, Kassel und im Ruhrgebiet

Rana Matloub erhielt zahlreiche Preise, Förderungen und Stipendien, wie z.B. das Georg-Meistermann-Stipendium des Cusanuswerks, den Kasseler Kunspreis Dr. Wolfgang Zippel-Stiftung und eine Projektförderung durch den Verein für Christliche Kunst in der Kirchenprovinz, Paderborn e.V.

Zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland, z.B. im Kjuhb Kunstverein (Köln), Raum für Kunst Matjö (Köln), Zentrum für zeitgenössische Kunst Syker Vorwerk (Syke), Ludwig Galerie Schloss Oberhausen, Kunstmuseum Bochum, Goetheinstitut Nancy, Hugenottenhaus (Kassel)

rana-matloub.de

LEIDENSCHAFT

Sankt Familia, Kassel

**RAL 3017 „Bordellrot“, Höhe 1,64 m,
Breite 5,20m, LED-Schlauch in RGB Kunststoff,
Konzept Rana Matloub,
Ausführung Stefan Kemna.**

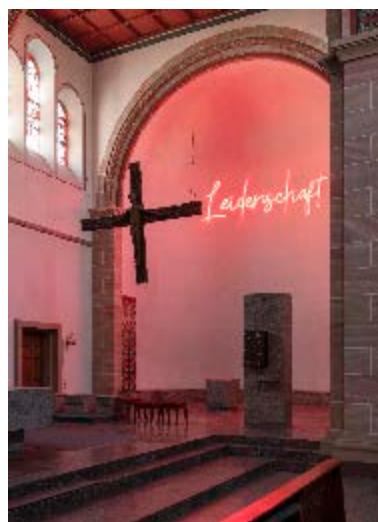
Aus dem Dunkel hin zu Jesus, zu seinem Kreuz, sehen wir zuletzt das Wort aus Licht. Wer zwischen Fastenzeit und Ostern Sankt Familia betritt, wird von einem magischen Leuchten angezogen. Ein Graffito aus Licht strahlt von der Höhe der Apsis herab. Sein schrilles Rot erfüllt den Raum und dringt in unsere Augen. Und wer die Augen schließt, bemerkt: Vor der Leidenschaft gibt es kein Entkommen.

Das Wort, das dort oben leuchtet, steht nicht in Standardschrift geschrieben, ist nicht in vorgefertigter, sachlich-nüchtern Typografie gefasst. Eine individuelle Handschrift mit expressivem Duktus und kalligrafischem Schwung bezeugt die menschliche Urheberschaft. Die Künstlerin hat mit dynamischer Geste persönlich den Kirchenraum signiert. Die Technik dazu ist der Werbeästhetik im städtischen Außenraum entnommen; der Aufmerksamkeit einfordernde Alltag dringt in die Stille des Sakralraums ein und macht ihn in populärer Art zu einem Ort der Begegnung zwischen Menschen und ihren Leidenschaften. Im Echoraum der Apsis, wo das Wort, hineingeworfen, zurückwirkt, hat Rana Matloub in einem zweijährigen Entwurfsprozess der Leidenschaft den prominenten Platz zugeschrieben: In der symbolischen Übergangszone zwischen Kirche und Himmel leuchtet die menschenzugewandte Liebe.

Das hat es in Sankt Familia noch nie gegeben: Der von der Liturgie bespielte Raum endete bisher am Tabernakel, gelegentlich am Taufbecken. Nun aber geht der Blick hoch und weit über das Kreuz hinweg in eine nicht exakt fassbare geistige Sphäre. Im Zugehen auf den Altarbereich verbinden sich Symbol und Wort; die unterschiedlichen Zeichensysteme kommentieren sich wechselseitig. Auch das Kreuz wird überstrahlt von der Flammenschrift an der Wand – aber es wird nicht unsichtbar.



„Leidenschaft“, Kassel · Fotos: Nicolas Wefers



War bisher während der Fastenzeit das Kruzifix durch künstlerische Eingriffe verhüllt, wird nun ein umgekehrter Impuls sichtbar. Beim Durchschreiten des Raumes ist zu erleben, wie sich das Kruzifix je nach Betrachtungsposition zum Schriftzug in wechselnde Beziehung setzt: Es überdeckt das Wort in einzelnen Abschnitten – und gibt es partiell wieder frei. Unter dem Kreuz hindurchgegangen, enthüllt sich einem die offen zur Schau gestellte Leidenschaft zu vollkommener Freiheit.

So verknüpft sich in der diesjährigen Passionszeit das Symbol von Leiden, Tod und Auferstehung mit dem urmenschlichen Antrieb der Leidenschaft. Die Unter- und Oberlängen des Begriffs werden gleichsam zu Blut- und Bewegungslinien der tödlichen Lanzenstiche.

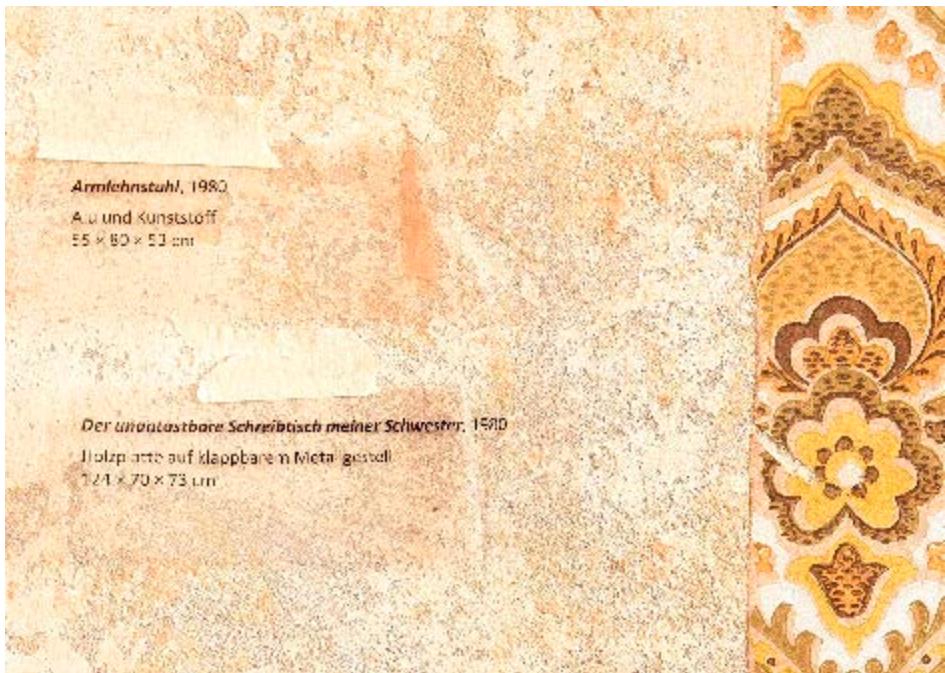
Auf dem Weg vom Hauptportal zur Altarinsel fallen Leerstellen an den Wänden der Seitenschiffe auf. Rana Matloub hat die gemalten Kreuzwegstationen abgehängt, um unsere Phantasie von allen erzählenden, figurlich-bildhaften Vorstellungen über das Passionsgeschehen zu befreien. Einzig die Relation von Kruzifix und Leuchtspur soll diesmal den Meditationsweg entlang der Mittelachse bestimmen. Alles läuft auf das Kreuz hinaus – und darüber hinaus auf das Wort. Im Anfang war das Wort: „Alles ist durch das Wort geworden... in ihm war das Leben... das Licht der Menschen... und die Finsternis hat es nicht erfasst.“ (Joh 1, 1-5)

Angela Makowski

Im Rahmen der Gemeinschaftsausstellung „Freie Zimmer“ im Hugenottenhaus Kassel, 2018

Rana Matloub ist 1975 im Irak geboren und lebt seit 1990 in Deutschland. Die imaginäre Installation „Du bist trotzdem da“ repräsentiert ihre Erinnerung an das Kinderzimmer in Bagdad. Über viele Jahre hinweg war dort die Bedrohung durch Raketenangriffe präsent. Das Zimmer wird nicht ausgestellt, es existiert nicht mehr. Die Erinnerung ist da.

Fotos: Pascal Heußner



Der unvergängliche Schreibtisch meiner Schwester, 1980

Holzplatte auf klappbarem Metallgestell
121 x 70 x 73 cm

Eine Reise zu Orten der Kirchenprovinz Paderborn

Johannes Stahl

Kunst und Religion haben sich oft gegenseitig gefördert, in Frage gestellt, überlagert, mitunter sogar ausgeschlossen. Beide gehen mit dem Transzendenten um, mit Zweifeln über die Vermittlungswege oder die Dialogmöglichkeiten. Fragen der Praxis und diesen Zusammenhängen bestimmen hier das Denken schon lange.

Ob das auch bei aktuellen Fragen helfen kann, angesichts einer sichtbar werdenden gesellschaftlichen Marginalisierung beider Bereiche beispielsweise, oder der zunehmenden Individualisierung auf Kosten allgemein akzeptabler Wertsetzungen?

Wichtig wäre dabei ein Augenmerk nicht nur auf die üblichen Themenkreise, sondern auch die Offenheit für potentiell alles andere. Der Vorgehensweise kommt dabei eine besondere Rolle zu. Fragthesen beispielsweise als sprachliche Mischform aus Fragen und Thesen: sie signalisieren Vermutungen, in welche Richtung es gehen kann, aber auch gleichzeitig Offenheit und Zweifel. Ähnlich kalkulieren die Spaziergangswissenschaften: wer ohne allzu stark vorgefasste Vorstellungen aufbricht, hat beste Aussichten, sein Spektrum zu erweitern – und das auch um unerwartete Faktoren. Dafür spielen die Orte eine wesentliche Rolle. Sie bilden den Rahmen.

Warum also nicht einmal nach Orten suchen, die sich dafür anbieten? Am besten ist es, das auf einer Reise zu prüfen. Dabei wird sich notgedrungen eine eher subjektive Sichtweise ergeben. Aber möglicherweise stellen sich auch Aspekte heraus, an die man im Vorfeld kaum gedacht hat. Der Kirchenbezirk Paderborn hat einen überraschend großen Einzugsbereich. Erfurt, Fulda, Magdeburg und Paderborn: allein die Städtenamen signalisieren einen weitläufigen Teil von Deutschland. Verschiedenartige Situationen sind da zu erwarten, wenn man auch noch die jeweiligen Umlande einbezieht. Und auch wenn die zentralen Städtena-

men und eine kirchliche Struktur verschiedene Hierarchien nahelegen: Interessant sind doch auch die Zusammenhänge – wenn es sie denn gibt zwischen derart unterschiedlichen Landschaften, ihren naturgegebenen und geschichtlichen Prägungen. Am Ende gibt es das Vorhaben „Wandelgänge“. Zu einigen hier bewusst nicht enthaltenen Orten werden wir gemeinsam mit eingeladenen Künstler*innen aufbrechen und Spaziergänge unternehmen. Über die Eindrücke und Ergebnisse dieser Wandelgänge wird zu berichten sein.

Externsteine, interne Sichtweisen

Es ist schon auffallend, wie nahe die Externsteine bei Horn-Bad Meinberg von Paderborn aus sind. Und ob man sie als spirituelles Zentrum sehen und werten möchte und dann mit entsprechenden Ansprüchen in Paderborn vergleicht, darüber kann man zumindest nachdenken. Ob das viel Aufschluss verspricht: da bin ich skeptisch, und auch die Behauptung, dass es Paderborner Missionare waren, die die Felsen mit den Figuren und ihrer Botschaft überformt haben, sie steht im Raum. Vielmehr habe ich mir von der Annahme versprochen, dass die Steine gleich ein Bündel von Gründen für diverse Pilgerfahrten auf sich vereinen, und das durchaus seit längerem. Von einem heidnischen Heiligtum ist da die Rede, von seltenen Pflanzen und Tieren, vom Landschaftsverband Westfalen-Lippe, von einem für unsere Breiten unerhört frühen Felsrelief, von christlicher Mission, vielen ungelösten Rätseln und einer deutlichen Indienstnahme zur Zeit der Nazis. Wer wie ich an einem normalen Freitag dorthin fährt, findet ein reges Ausflugstreiben vor. Mit einer Wallfahrt teilt es die zielgerichtete Dynamik: „Wollen sie nur die Externsteine sehen oder auch noch zum Hermannsdenkmal“ wird man gefragt, und ja, es kostet Eintritt, auf den Felsen steigen zu dürfen.



Grotte in den Externsteinen Nähe Detmold

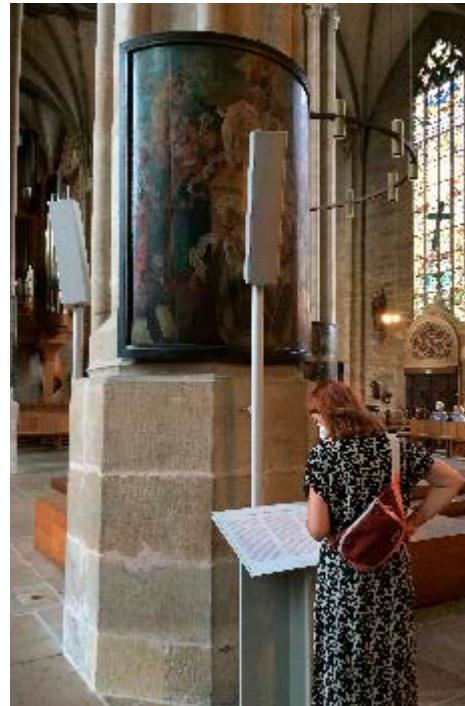
Was mir besonders auffällt, ist vor allem, wie viele Familienausflüge dieses Ziel angepeilt haben. Da scheinen dann alle vorher aufgeführten Faktoren an Wichtigkeit zu verlieren. Nicht nur die obligatorischen Selfies oder Gruppenbilder beherrschen die Aufmerksamkeit wie an vielen touristischen Destinationen, sondern auch etwa, dass der Hund mit dabei ist und sich freut, wenn die Familie nach dem Abstieg vom Felsen wieder komplett ist oder dass man etwas zu essen mitgenommen hat, welches dann vor Ort gepicknickt wird. Anscheinend ist es zwar grundlegend, dort gewesen zu sein, aber dann auch wieder so wichtig nicht. Zur Not könnte man eine Namensinschrift hinterlassen – ein Ritual, das zwar verboten ist, aber derart oft geschehen, dass die vielen ohnehin vorhandenen rätselhaften Spuren oder natürlichen Texturen überkrustet werden durch diese neuzeitlichen Einlassungen. Auf einer Art Fensterbank hinter einem vergitterten Durchblick liegen sogar

etliche Münzen. Sie scheinen unerreichbar für Mitnahmeeffekte, denn sie liegen nicht auf dem Boden eines öffentlichen Brunnens, sondern in einer vielleicht für Elstern erreichbaren Höhe. Eine der Etymologien führt diesen Vogel sogar an und im Niederländischen klingt „Ekster“ ja auch noch wirklich ähnlich wie der Name dieser Felsformation.

Eine Form für den Umgang mit diesem komplexen Ort wird kaum zu finden sein. Ein Spaziergang würde es schwer haben damit.



herman de vries: wynfrith me caesit – herman me recreavit, 2002; Schmiedeeiserner, mit vergoldeten Speerspitzen bekrönter Zaun, Eichenbaum Joseph-Beuys-Ufer, Düsseldorf



Unbekannter Künstler: Gregorsmesse mit eucharistischer Mühle, ca. 1535, Tempera auf Holz; Erfurt, Hohe Domkirche St. Marien

Gibt es in Fulda Eichen?

Natürlich war ich mit den Gedanken im Hinterkopf nach Fulda gereist, dass hier die Gebeine des heiligen Bonifatius beigesetzt sind, jenes Heiligen, welcher der Legende nach die Donar-Eiche gefällt hat – und damit einen Präzedenzfall schuf für Fragen religiöser Toleranz. Deshalb wollte ich gerne schauen, welche Rolle in der Umgebung des Doms zu Fulda die Natur spielt. Das war wirklich erstaunlich: lange Parks, große Bäume, sehr gut gepflegte Blumen-Rabatten. „Fulda – die Barock Stadt“: so wie die städtische Reklame wirkt die Stadt auch wirklich. Einen Asternergarten gibt es zusätzlich, ein Hinweisschild verweist am Eingang zum Fuldaer Kunstverein. Obwohl es schon dämmerte, war der Asternergarten noch zugänglich, der Kunstverein natürlich nicht mehr. Den zur Dunkelheit abgesperrten Zugang zierte übrigens ein geschmiedetes Tor mit riesengroßem Caritas-Zeichen in der Mitte. Wieder fiel mir ein was mir ein Freund und Kollege über dieses Flammenkreuz erzählt hatte, mit

einem gewissen Unbehagen übrigens. Wahrscheinlich war es einer jener katholischen Freunde, von denen Navid Kermani in seinem Buch „Ungläubiges Staunen“ so angenehm zu erzählen weiß. Astern, Linden, Ahorn, Rosen natürlich und reichhaltige Blumenbouquets überall, das gab es. Aber auch Eichen? Nun bin ich kein botanischer Kenner und hatte den Biologie-Unterricht in meiner Schule abgewählt. Aber Eichen habe ich bei meinem kurzen Besuch in Fulda nicht gesehen. Vielleicht eignet sich der Baum auch gar nicht so für Städte. Aber immerhin gibt es in Berlin eine große Allee mit Namen „Unter Eichen“. Natürlich hatte ich vorher auch im Kopf, dass herman de vries mit einem seinen umfriedeten Sanctuarien, in denen die Natur sich selbst überlassen weiterwachsen darf, einen direkten Bezug auf Bonifatius genommen hatte. Aber erst bei diesem Besuch fiel mir ein, dass sein Kollege Joseph Beuys in einer Stadt an eben diesem Fluss Fulda nicht weniger als 7000

Eichen pflanzen lassen wollte, mit heute noch deutlichen Auswirkungen auf das Stadtbild von Kassel.

Eine alte Frage: Kunst als Propaganda fidei oder als Weg aus der Verstrickung?

Erfurter Dom, im Sommer. Eine mächtige Bühnenanlage belagert den Domhügel und lässt den Touristen die Wahl, den verbleibenden engen Durchschlupf daneben zu nutzen oder den Domhügel weitläufig zu umrunden und sich dem Dom von der Seite her zu nähern. Dass der gegenüberliegende Petersberg der hauptsächliche Austragungsort für die gerade stattfindende Bundesgartenschau ist, man merkt es auch im Dom. Die partizipativ angelegte Kunstaktion „Geheimnisvolle Gärten“ geht vom fulminanten Hortus-Conclusus-Bild im Dom aus und fordert dazu auf, Naturmotive auf den zahlreichen Kunstwerken im Dominieren zu finden. Anschließend kann man aus bereit gestelltem Papier die gefundenen Formen ausschneiden und auf eine Tafel auf Kunstrasen kleben. So entsteht nicht nur das Bild einer Wiese, sondern auch eine Mischung aus Graffitiwand und Fürbittensammlung.

Ein wenig verwundert es mich, gerade hier Formen der Kunstvermittlung in Anwendung zu sehen, und mehr noch, dass man dazu auffordert, die Kirche als gewissermaßen museumsdidaktischen Ort wahrzunehmen. Aber möglicherweise ist das weniger abwegig als es zunächst scheint. Immerhin beherbergt der Erfurter Dom neben anderen alten Meisterwerken den spektakulären Zyklus mit acht Bildtafeln, die um die Pfeiler gebogen und auf Holz gemalt sind. Aus der Ausstellung „trotz Natur und Augenschein. Eucharistie – Wandlung und Weltsicht“ des Kölner Museums Kolumba ist mir vor allem noch das Bild mit der eucharistischen Mühle in lebhafter Erinnerung. Auch das didaktische Dilemma fällt mir wieder ein, das gerade zu dieser Ausstellung anlässlich des damals gleichzeitig stattfindenden Eucharistischen Kongresses drängend präsent war: wie kann man etwas in Form und Material bringen, was eigentlich ein Mysterium ist und sich dem rationalen Nachden-

ken immer wieder entzieht? Kann Kunst das und sollte das überhaupt eine Aufgabe sein? Kompliziert bleibt dann nicht nur die Frage nach der Transsubstantiation (der realen Fleischwerdung Christi beim Abendmahl), sondern nach den bildlichen und realen Konsequenzen dieser Frage. Besagte Ausstellung zeigte konsequent die kunsthistorische Entwicklung in den Darstellungen der Gregorsmesse und mich bewegte, wie dramatisch und vielfältig dieses Abarbeiten an einer im Grunde unlösbarer Aufgabe sein kann.

Im Erfurter Dom hat das Bild wieder seinen Platz am Pfeiler eingenommen und gibt Anlass zu einer mehrspaltigen schriftlichen Erläuterung. „Die Eucharistische Mühle – ein altgläubiges Bekenntnis“ ist der Text überschrieben und entstand anlässlich einer Ausstellung im Erfurter Angermuseum. Neben der kunsthistorischen und theologischen Erläuterung erfährt man, dass das Bild gewissermaßen als materialisierte Stellungnahme im Konfessionsstreit lesbar ist: immerhin ist die Transsubstantiationslehre bis heute ein trennendes Element dabei.

Dass man einen Lautsprecher relativ dicht vor das Bild montiert hat, ist mir auch aufgefallen. Wahrscheinlich sind die pragmatischen Erfordernisse des Gottesdienstes wichtiger als diese speziellen künstlerischen und theologischen Fragen.

Heiligenstadt – Kunst?

Kunst, zeitgenössische zumal, sucht man in Heiligenstadt anscheinend vergeblich. Schon eine kühn zu einer Endlosschleife geformte skulpturale Bank in der Fußgängerzone fällt hier als große Besonderheit auf. Ansonsten ist die Stadt nahezu frei von Einlassungen zeitgenössischer Kunst – auch wenn man in der Hauptkirche ein Faltblatt findet, welches sich den in stark gemäßigter, konventioneller Abstraktion wiedergegebenen beiden Stadtpatronen Aureus und Justinus widmet – und den in Heiligenstadt lebenden Künstler dieser Plastik gesondert hervorhebt.



Gerhard Marcks: *Jeremias*, 1958; Aufstellung 2016; Heiligenstadt, Lindenallee
Inscription: DEN DEUTSCHEN VERTRIEBENEN | ZUR ERINNERUNG AN FLUCHT UND VERTREIBUNG
UND DEPORTATION | ZUM GEDENKEN AN IHRE HEIMAT UND AN IHRE TOTEN



Johann-Peter Hinz: *Brüche der Geschichte*,
2000, Stahlblech geschweißt, Halberstadt,
vor Burchardskirche

Eine Ausnahme bildet in dieser Hinsicht lediglich das Flüchtlingsdenkmal mit der Plastik von Gerhard Marcks. Genau genommen ist es eine spätere interpretierende Verbindung: der Sockel mit der entsprechenden Inschrift kam erst 2016 zur *Jeremias*figur. Im Kreismuseum ist jedoch gut nachzuvollziehen, welche wichtige Funktion Heiligenstadt für die Fluchten nach 1945 hatte. Auf dem länglichen Platz etwa die Mitte zwischen einem Pavillon und einem Kriegerdenkmal für den Krieg 1871 einnehmend, erzeugt diese Aufstellung ein kontrastreiches Spannungsfeld. Axial darauf ausgerichtet ist hier der in niedergedrückter Haltung verharrende *Jeremias*, dort die *Victoria* nach Berliner Vorbild mit ihrem Kranz, umgeben von Adlern; hier die dem Kunstwerk auf dem Sockel beigegebene Inschrift für die Vertriebenen, dort die Namen der Soldaten für Gott und Vaterland, nach Dienstgraden gestaffelt.

Halberstadt: Brüche und Kontinuitäten

Einschlägige Passagen in Alexander Kluges Film „*Die Patriotin*“ (1979) kreisen immer wieder um das Kriegsgeschehen der 1940er Jahre in Halberstadt. Schon bei meinem ersten eigenen Besuch 1984 in der damals eher aufgegeben wirkenden Fachwerkstadt nördlich des Harzes hatte der Name für mich immer einen besonderen Klang. In den späten 1990er Jahren erschien mir die Stadt besser aufgestellt als vergleichbare Orte – zumindest was die kulturelle Präsenz angeht. Dass Halberstadt sogar ein Pilgerort für zeitgenössische Kunst geworden ist (neben dem immer sehenswerten Domschatz), gehört in die Reihe dieser Besonderheiten.

Der Grund dafür – auch der meiner Extratour dorthin – ist John Cages Orgelwerk »ORGAN?/ASLSP« (As Slow as Possible). Seit 2001 ist dieses in äußerst gedeckter Zeit aufgeführte Orgelwerk in der St.-Burchardi-Kirche zu hören – und das für eine Zeit von insgesamt 639 Jahren.

Entsprechend neugierig und vor allem wach für Akustisches näherte ich mich der Situation etwas außerhalb des Stadtzentrums. Die ersten Klänge, die ich hörte, rührten jedoch von Kindern her. Mit Erdklumpen bewarfen sie eine Skulptur vor der Kirche, die aus eckigen Stahlröhren bestand. Erst in der Kirche hörte ich die Klänge der Cage-Arbeit und sah die Konstruktion dafür. Die Orgel besteht aus einer einfachen Holzkonstruktion in einer Vitrine. Hier sind drei Orgelpfeifen eingebracht, die konstant einen Akkord hören lassen: für mehrere Monate, bis zum nächsten Wechsel.

Dass diese Arbeit ihren Platz in der Burchardskirche gefunden hat, geht nicht zuletzt auf einen Künstler zurück: Johann-Peter Hinz, von dem auch die eben erwähnte Skulptur stammt, war auch kommunalpolitisch aktiv. Der Zustand des Gebäudes, zwischen unrenoviertem Zustand und der Ahnung einer besseren Vergangenheit bildet nicht nur räumlich einen Hintergrund für diese experimentelle Musik. Nach einer längeren Zeit in der Kirche, so scheint es mir, gewöhnt man sich gewissermaßen an den klanglichen Grundton. Die Kirche soll auch in diesem Zustand bleiben – und das scheint mir im Zusammenhang mit den nur etwa alle zwei Jahre sich ändernden Akkorden bedenklich. Immerhin ist es keine Trümmerkirche mit einer zu einem Zeitpunkt festgelegten Botschaft (die zudem oftmals durch Skulpturen zusätzlich verstärkt wird), sondern eher ein historischer Schwebezustand: gesichert, aber deutlich offener als etwas Vergleichbares, zu dem mir kaum ein Beispiel einfällt. Wohltuenderweise spielen auch die Formen der Kirche mit: die räumlichen Strukturen sind ablesbar, die offenliegenden Mauern zeigen, dass es mehr als einmal Veränderungen gegeben hat. Allmählich drängt sich die Frage auf, ob ich das Ganze noch als Kirchenraum wahrnehme.

Die soziale Neugier bringt mich weg von solchen grundsätzlichen Betrachtungen.

Man hat in repräsentationsbedingter Offenheit festgehalten, wer für den Betrieb der Orgel in Vergangenheit gezahlt hat. Auch für die Zukunft kann man Namen lesen. Allerdings bleibt die Frage, wie man zukünftig diese Arbeit wahrnehmen wird. Zumindest im aktuellen Sprachgebrauch unserer Aktualitäts-verliebten und auf Effizienz bedachten Zeit werden die meisten bei „ASAP“ „as soon as possible“ verstehen.

Möglicherweise geht es bei diesem ganzen Vorhaben, zu dem ich mich auf die Reise gemacht habe, vor allem darum, sich auf das einzulassen, was bereits lange zusammenklingt – so herausfordernd das mit zunehmender Dauer auch sein kann.



Von April bis Juni 2022 lud Johannes Stahl (rechts, in der Bildmitte die Brandenburger Künstlerin Nancy Jahns) unter dem Titel „Wandelgänge“ Künstler_innen zu 4 Orten zwischen Kunst und Kirche in Paderborn, Magdeburg (Foto), Kassel und Meiningen ein. Er wird in unserer kommenden Ausgabe darüber berichten.

Mittelalter in Lette und Clarholz, ein Doppel-Klosterjubiläum und seine bilderreiche Überlieferung

Josef Mense

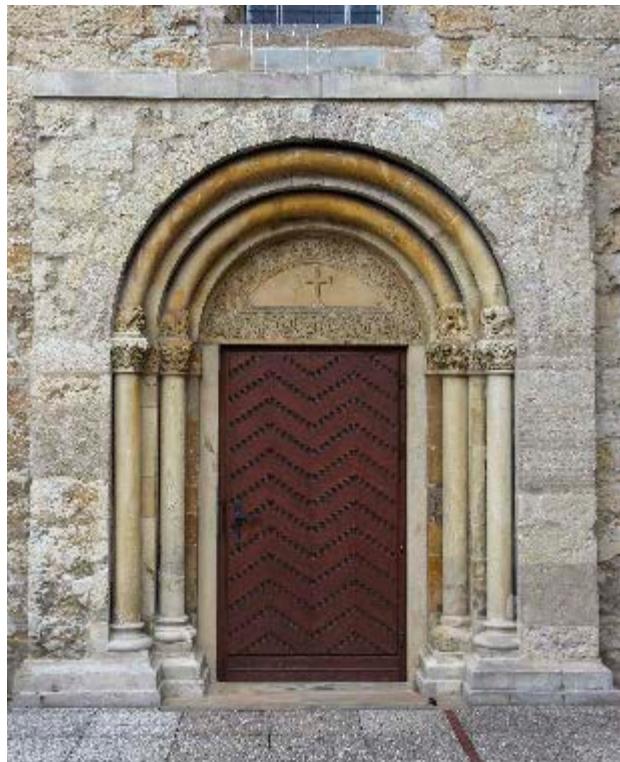
Am Weihnachtstag des vergangenen Jahres wurde das 900-jährige Jubiläum der Gründung des Prämonstratenser-Ordens gefeiert. Wanderausstellungen in Frankreich und in Deutschland (aktuell noch bis zum 09.10.2022 im Klostermuseum Clarholz, einem wichtigen Zentrum in Westfalen) würdigen Leben und Wirken des Gründers und geben einen Überblick über die besonderen Leistungen des Ordens.

Der Lebensweg des Norbert von Xanten ist alles andere als geradlinig verlaufen, doch er fand durch Erfahrung zu einer theologischen ‚Linie‘, die ihn und den Weg des von ihm gegründeten Prämonstratenser-Ordens von allen anderen unterschied. Bereits in der als exzessiv erscheinenden frühen

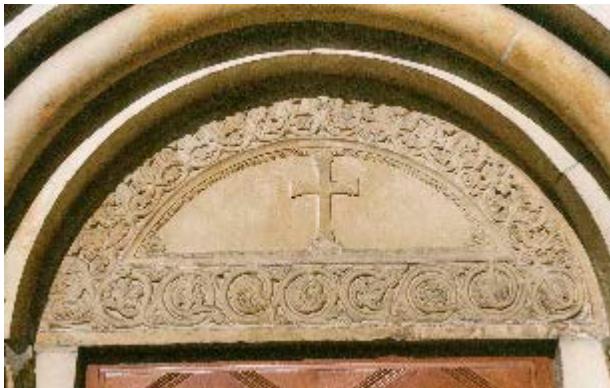
Phase der Selbstkasteiungen und rastlosen Wanderungen als Fußprediger fällt auf, dass er sich nicht in der Rolle eines Untergangs-Propheten gefiel, sondern Johannes den Täufer als „Wegbereiter“ zum Vorbild nahm, mit der veränderten (durchaus überzogenen) Vorstellung von einer weltumspannenden christlichen Gemeinschaft nach dem Modell der Jerusalemer Urgemeinde. Freunde halfen ihm, Boden unter die Füße zu bekommen. Bei der Gründung seines Ordens waren Frauen von Anfang an willkommen. Und selbst dort, wo es schwierig war, hielt der Orden später an dem Ideal eines Doppel-Klosters fest, um die Überzeugung von der Ebenbürtigkeit aller Menschen zum Ausdruck zu bringen. In Lette handelt es sich bei dem Frauenkonvent, der dem Männerkloster im benachbarten Clarholz zugeordnet war, um eine fast nur noch symbolische Einrichtung, doch die kleine Kirche wurde geschmückt mit einem ins Auge springenden ungewöhnlich prächtigen Portal! Die Überzeugung von der gleichen Würde aller Menschen war wohl auch die spirituelle Triebfeder der Prämonstratenser, aufs Land und zu den Menschen zu gehen, um dort – bemerkenswert früh – Seelsorge als Bildungsarbeit aufzubauen. Insofern war es konsequent, dass Norbert von Xanten keine Klöster im klassischen Sinne gründete, sondern Kanonikerstifte, Wohngemeinschaften, denen er die offenere Regel des hl. Augustinus gab.

Das Südportal der Prämonstratenserinnen-Kirche in Lette

Die eher unscheinbare romanische Kirche in Lette weist auf ihrer Südseite ein überraschend aufwändig gestaltetes Portal in bester handwerklicher Qualität auf, das mit einem deutlichen theologischen Akzent, aber auch mit rätselhaften, mythisch anmutenden Skulpturen versehen ist.



Lette, Südportal (Anf. 13. Jh.)



Lette, Südportal: Tympanon (Bogenfeld mit Türsturz)

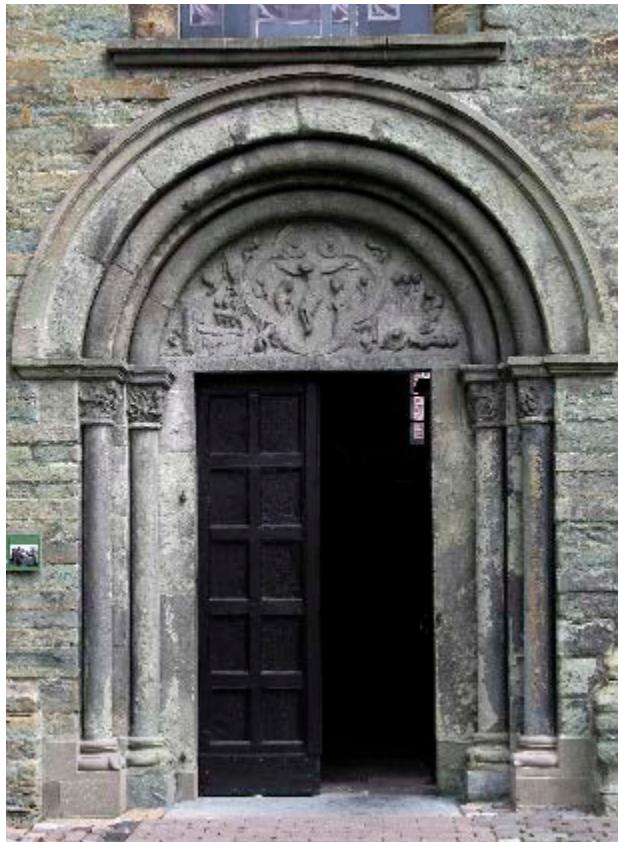
Das macht neugierig und fordert zu einer näheren Betrachtung und Auseinandersetzung auf.

Von Anfang an war die Stiftung im Jahre 1133/34 als ein Doppelkloster geplant; den kleineren Frauenkonvent siedelte man dabei an einer schon bestehenden Kapelle in Lette an, die dem hl. Vitus geweiht war. Anfang des 13. Jahrhunderts wurde als Neubau die romanische Kirche errichtet, von der bis heute die zwei westlichen Joche sowie der Turm mit einem unprätentiösen, aber edlen Portal im Westen und das Südportal erhalten sind. Das Kloster selbst lag nördlich der Kirche, das Südportal diente von daher den Gläubigen aus dem Kirchspiel als Eingang, wobei die Verlegung des Hauptportals nach Süden im 13. Jahrhundert in Westfalen häufiger zu beobachten ist.¹

Das gestufte Portal mit je zwei Säulen zu beiden Seiten lenkt den Blick auf das *Tympanon* und lädt zum Innehalten ein. Anders jedoch als bei den stilbildenden (zeitlich früheren) südfranzösischen und burgundischen Groß-Kirchen fehlt hier das bedeutende Thema des Weltgerichts, und sei es als isolierte Darstellung der „Majestas Domini“, wie sie bei einigen romanischen Kirchen im westfälischen Großraum vorkommt (z.B. Balve, Sauerland; Rhena, Waldeck). Stattdessen wird ein schlichtes, an den Balkenenden ausladendes lateinisches Kreuz präsentiert, das auf einem angedeuteten Golgotha-Hügel postiert ist – weit umrahmt von einem ausdrucksstarken Dekor aus unterschiedlichen Wellenranken.

Darin befindet sich seltsamerweise, unten Mitte links, eine erst auf den zweiten Blick erkennbare Gans, die von einer Ranke frisst. Wenn man Ingeborg Tetzlaffs Erfahrung vertraut, nach der „nichts, aber auch gar nichts in dieser Bilderwelt zufällig ist“², muss man dieses Detail nicht als Drôlerie abtun. Das friedliche Tier soll uns vermutlich mit seinem unspektakulären Akt diskret darauf hinweisen, dass es sich bei dem Rankengewächs nicht um bloßen Zierrat handelt, sondern (*metaphorisch* und *paris pro toto*) um lebendiges Grün, im vorliegenden theologischen Kontext: um „Pflanzen, die ihren Samen trugen nach ihrer Art“ (Gen 1,12) – eine Anspielung auf die Schöpfungserzählungen. Das sorgfältig und variabel gearbeitete Rankenwerk würde demnach den Paradies-Garten darstellen, das Kreuz in seiner Mitte wäre – *typologisch* verstanden – der „neue Lebensbaum“ (so wie Christus der neue Adam ist, Röm 5,14), der zugleich auf das Neue Jerusalem in Offb 22,14 verweist. Die Zacken vor den Balkenenden des Kreuzes könnten in diesem Zusammenhang als knospende Zweige verstanden werden; in vielen mittelalterlichen Kirchen begegnet man Kruzifixen, bei denen die Balken als Laub tragende Bäume gestaltet sind. Auf diese Weise äußert sich im Lette Tympanon schließlich doch das angestammte apokalyptische Thema, freilich auf sehr subtile und zurückhaltende Weise.

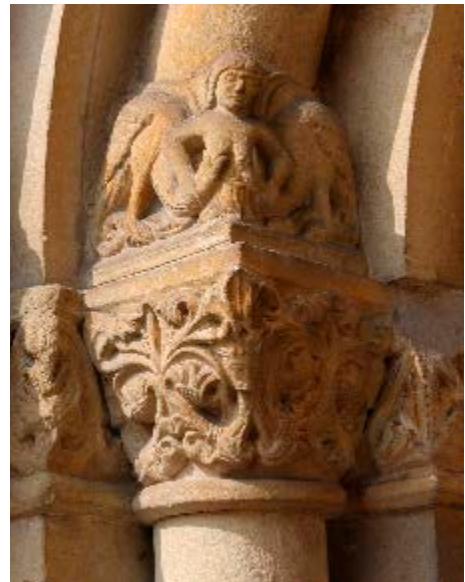
Interessant ist ein vergleichender Blick auf die Portale von zwei anderen westfälischen Kirchen der romanischen Zeit. In **Balve** ist die Weltgerichts-Thematik breit ausgeführt, jedoch auf mehrere Portale verteilt. Das Portal der Turmtür stellt als Solitärgruppe Christus in der Mandorla dar, flankiert von zwei dienenden Engeln. Das Südwest-Portal zeigt Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, links und rechts davon die Geburt Jesu und die Frauen am Grab. Hier wird also das neutestamentliche Heilsgeschehen ansatzweise in szenisch-narrativer Form entfaltet. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang das Tympanon des südöstlichen Portals: Es wird umschlossen von einem breiten vegetabilen Band, das wie in Lette in zwei unterschiedlich gestaltete „Sphären“ geteilt ist, die man auch als Erde und Himmel deuten kann. Im Innenraum ist ein Garten



Soest, Maria zur Höhe: Hauptportal (um 1190)

dargestellt, dessen Mitte ein Kreuz mit flankierenden Bäumen beherrscht. Die Parallelen zu Lette sind unübersehbar. Das südwestliche Hauptportal der **Soester** Kirche Maria zur Höhe (Hohnekirche) erinnert durch seine gestufte Struktur mit zwei Doppelsäulen (um 1190) auf Anhieb an Lette. Sein Bogenfeld ist geprägt von einer schon gotisch aus geführten, dramatisierten Kreuzigung Jesu, gefasst in eine Mandorla, die formal einen Vierpass darstellt, der Platz lässt für Engelfiguren; links und rechts sind, wie in Balve, die Szenen der Geburt Jesu und der drei Frauen am Grab platziert.³

Vor diesem Hintergrund wird die auf den ersten Blick befremdlich wirkende Schlichtheit und Zurückhaltung des Letter Tympanons erst recht augenfällig, insbesondere in Anbetracht der Tatsache, dass die seitlich davor liegenden Kapellenzonen unerwartet üppig bedacht wurden. Anders



Lette, Kapitell links



Soest, Maria zur Höhe: Kapitelle rechts

als in Soest sind nicht nur die Kapitelle als solche künstlerisch gestaltet, sondern auch die darüber befindlichen *Kämpfer*-Platten, die nach oben hin zu selbständigen Skulpturen ausgeweitet wurden; sie tragen sogar die symbolischen Hauptbedeutungen. Auf der linken Seite buhlt ein nacktbusiges Weib, das mit dem Lächeln eines zufriedenen Engels zwei junge Drachen an ihren Brüsten nährt, um Aufmerksamkeit.⁴ Der Bildtypus begegnet im westfälischen Kulturräum des Öfteren, auch in Soest; dort allerdings sieht man sich einer missgünstig blickenden Frau konfrontiert, die einem Hexen-Märchen entstammen könnte – was wiederum näher an einen möglichen französischen Ur-Typus heranreicht. In der ehemaligen Abteikirche Saint-Pierre von Moissac wird im Kontext eines

Bilderzyklus zum Thema „Lazarus und der reiche Mann“ eine ganzfigurige nackte „Luxuria“ vorgeführt (um 1130), in deren Brüste sich zwei herauf gekrochene Schlangen verbissen haben, „ein wahres Inbild der Wollust“⁵ – vermutlich gedacht als Abschreckung vor den Kapitalsünden der Habgier, der Verschwendungsstadt und der sexuellen Ausschweifung. Daran gemessen ist die Letter Darstellung eine lebensspralle, wenn auch paradoxe Inszenierung: Man präsentiert mit Detailfreude, wovor man warnt. Ob in Soest, Brilon (Propstei), Münster (St. Ludgeri), Osnabrück (Dom-Sakristei), Herford (Münsterkirche: vierfach, in differenzierenden Varianten) oder in der Schlosskapelle zu Rheda – nirgends ist diese Frau so schön wie in Lette!

Horst Bredekamp⁶ hat in seiner maßgebenden Studie zu den Außenskulpturen der nordspanischen Kirche San Martín in Frómista (um 1075) zunächst einmal die grundlegende Funktion der Dämonenabwehr durch das Mittel der Dämonen-Präsentation hervorgehoben, denn nach damaligem Verständnis der biblischen Szene in Mt 12,26 war man überzeugt, dass der Teufel nur durch Beelzebub abzuschrecken sei – unter der kultur-psychologischen Voraussetzung, dass Bild und Wirklichkeit in breiten Bevölkerungsschichten nicht scharf voneinander getrennt wurden. Eine solche *apotropäische* Wirkung ist für die Letter „Luxuria“ nicht anzunehmen – doch zunächst einmal ein Blick auf die rechte Seite.

Als Pendant zur schönen Teufelshure tritt hier ein männliches Wesen auf, das eine sportliche Übung vorzutragen scheint, einem Handstand ähnlich. Skulpturen dieser Art folgen einem ebenfalls in Frankreich etablierten Bildtypus, der dort „l'homme culbute“ (Mensch, der einen Purzelbaum schlägt)⁷ genannt wird, aber auch allgemeiner als Akrobater oder Turner oder als Harlekin und Spaßmacher aufgefasst werden kann und in entsprechenden Variationen auftritt, wobei die Nachbarschaft zu Musik, Tanz und Sexualität fließend ist. Das alles wird am Nordportal der Briloner Propsteikirche in einem Skulpturenensemble zusammengebracht: Eine ganzfigurige junge Frau im Clowns kostüm zieht zwei Drachen zu ihren Brüsten heran, während ihre Beine ekstatische Tanzschritte ausführen; rechts daneben spreizt (stark stilisiert) eine nackte *doppelschwänzige Nereide* in akrobatisch obszöner Weise ihre ‚Schenkel‘, links droht eine Teufelmaske. Formal betrachtet, ist dies eine plakative Zurschaustellung, triviale Pranger-Pädagogik. In jedem Fall geht es um die Ächtung von Äußerungen „einer ungezügelten Körperlichkeit“⁸, theologisch um den Mangel an Erschütterung und Ernsthaftigkeit angesichts der schmerzhaften und aus selbstloser Erniedrigung und Liebe erfolgten Erlösungstat Christi.

Zu ergänzen ist, dass es sich bei den Spielleuten im Mittelalter um fahrendes Volk handelte, also Menschen ohne Heimat und Ehre, die, befreit von sozialem Anpassungsdruck, das bürgerliche und kirchliche Leben durcheinander brachten.



Lette, Kapitell-Zone rechts: Akrobater und mutierte Adler



Brilon, Nordportal: „Luxuria“ zwischen Teufel und Sirene

Gegen Figuren solcher und anderer Art, die man als unschön oder „unschicklich“ (Bernhard von Clairvaux spricht von „Deformation“) befand, hatten schon die reformorientierten Zisterzienser scharf und schneidend protestiert. Und in Lette, an einer Konventsgründung des hl. Norbert, der an asketischer Strenge dem hl. Bernhard in nichts nachstand, wird das öffentlich ausgestellt? Genau genommen wird es in einer überzeichneten Form dargeboten, denn der Akrobaten stellt ein chtonisches Zwölferwesen dar, das an ‚primitive‘ Naturgottheiten und magische Kulte erinnert. Eine solche Verfremdung kann nur als gezielte Kritik gemeint gewesen sein, als ein Spiegel, der die Besucher zur Besinnung und Reinigung auffordert, bevor sie das Gebäude zum Gottesdienst und seiner heiligen Liturgie betreten.

Mit allem, was die Kapitelle und die im vorderen Bereich platzierten *Kämpfer*-Skulpturen sonst noch bieten, wird diesem Ansinnen Nachdruck verliehen. Dort tummeln sich Basiliken und pervertierte Adler, die in dschungelartiges, mit *Schlangenäugen* („Bohrlöcher“) versehenes Schlinggewächs verwoben sind zu einem undurchschaubaren, Angst erzeugenden Tohuwabohu. Doch auch darin gibt es noch einige, man möchte fast sagen, ‚aufklärische‘ Momente: Links ragt aus dem Gewirr eine dämonische Maske hervor (in Soest ist sie parallel, also gleichrangig zum Drachenweib gesetzt), deren Maul nach beiden Seiten hin Schlingpflanzen entlässt, Verkörperung eines „Magiers“ (Apg 8,9) und Lügenapostels, der die Menschheit mit seinen rhetorischen Künsten in die Irre führen will. Deutlicher noch das ‚Bühnen-Theater‘ auf der rechten Seite: Dort sind zwei Höllenfürsten in prachtvollen Roben zu sehen, von denen der eine frohgemut in die Welt hinaus lächelt, während der andere etwas verlegen zur Seite schaut. Ihre spitzen Kopfbedeckungen erinnern an kirchliche Würdenträger, Bischöfe oder Äbte, und korrespondieren mit einer *Mitra*, die ganz rechts im unteren Dekorband des Bogenfeldes angebracht ist – parallel zur genannten Gans. Fatal ist, dass unter den offenen Gewändern der ‚hohen Geistlichen‘ jeweils zwei (gegenständig angeordnete) dämonische Tiere hervorschauen, die einen Vogelleib mit Krallenfüßen sowie einen geringelten Schlangenschwanz haben

– Basiliken derselben Art wie bei dem Drachenweib gegenüber – und deren nicht sichtbare Hälse in den gemeinsamen, oben beschriebenen Menschengesichtern enden. Auf gleicher Höhe befindet sich an der Kapitellkante ein aufrechtstehender Adler, sonst immer Symbol der siegreichen Auferstehung Christi: hier weggedrängt und überdeckt, ja durch Teufelsranken geradezu stranguliert.⁹ Rechts neben dem Akrobaten verbiegen sich zwei Adler artistisch den Rücken, um mit ihren Köpfen in einem gemeinsamen Tiermaul zu münden, mit dem sie sich in die Flügelfedern beißen. Der linke Adler trägt ein Beinkleid, das wie Seide herabfällt und nur die Krallen hervortreten lässt – wohl eine feinsinnige Anregung zur Übertragung auf die Menschenwelt.

In diesen offensichtlich grotesk-parodistischen Darstellungen zeigt sich ein überraschend selbstbewusster kritischer Geist. Möglicherweise artikuliert sich hier – mit künstlerischen Mitteln und gefiltert durch eine fortgeschrittene Reflexion – ein Rückgriff auf den entschiedenen Willen des hl. Norbert zu Reformen, wie er sie nach seiner Konversion vertreten und durchgeführt hat.

Zu erinnern ist an die Tatsache, dass Norbert sich der Tradition des Augustinus und damit der ins Christentum übersetzten Philosophie des Neuplatonismus anschloss. Sie geht davon aus, dass es keinen ontologischen Dualismus gibt, es handele sich vielmehr um ein abgestuftes Sein, so dass sich auch im „Mangel“, das heißt im Hässlichen noch ein Rest des Schönen, zumindest eine Ahnung davon verberge. Hugo von Sankt Viktor, einflussreicher Theologe und Leiter der Klosterschule des Augustiner-Chorherrenstifts von St. Victor (Paris), Zeitgenosse Norberts sowie Bernhards von Clairvaux, sprach deshalb – entgegen dem rigiden Purismus des Zisterziensers – der Darstellung des Hässlichen und Abstoßenden in der Kunst einen positiven Erkenntniswert zu. Jeder Mensch habe in sich die Sehnsucht nach dem Schönen und dem Guten, letztlich nach Gott. Nehme er das Hässliche wahr, empfinde er dies als schmerzlich und strebe nach ‚Heilung‘.¹⁰ Das ließe sich auf die Darstellungen der rechten Seite des Portals beziehen, wie aber ist es mit der schönen Frau auf der Linken?

Augustinus hatte im Rahmen der kritischen Rückschau auf sein Leben (*Confessiones*) die verschiedenen Möglichkeiten der ‚Versuchung‘, die den Menschen von Gott fernhalten, auf den wesentlichen Punkt der „Begierlichkeit der Augen“ (*cupiscentia oculorum*) zurückgeführt. Sein Bekenntnis lautet: „Schönheit und Wechsel der Formen, Leuchtkraft und Anmut der Farben liebt das Auge. Aber diese Dinge sollen nicht meine Seele haben; haben soll sie Gott.“¹¹ Dieselbe Reaktion wird auch von den Betrachtern erwartet. Aber möglicherweise hatten die verantwortlichen theologischen Berater (die eigentlichen ‚Künstler‘) bereits etwas viel Anspruchsvolleres, Subtileres im Sinn. In einer kürzlich erschienenen opulenten Dissertation zu dem spätmittelalterlich/frühneuzeitlichen flämischen Maler Quentin Massys untersucht Friederike Schütt Bildstrategien der Affekterzeugung durch Konzept und Gestaltung des Malers. An Darstellungen aus der Passion wird verdeutlicht, wie die Betrachtenden durch Mitempfinden der Leiden Jesu (*compassio*) auf Grund der Selbsterkenntnis als potentielle Mittäter (*compunctio*) zu einer Erschütterung und so zu einer „Reinigung“ geführt werden sollen.¹² Um Mitempfindung in diesem Sinne geht es hier gewiss nicht, aber denkbar ist eine augenblickshafte Erkenntnis der eigenen Verführbarkeit, verbunden mit einer Scham und ‚Reue‘, die das Herz öffnet für eine bewusstere Hinwendung zu Gott. Ob solche künstlerischen Strategien schon für die Zeit um 1230 vorstellbar sind? Wir sind es gewohnt, Menschen des „tiefen Mittelalters“ Grobheiten aller Art, nicht aber eine differenzierte Psychologie zuzutrauen.¹³

Im Lichte dieser Erkenntnisse würde dann auch verständlich, dass die früher beobachtete Schlichtheit des Tympanons, die in auffälligem Widerspruch zu den Kapitell-Skulpturen steht, nicht als Missgriff der Künstler zu werten und auch nicht auf eine frühere oder spätere Anbringung zurückzuführen ist, sondern sich einer ausgefeilten, theologisch und psychologisch durchdachten Konzeption verdankt. Denn das Kreuz wird nun zum überragenden und beruhigenden Fluchtpunkt der Augen und des Geistes, und der Gläubige kann dabei durch innere Vergegenwärtigung ‚erleben‘, dass es sich um das dingliche Stellvertreter-Symbol

für Christus selbst handelt als den gekreuzigt Auferstandenen und darüber hinaus endzeitlichen Richter und Tröster: „Siehe, ich mache alles neu!“ (Offb 21,5)

Um noch einmal auf die sympathische Gans zurückzukommen: Sie ist, wie viele andere Symbole, ein ambivalentes Geschöpf, der Ganter gilt auch als kriegerisch und war in Rom beispielsweise Attribut des Gottes Mars. Die Gans könnte aufmerksame Besucherinnen und Besucher in einem positiven Sinne u.a. erinnert haben an die heiligen Gänse der römischen Göttin Juno, das heißt mit Blick auf den Konvent: an die ‚fraulichen‘ Tugenden der Treue und Sorgfalt. Aber natürlich auch an den hl. Bischof Martin und, besonders naheliegend wegen der Zugehörigkeit zum Bistum Münster, an den hl. Bischof Ludgerus, von dem zwei auf Gänse bezogene Wunderlegenden erzählt wurden! Das würde auch die merkwürdig wie ein Versatzstück erscheinende Mitra im Bogenfeld-Dekor erklären – beide Symbole zusammen bestärken sich gegenseitig als Hinweise für eine erweiterte Interpretation (Abbildungen S. 46).

Als Bauherr der Letter Kirche ist der dritte Clarholzer Propst anzunehmen, sein Name ist Ludger. Er wurde 1217 als sehr junger Mann ins Amt berufen und nachdrücklich gefördert durch den damaligen Generalabt der Prämonstratenser, Gervasius. Einzelne Urkunden aus Ludgers Amtszeit – er wurde 1235 zum Abt von Sayn gewählt und kehrte von dort nach dem Tod seines Nachfolgers in Clarholz, Propst Johannes, unter Beibehaltung des Titels Abt in sein Heimatkloster zurück, wo er 1251–1255 nochmals bezeugt ist – deuten an, dass er aus Soest gestammt haben könnte. Dies würde vielleicht die oben beschriebene strukturelle Nähe der Portale erklären – und die Eigenständigkeit und kreative Weiterentwicklung der Letter Konzeption profilieren!

Von daher stellt sich noch einmal die Frage nach der eigenwilligen Gestaltung des Portals, die in keinem Verhältnis zum Ort und zum Anlass des Baus der Kirche steht, und insbesondere nach den ins Auge springenden parodistischen Zuspitzungen. Die kleine, auf den ersten Blick deplatziert



Lette: Gans im Bogenfeld-Dekor



Lette: Mitra im Bogenfeld-Dekor

erscheinende Gans legt den Gedanken nahe, dass Propst Ludger seinen Reformwillen signalisieren wollte mit einem dezenten, aber gezielten Hinweis auf seinen Namensvetter, den hl. Liudger, der sich, als friesischer Missionar, nicht nur kritisch mit der gewaltbetonten Missionspolitik Karls des Großen auseinandersetzte, sondern auch das Verhalten jener Vertreter des Christentums zur Sprache brachte, „die den Adel der Geburt dem Adel der Tugenden vorzogen, [...] und von ‚Liebe zu Gold und Silber‘ sowie ‚Verlangen nach Landbesitz und stolzer Ruhmsucht‘ bestimmt waren“¹⁴. Liudger hatte nachdrücklich auf der „apostolischen“ Methode bestanden, einer behutsam-gediegenen Unterweisung des Volkes, auf der Grundlage des vorbildlichen Lebens der Missionare selbst – den

Clarholzer Konventualen, *mutatis mutandis*, zur Rückbesinnung empfohlen. Doch auch wenn nicht jeder Betrachter die gewählte Symbolik zu erschließen in der Lage war: Musste dieses Portal nicht als ein eindrucksvolles öffentliches Zeichen des Neuanfangs und des Aufbruchs aufgefasst werden?

Hundert Jahre später wurde die Klosterkirche der Prämonstratenser in Clarholz zu einer gotischen Hallenkirche umgebaut, sie bekam ein mit Kreuzrippen versehenes Gewölbe, in deren Zwickel bedeutende Deckenmalereien in noch romanischer, das heißt durch Symboltiere und Fabelwesen geprägter Art eingebracht wurden. Für die Öffentlichkeit weniger auffällig, finden sich oberhalb des Südportals, des Eingangs der Konventualen, mahnende Hinweise auf Untugenden wie Eitelkeit oder Streitsucht, über dem Sanktuarium jedoch auch ein schroffes satirisches Bild: ein sichtlich zerzauster („korrumpter“), hinterrücks mit seinem Schlangenschwanz einen Fisch („Christen“) verschlingender Adler („geweihte Stellvertreter Christi“), der thematisch mit dem Portal von Lette korrespondiert.

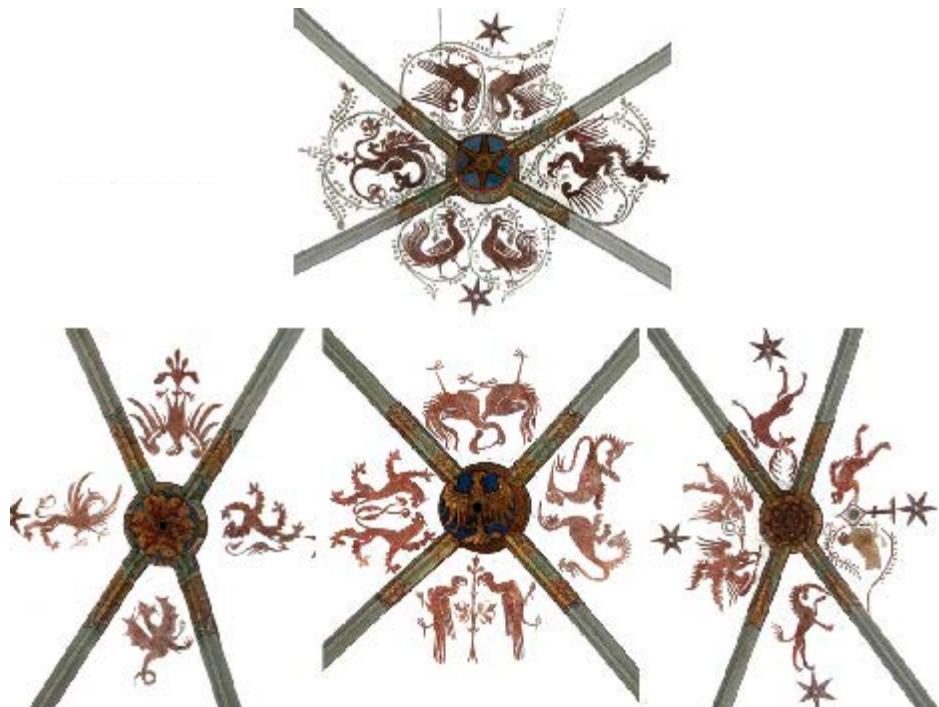
Anmerkungen

- 1 Vgl. Meier, Johannes: Die Clarholzer Prämonstratenser und ihre Schwestern in Lette, in: Münsterland, Jahrb. d. Krs. Warendorf 2019, S. 133f. – Hermann von Tournai, einer der zeitgenössischen Biographen Norberts, gibt diesem gerade wegen der Einstellung gegenüber den Frauen den spirituellen Vorrang vor Bernhard von Clairvaux.
- 2 Tetzlaff, Ingeborg: Romanische Kapitelle in Frankreich, Köln 1976, S. 31.
- 3 Eine umfassende Interpretation findet sich in Engemann, Josef: Das Hauptportal der Hohnekirche in Soest, Münster 1991. – Unsere Deutung setzt an bei der Unterscheidung des Bildtypus der „Luxuria“ und dessen dortiger, rein funktionaler Verwendung als Figur der „Terra“.
- 4 Sie ist verwandt mit der Sirene (Nereide), wird aber auch Lamia genannt. Bei Hrabanus Maurus findet sich das Modell für den Bildtypus des Drachenweibs: „Lamia diabolus vel daemones, ut in Jeremias: Sed et lamia nudavit mammillam, et lactavit catulos [Thren. IV].“ (De Universo, 8, I. De bestiis, 52)
- 5 Geese, Uwe: Romanische Skulptur, in: Rolf Toman (Hg.): Die Kunst der Romanik, Köln 1996, S. 344.
- 6 Bredekamp, Horst: Wallfahrt als Versuchung, in: Kunstgeschichte – aber wie?, Berlin 1989, S. 221–258.
- 7 Champeaux, Gérard de/Sébastien Sterckx: Introduction au Monde des Symboles, Paris 1980, S. 361. Theologisch wird dieser Mensch gedeutet als ein „verdrehter“, der seinen Kopf buchstäblich von Gott ab- und sich den „animalischen und finsternen Regionen der Unterwelt“ zuwendet, nach klassischer Lehre ist er der „homo in se curvatus“ (vgl. Augustinus). – Auf zwei Kapitellen der romanischen Basilika St. Cyriakus in Geseke kommen ebenfalls solche Turner vor.
- 8 Bredekamp, Wallfahrt, S. 231.
- 9 Das konterkariert eine Darstellung in der Vorhalle des Doms zu Fritzlar, wo zwei an den Kanten stehende Christus-Adler mit ihren Krallenfüßen Basiliken festhalten, die dabei sind, eine „arme Seele“ ins Höllenreich zu entführen, vgl. Mense, Josef: Mittelalt. Bildwelten, Kassel 2018, S. 71.
- 10 Vgl. dazu Kliche, Dieter: Hässlich, in: Karlheinz Barck: Ästhet. Grundbegriffe, Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 25–66; vgl. auch Krüger, Klaus: Einleitung zu Krüger (Hg.): Curiositas. Weiterfahrtung und ästhetische Neugierde im Mittelalter und früher Neuzeit, Göttingen 2002, S. 9–18.
- 11 Augustinus Conf. X 34; zit. aus: Augustinus. Bekenntnisse, übers. v. J. Bernhart, Ffm 1964, S. 200.
- 12 Schütt, Friederike: Quentin Massys. Bildstrategien der Affekterzeugung, Petersberg 2021, S. 56–58.
- 13 Beispiel „schamweisende Frau“ von Sainte-Radegonde, Poitiers: Sie bildet ja nicht, wie verbreitet zu lesen ist, eine Nonne ab, die ihre durch Restriktion verursachte sexuelle Not herausschreie. Die Skulptur stellt eine Prostituierte dar, die ihren Umhang zurückschlägt, um mit einem gezwungenen Lächeln nicht nur die überbetonten Brüste, sondern auch ihre offene Vulva anzubieten, die sie mit den Fingern auseinanderzieht. Dies als eine Methode der Abschreckung aufzufassen, dürfte wohl eine Fehleinschätzung sein. Das Bild zielt unverhohlen auf Stimulation – in der Hoffnung auf unmittelbare Selbsterkenntnis aus Selbst-Ekel.
- 14 Padberg, Lutz E. von: Christianisierung im Mittelalter, Darmstadt 2006, S. 81 (Zitate aus: Vita Gregorii, c. 2).

St. Laurentius in Clarholz: Romanische Motive in gotischen Gewölben

Die katholische Pfarrkirche St. Laurentius in Clarholz ist Teil eines historischen Ensembles, das mit seinem Häuserkranz, der den nördlich gelegenen Kirchenvorplatz umschließt, den alten Dorfkern ausmacht. Wer zunächst einen interessierten Rundgang unternimmt, wird überrascht feststellen, dass sich ihm südlich der Kirche das weitläufige und reizvolle Areal einer ehemaligen Klosteranlage darbietet. Sie verdankt ihre Existenz einer Stiftung des Edlen Rudolf von Steinfurt, der im Jahre 1133 dem damals jungen Prämonstratenserorden Güter zwischen Ems und Lippe überließ zur Gründung eines Klosters in Lette für die Frauen und in Clarholz für die Männer. Bei Clarholz kreuzte die Fernstraße Münster–Paderborn das Tal des Axtbachs, der von den Beckumer Bergen der Ems zufließt. Im 14. Jahrhundert verlief hier auch die Fernhandels-Verbindung zwischen Bielefeld und Hamm. Schon früh wurde ein Klosterspital eingerichtet, um Reisende zu versorgen.¹

Zentrum eines Klosters ist die Kirche. Mit ihrem Bau wurde sofort begonnen, 1175 war sie fertiggestellt. Zur Weihe durch Bischof Arnold von Osnabrück erhielt sie eine Reliquie des erst wenige Jahre zuvor in Canterbury ermordeten Erzbischofs Thomas Becket. Das kostbare Reliquiar, wohl in Frankreich hergestellt, wo Thomas Becket in den neuen Orden der Zisterzienser und Prämonstratenser viel Sympathie genoss wegen seines Widerstands gegen den englischen König, ist heute noch im Besitz der Kirchengemeinde. Aus der frühen Zeit sind auch zwei eindrucksvolle bronzenen Löwenköpfe als Türzieher am Westportal erhalten. Von nachhaltiger Bedeutung war dann der Umbau der ursprünglich flach gedeckten romanischen Basilika zu einer gotischen Hallenkirche ab etwa 1320, so wie sie auch jetzt noch besteht. Dabei wurde der Grundriss, das heißt die Kreuzform der Kirche gewahrt. Die vorhandenen Mauern wurden erhöht und mit Gewölben überfangen, in den Seitenschiffen mit einem einfachen Kreuzgratgewölbe, im Mittel- und Querschiff mit einem Kreuzrippengewölbe. Der Altarraum wurde zu einem großen Chor erweitert.



Clarholz: Gesamtansicht des Bildprogramms – als Spiegel-Projektion

Bei einem Kreuzrippengewölbe wird die gesamte Länge des Kirchenschiffs und der Seitenschiffe in kleine Abschnitte eingeteilt. Diese sogenannten „Jochen“ sind jeweils überwölbt mit einer Art Kuppel, die getragen wird von überkreuz verlaufenden *Rippen*. Im Scheitel befindet sich ein *Schlussstein*, der oft auf besondere Weise mit Bildwerken geschmückt ist. Wo die Rippen oben zum Schlussstein hin zusammenlaufen, bilden sie *Zwickel*, dreieckige freie Zwischenräume, die sich für gemalte Verzierungen anbieten. In Clarholz wurden in die Zwickel von vier Jochen Tierbilder, aber auch Monstervesen sowie einige wenige pflanzliche Elemente eingebracht, in „flotter und sicherer Pinselführung“ gemalt, „ungewöhnlich reizvoll und ansprechend“.² Die Figuren sind, mit einer Ausnahme und abgesehen von den floralen Elementen, einheitlich in einem intensiven Oxydrot („Ochsenblut“) gehalten, was ihnen deutliche Konturen und ein fast scherenschnittartiges Aussehen verleiht.

Vermutlich im 19. Jahrhundert waren diese Malereien übertüncht worden – aus dem damals modernen „Streben nach sichtbarer Wirkung des Baumaterials, bisweilen gemischt mit romantischer Begeisterung für urtümliches Mauerwerk“. Nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich in ganz Europa die Erkenntnis durch, „dass mittelalterliche Architektur ohne Fassung ein Körper ohne Haut ist“.³ In Clarholz wurden 1957 bei Restaurierungsarbeiten die Ausmalungen des 14. Jahrhunderts aufgedeckt und 1958 unter Leitung der langjährigen Hauptkonservatorin des Westfälischen Amtes für Denkmalpflege in Münster, Dr. Hilde Claussen, freigelegt. In ihrem umfangreichen Arbeits- und Erfahrungsbericht formuliert sie auch Ansätze einer Bilddeutung. Dabei legt sie sehr ausführlich den *ikonographischen* Kontext der Bildgestaltung dar, das heißt deren enge Bindung an überlieferte Formen, und gesteht darüber hinaus einem Teil der Malereien zu, dass „Gedanken symbolischer Art doch für einige Bilder bestimmend“ gewesen seien. Insgesamt kommt sie aber zu dem Ergebnis: „Ein zusammenhängendes Programm darf man wohl kaum vermuten, denn augenscheinlich geht aus der Anordnung hervor, dass der Wunsch nach dekorativer Wirkung im Vorder-

grund gestanden hat.“⁵ Dieser Einschätzung, die sich wohl einer grundsätzlichen Vorsicht gegenüber inhaltlichen Festlegungen in der Nachkriegszeit sowie der zeittypischen Bevorzugung der *ikonographischen Methode* verdankt, muss man nicht folgen. Im Gegenteil: Wahrscheinlicher ist die Annahme, „dass nichts, aber auch gar nichts, in dieser Bilderwelt zufällig ist“.⁶ Konkreter gesagt: „Im christlichen Denken des Mittelalters trägt jedes Element der realen Welt in sich eine oder mehrere Botschaften, die auf die spirituelle Welt verweisen.“⁷ Um das zu überprüfen, muss man sich den rätselhaft und fremd wirkenden Male reien mit ruhigem Blick zuwenden.

Zunächst einmal: Dass in der Zeit um 1340, die meistens schon als „spätgotisch“ angegeben wird, in ein solches Gewölbe noch Bilder eingebracht werden, die von der Formensprache her als romanisch anzusehen sind, das heißt, die damals eigentlich schon als ‚unmodern‘ gelten mussten, ist höchst erstaunlich! Einmal abgesehen von Ungleichzeitigkeiten in der kunsthistorischen Entwicklung: Es könnte sein, dass diese ungewöhnliche Entscheidung *bewusst* getroffen worden ist, und von daher ist vorstellbar, dass die Auswahl der Bilder und ihre Zuordnung zueinander auf eine Weise vorgenommen wurde, die es erlaubt, einer geistlichen Idee, einer theologischen Konzeption Ausdruck zu verleihen. Dieser Spur wird im Folgenden nachgegangen werden. Dass die schrittweise entfalteten Interpretationen als Vorschläge anzusehen sind, die hypothetischen Charakter haben, versteht sich von selbst.

Die vier mit Bildern ausgestatteten Jochen befinden sich vorne in der Kirche, zwei in den Seitenarmen des Querschiffs, eins im Zentrum des kreuzförmigen Grundrisses der Kirche (*Vierung*) und eines im Chor, insgesamt also in dem Teil der Kirche, der den Prämonstratenser-Konventualen vorbehalten war.

Nördliches Querschiff

Betritt man die Kirche vom Kirchenvorplatz her durch den (erst im 19. Jahrhundert eingerichteten)

Nordeingang, erblickt man gleich links an der Decke das am einfachsten gestaltete Bildensemble. Seine Deutung ist, mit Kenntnis der romanischen Bildsymbolik, relativ leicht. Wir sehen einen zweifüßigen Drachen, in mittelalterlicher Bildsprache eine Verkörperung des Satans, und ihm gegenüber einen (heraldisch-majestätisch stilisierten) Adler, der in Fortschreibung alttestamentlicher Gottessymbolik (vgl. Dtn 32,11) und in dieser kontrapunktischen Gegenüberstellung ohne Zweifel Christus darstellt, als sieghaft Auferstandenen (nach Hrabanus Maurus). Man bezog sich damals neben der Bibel vor allem auf ein Buch namens *Physiologus*, das über Jahrhunderte sehr populär war und Tiergeschichten mit allegorisch-moralischen Deutungen enthielt.⁸ Quer dazu stehen sich ein Löwe und ein Greif gegenüber. Der Löwe ist an sich mehrdeutig in der mittelalterlichen Symbolik. Er kann Ausdruck von Stärke und weltlichem Machtanspruch sein, sowie Symbol der Auferstehung Christi (vgl. Offb 5,5: „Löwe aus dem Stämme Juda“) und Erkennungszeichen des Evangelisten Markus, aber auch eine Stellvertreterfigur des Teufels. Da der Greif eindeutiges Christussymbol ist (als Chimäre aus Löwe und Adler die zwei Naturen Christi verbildlichend)⁹ und es hier offenbar um ‚profilierte Konfrontation‘ geht, muss man den Löwen mit seiner aggressiv erhobenen Tatze neben dem Drachen in diesem Fall als Verkörperung des Bösen ansehen, entsprechend dem Wort des Apostels Petrus: „Seid nüchtern und wachet! Denn euer Widersacher, der Teufel, geht umher wie ein brüllender Löwe, suchend wen er verschlinge.“ (1 Petr 5,8) Als Parallele kann das Beispiel vom Westportal der Überwasserkirche im nicht weit entfernten Münster dienen: Ein Greif schlägt einen Löwen, und links daneben: Ein Adler (fragm.) schlägt einen Affen.



Münster,
Überwasser-
kirche: Adler
schlägt Affen,
Greif schlägt
Löwen

Südliches Querschiff

Wenn man nun zunächst auf die andere Seite wechselt und in den südlichen Querschiffarm geht, stellt man sofort strukturelle Unterschiede fest. Hier stehen sich zwar einerseits ebenfalls zwei Einzelfiguren gegenüber, die leicht als Einhorn und als Hirsch zu identifizieren sind, beide gelten jedoch als Positiv-Symbole, sie können Christus darstellen, aber auch jeden Getauften als Nachfolger Christi meinen. Mit dem Hirsch wurden die Tugenden der Gottesliebe (vgl. Ps 42,2) und des Starkmuts im spirituellen Kampf gegen den Satan verbunden, im Einhorn sah man die Tugenden der Sanftmut und der Demut (gesenktes Horn) dargestellt – darin klingt auch ein Bezug zu Maria an, der auf vielen Gemälden des Mittelalters ein Einhorn beigesellt ist. – Quer dazu sind Doppelfiguren angebracht. Auf der Innenseite lassen sich zwei geflügelte, pelzig behaarte Männer ausmachen, die mit Schwertern aufeinander losgehen, luxifrische Wesen, die mit Lust Krieg und Gewalt vorzuführen scheinen. Außen ist ein Affenmann zu sehen, der einer Eule einen Spiegel, Symbol der Eitelkeit und des Stolzes, vorhält.¹⁰ Der Satan wird im Mittelalter als „Affe Gottes“ bezeichnet, weil er sich göttliche Möglichkeiten anmaßt (vgl. die Versuchungen Jesu, Mt 4), die Menschen jedoch mit Blendwerk zu betrügen versucht.



Clarholz: Eule und Affenmann

Interessant ist die Eule, die an ihrem Krummschnabel zu erkennen ist. Als einzige Figur wurde sie nicht in dem einheitlichen Dunkelrot gemalt, sondern durch ein beige-weißliches Kleid hervorgehoben, das ebenso wie ihre Art zu sitzen an eine Taube erinnert. Außerdem wird sie von einer grü-

nen Ranke umgeben, so dass man unwillkürlich an eine Braut denkt. In der romanischen Kunst werden häufig mehrere ‚Folien‘ übereinandergelegt, auf diese Weise können breiter entfaltete Erzählzusammenhänge punktuell verdichtet werden. Nach dem *Physiologus* ist das Käuzchen ein Christus-Symbol, weil dieser, wie es heißt, ähnlich dem Nacht-Vogel „das Dunkel liebte“, in das er aus freien Stücken hinabgestiegen sei: „Er hat sich selbst erniedrigt, um alle zu erlösen und uns zu erhöhen.“¹¹ Nach einer Äsopischen Fabel ist die Eule das Inbild von Klugheit und weitsichtigem Rat.¹² Die Taube erscheint in der Bibel nicht nur als das Emblem des Heiligen Geistes, sondern dient in frühchristlichen Kunstwerken auch als Hinweis auf das himmlischen Friedensreich.

Eine Darstellung wie die in Clarholz ist in der Kunstgeschichte eher selten und jedenfalls kein bloßes Zufallsprodukt. Man kann davon ausgehen, dass die theologischen Berater (sie waren, bis auf Ausnahmen z.B. im Kathedralbau, die eigentlichen „Künstler“) den ausführenden Malern eine wohlüberlegte Konzeption vorgegeben haben, in der man zwar das Arsenal vorhandener Bilder nutzte, aber doch Abweichungen vornahm, um eigene Akzente zu setzen und spezifische Inhalte zu formulieren. Ein planvolles konzeptionelles Vorgehen zeigt sich allein schon in der didaktischen Abstufung der Inhalte: vom Allgemeinen im nördlichen Querarm (Kampf gegen das Böse) zum Anschaulich-Konkreten im südlichen Querarm (typische Versuchungen sowie Tugenden, die ihnen entgegengesetzt werden).

Ein Vergleich mit Deckenmalereien im Schleswiger Dom-Kreuzgang (um 1330) ist aufschlussreich: Dort tritt in wiederholten Szenen ein Affe auf, der einen Spiegel hochhält, nur für sich selbst, jeweils begleitet von zwei Eulen, die in keiner erkennbaren Beziehung zu ihm stehen. Das alles ist dort plakativ und direkt-demonstrativ angeordnet, die üppigen Ranken, von denen die Felder begrenzt werden, bleiben reines Dekor. Die gesamte Decke des Kreuzgangs ist überbordend ausgefüllt mit mythischen Figuren, Mischwesen und Monstern, sie stellt auf erdrückende Weise die Welt dar, wie sie damals empfunden wurde: als wirren Kampf-

platz der Dämonen. In dieser Konzeption sind auch die Eulen reine Negativ-Symbole, wie man sie aus dem Alten Testament bis hin zu den Märchen der Brüder Grimm kennt. Theologisch aufgefangen wird diese Welt-Anschauung allerdings durch die großflächigen Zeichnungen des Lebens Jesu an den Seitenwänden des Kreuzgangs.



Schleswig, Dom: Affe mit Spiegel

Vierung

Das Bildensemble in der Mitte wartet in allen vier Zwickeln mit Figuren-Paaren und auch mit neuen Tiersymbolen und Mischwesen auf. Es wirkt auf den ersten Blick noch rätselhafter, weil sich kein direkter Anhaltspunkt in Form einer eindeutigen Symbolfigur anbietet. Wir entdecken aber bei genauer Betrachtung auf der rechten Seite, und zwar Rücken an Rücken mit den kämpfenden Flügelmännern des vorher besprochenen Ensembles, zwei männliche Wesen, die sich offenbar mit Wörten anfeinden. Sie besitzen Tierleiber mit monsterartigen Doppelschwänzen und gehören damit sicher ebenfalls der Negativ-Seite an. Auf dem Kopf tragen sie Kapuzen, die man als *Gugeln* identifizieren kann, damals übliche und volkstümliche Kopfbedeckungen der Männer, die aber im Spätmittelalter aus der Sicht kultivierter Städter auch schon zur spöttischen Kennzeichnung von „Tölpeln“ („dörpfern“), das heißt Narren dienten. Es kann sich allerdings auch um die Kutte von Ordensangehörigen handeln, so dass man an selbstironische Parodie denken könnte. Solche Formen des Spotts, der hintergründig- systeminternen Kritik, waren in der kirchlichen Kunst des Mittelalters durchaus möglich und üblich. Ein schönes Beispiel dafür: An der ehemaligen Sakristei der Stiftsruine von Bad Hersfeld befindet sich ein Kapitell, das einen



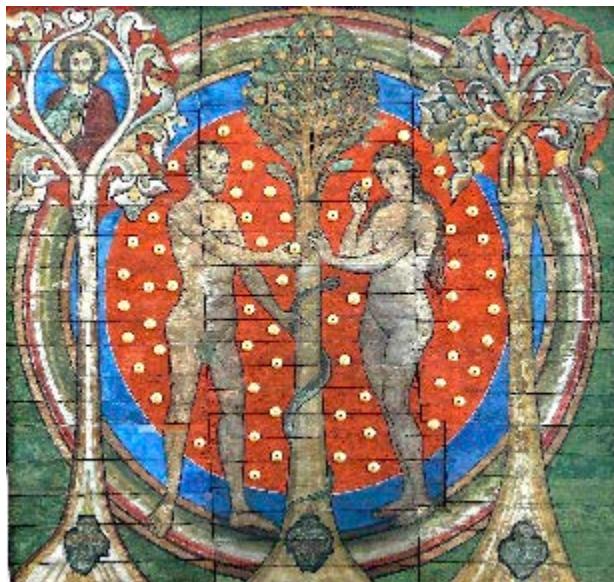
Bad Hersfeld, Stiftsruine: Mönchs-Karikatur

Mönch mit einem fett grinsenden Schweinekopf zeigt; in den Klauen hält er krampfhaft einen Kasten fest, der wohl gefüllt ist mit „Wertsachen“. Schaut man sich jetzt die anderen Paare an: die Adler mit ihren Geierhälzen, die keineswegs heraldisch angeordneten, sondern umeinander schleichenden Löwen und auch die Kraniche, die nach antiken Erzählungen Symbole der Klugheit, Wachsamkeit und Fürsorge für die Gemeinschaft sind¹³ und darüber hinaus auch als Liebesvögel gelten, hier allerdings keinen Balztanz vorführen, sondern sich angiften¹⁴, stellt man fest: Alle liegen miteinander im Streit! Vermutlich soll dies die Welt veranschaulichen, „wie sie ist“, das heißt wie sie damals erfahren und empfunden wurde – eine ganz andere, eigenwilligere Darstellung verglichen

mit dem Schleswiger Kreuzgang. So pessimistisch konnten die Lebensverhältnisse um und nach 1300 tatsächlich von den Zeitgenossen gesehen werden angesichts der Kämpfe zwischen Papst und Kaiser und dem Niedergang beider „Reiche“; der Vereindlung großer Teile der Landbevölkerung und wachsender sozialer Spannungen in den Städten; von Geldentwertung und Hungersnöten, Epidemien und Erwartungen des Weltendes. Ein eigenständliches Detail könnte diese Deutung stützen. Auch wenn es andernorts, rein formal gesehen, fast identisch erscheinende Vorlagen gibt, die ausschließlich dekorative Funktion innehaben: Das stilisierte Bäumchen zwischen den Adlern erinnert in diesem Kontext stark an die bekannten Darstellungen vom Sündenfall im Paradies, an den Baum der Versuchung mit Adam und Eva zu seiner Linken und Rechten. Das bedeutet: Bekannte Vorlagen werden offensichtlich bewusst mit künstlerischer Absicht verändert, um eine – modern gesprochen – *verfremdete* Einstellung zu gewinnen, die kritische Sichtweisen ermöglicht. Theologisch aufgefangen wird dieses Bildensemble durch die Darstellung des majestätischen Adlers auf dem Schlussstein, der – wie schon im ersten Bildensemble – den auferstandenen Christus repräsentiert.

Chorraum

Das letzte Bildarrangement befindet sich im Chorraum, dem Teil der Kirche, wo der Altar steht und das sakramentale Erlösungsgeschehen gefeiert wird. Der religiös geprägte Betrachter erwartet im Deckengemälde jetzt vielleicht so etwas wie „Heilung“, eine Aufhebung der bisherigen Spannungen, das Transzendieren in eine endzeitlich erlöste Welt, zumal auf den ersten Blick die vielfältigen grünen Ranken ins Auge fallen, die jede Figur umgeben – ähnlich denen der oben genannten Eule, die ja als vorbildhaftes Christus-Symbol und darüber hinaus als „Braut Christi“, als im Glauben gefestigte, der Versuchung trotzende Seele auftrat. Wer jetzt aber genau hinschaut, muss enttäuscht oder gar schockiert sein: Es scheint sich nichts geändert zu haben. Ein Drache, prächtiger als zuvor, ist zur Stelle; zwei Vogelpaare in Konfrontation; schließlich ein großer Adler mit rampo-



Hildesheim, Michaeliskirche: Adam und Eva

niertem Gefieder, der einen Geierhals und einen Monster-Unterleib besitzt – kein mächtiger Widersacher gegen den Satansdrachen also. Könnte dieses Bild wiederum eine Karikatur sein? Es befindet sich in paralleler Position mit den „Mönchen“ im Mittel-Ensemble – hier oben im Chor, dem „Sanctuarium“ als Ort des priesterlichen Opfer-Dienstes, würde es sich dann um eine Kritik an den geweihten Nachfolgern Christi handeln, möglicherweise auch an *dem* Nachfolger Christi, dem Papst, und diese Kritik wäre vernichtend: Mit seinem Schlangen-Unterleib verschlingt er hinterrücks einen Fisch, der ja das bekannte Erkennungszeichen der Christen im spätantiken Rom war! Historisch-konkreter Hintergrund: Papst Bonifaz VIII. hatte 1302 in einem Auswuchs an Machtwahn gefordert, alle Welt müsse sich seinen Dekreten bedingungslos unterwerfen.



Paderborn, Dom: Streitende Hähne

Die beiden Adler im Nachbarfeld tragen an den Flügeln kleine *Dreipässe*: Priester, mit dem Siegel Gottes bezeichnet? Sie verharren in Konfrontation. Ihnen gegenüber zwei Hähne, die immerhin ihre Kampfhaltung aufgegeben haben.¹⁵ Schärfer erlebt man sie als Kampfhähne in der ehemaligen Stiftskirche von Neuenheerse, wo sie allerdings geringelte Schwänze tragen und sich dadurch als Basiliken kenntlich machen (um 1100). Der Drache im letzten Zwickel hat seinen Hals gebeugt und erscheint trotz großer Aufmachung geschwächt – oder hingeneigt zum (vorgeblichen) Christus-Adler? Hat sich also doch schon etwas gebessert oder nicht? Und dann die unübersehbaren Ranken um jede einzelne der Figuren – wie passt das zusammen?



Neuenheerse, St. Saturnina: Streitende Basiliken

Mit vorsichtiger Gewissheit lässt sich als Aussage dieses vielschichtigen Bildensembles annehmen: Die Welt ist zwar schlimm und korrumpt, und das trifft auch bis in den Kern der *ecclesia* zu, aber sie ist nicht verloren! Das Mysterium der Erlösung wird auf dem Altar unter diesen Bildern vollzogen, und dort ist letztlich auch das Böse „aufgehoben“. Auch darin besteht, wie oben skizziert, eine Parallele zu Schleswig – hier in einer kreativen Fortentwicklung mit einer theologischen Zuspitzung! Dazu passt der Schlussstein, der einen sechsstrahligen Stern trägt. Er zitiert vermutlich Num 24,17: „Ein Stern wird aufgehen aus Jakob ...“ und evolviert damit gleichzeitig das Bild des Sterns über der Krippe von Bethlehem (Mt 2,10), Zeichen der Hoffnung schlechthin. In der Mitte weist er einen mit bloßem Auge kaum wahrnehmbaren Kranz von Rosenblütenblättern auf, wohl ein Hinweis auf Maria als Mutter des Erlösers, der alle Kirchen des Prämonstratenserordens gewidmet sind.



Clarholz, Schlussstein: Stern mit Rosenblüten

Schlusssteine

Es wurde deutlich, dass den Schlusssteinen in der Mittelachse eine besondere Funktion zukommt: Sie bilden sozusagen das theologisch-spirituelle Rückgrat der Kirche. Im Zusammenhang des vorliegenden komplexen Bildprogramms, das eine verwirrende und stark pessimistisch geprägte Weltansicht spiegelt, bilden sie das unveränderlich Positive und Verlässliche des Glaubens ab. Ergänzt wird die Reihe durch den Schlussstein über dem (früheren) Hochaltar mit einer Darstellung des Gotteslammms. Das Symbol ist von der Bibel vorgegeben. Es erinnert einmal an Johannes den Täufer (Joh 1,29), dessen Leben als „Wegbereiter“ sich der hl. Norbert zum Vorbild nahm, dann aber vor allem an das „geschlachtete Lamm“ aus dem fünften Kapitel der Johannesoffenbarung und damit an den Opfertod Jesu am Kreuz sowie die Rolle des erhöhten Herrn als endzeitlicher Richter. Auf diese

Weise wird das gesamte Leben und Wirken Christi in evokativ erschließbaren „Stichworten“ erzählt und zugleich durch einprägsame Symbole verkündet. Wenn diese Deutungshypothesen akzeptabel sind, ergibt sich als Gesamteindruck ein hoch differenziertes, aber geschlossenes und überraschend ‚modernes‘ theologisches Konzept, das uns keine trivialen Seligkeiten oder barocken Jubelzonen vorspielt. Vielleicht musste es deshalb in der damals schon antiquierten romanischen Bildsprache ausgeführt werden, die beides kann: verhüllen und offenlegen.

Zuletzt ein vergleichender Blick auf die bedeutenden Deckenmalereien in der spätromanischen Soester Kirche Maria zur Höhe („Hohnekirche“), die um 1220, also etwa hundert Jahre früher entstanden sind. Sie zeigen ein wunderbar harmonisch angelegtes Bildensemble, verteilt auf die gesamte Deckenfläche in Mittelschiff, Seitenschif-



Soest, Hohnekirche: Gewölbe

fen sowie Chor. Man nimmt höchst dekorativ stilisierte Stern- und Baum-Motive wahr, die vermutlich für Himmel und Erde stehen, und eine große Zahl von unterschiedlichen Tieren – so dass auf den ersten Blick der Eindruck entstehen kann, es handele sich um die Darstellung des Paradieses. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass sämtliche Tiere Monster sind, wobei positiv konnotierte Tiere wie Hirsch und Kranich als „korrumpiert“, sozusagen „vermonstert“ dargestellt werden. Man kann also sagen, dass es sich bei dem Deckengemälde in der Tat um die Schöpfung Gottes handelt, allerdings mit dem Zusatz: Sie war als Paradies gedacht, ist aber „gefallen“! Insofern liegt hier eine – ästhetisch faszinierende – Beschreibung der Welt vor, wie sie im hohen Mittelalter wahrgenommen und interpretiert wurde: als durch und durch vom Bösen geprägt und bedroht, aber grundsätzlich doch „hell“, weil *sub specie aeternitatis* geordnet und in Gott geborgen. Dieses

Tableau findet oberhalb des Altars Ziel und Abschluss in einer Darstellung des thronenden Christus (*Majestas*).

Über den zu Beginn erwähnten Handelsweg Bielefeld–Hamm war Clarholz mit Soest verbunden und man darf davon ausgehen, dass das Deckengemälde der Hohnekirche bekannt gewesen ist. Der Vergleich bestätigt zunächst die Eigenständigkeit der Clarholzer „Künstler“ (d.h. der maßgeblichen Theologen), man hat nicht den Eindruck, dass sie vom Soester Vorbild abhängig gewesen sind. Im Gegenteil: Sie haben diese Vorlage wie auch die des Schleswiger Kreuzgangs zum Anlass genommen, um mit denselben Mitteln, den Ausdrucksformen der romanischen Symbolik, in einer veränderten Zeit eine deutlich veränderte Konzeption zu gestalten. Erkennbar ist, dass eine Konzentration, aber auch eine Dramatisierung erfolgte, die mit einer pointierteren Didaktisierung einhergeht.



Clarholz, St. Laurentius

Dabei werden gezielt auch künstlerische Mittel wie Ironie und Satire eingesetzt, die schon Ausdruck einer Erzählidee sind. Erwähnt wurde bereits die theologisch-didaktische Steigerung, die man auf der Querschiff-Achse zwischen nördlichem und südlichem Bild-Arrangement feststellen kann: Während das nördliche Bild-Ensemble in seinen dualistischen Gegenüberstellungen sozusagen noch den statischen Charakter der Soester Decke spiegelt, wird im südlichen Bild-Ensemble das Bestreben nach Konkretisierung offensichtlich – es ist also, allgemein gesprochen, „Bewegung“ zu erkennen. Insofern deutet die Clarholzer Gewölbemalerei bereits die Erzählfreude spätgotischer Tafelaltäre, Fastentücher und Wandmalereien an, die sich von der Vermittlung von dogmatischen und ethischen „Sätzen“ löst und dem Betrachter die biblische Geschichte in anschaulichen Bilderbögen vor Augen stellt.

Die Clarholzer Deckenmalerei ist als Übergangsphänomen zu sehen. Insgesamt lässt sich darin eine sensible Reaktion auf die veränderten historischen Verhältnisse erkennen, die Welt wird nunmehr als bedrohlicher gefährdet, als undurchschaubarer und brüchiger wahrgenommen. Die Eindeutigkeit der Soester Aussage ist verloren gegangen, ihre demonstrative Gewissheit eines guten Endes ist einem nur indirekt geäußerten theologischen Optimismus gewichen. Doch dieser Situation scheinen sich die Prämonstratenser bewusst gewesen zu sein – und bereit, ihr mit moderneren Antworten zu begegnen.

Quellennachweise und Anmerkungen

- 1 Vgl. Meier, Johannes: Das Kloster Clarholz mit den Pfarrkirchen von Lette und Beelen, Lindenberg 2005.
- 2 Claussen, Hilde: Die ehemalige Prämonstratenserkirche in Clarholz und ihre neu entdeckten Gewölbemalereien, in: Westfalen 37 (1959), S. 185.
- 3 Bericht d. Vereins f. Geschichte und Altertumskunde Westfalens, in: Westf. Zeitschrift 1961, S. 350.
- 4 Claussen, (wie Anm. 2), S. 198.
- 5 Clausen, wie vor
- 6 Tetzlaff, Ingeborg: Romanische Kapitelle in Frankreich, Köln 1976, S. 31.
- 7 Tesnière, Marie-Hélène: Bestiaire médiéval, Paris 2006, S. 11 (Übers. JM).
- 8 Zu den Tiersymbolen vgl. Physiologus. Naturkunde in frühchristl. Deutung, 3. Aufl., Hanau 1998
- 9 Vgl. Champeaux, Gérard de/Sébastien Sterckx: Introduction au Monde des Symboles, St. Léger-Vauban 1980, S. 278: „le griffon qui communique la vie nouvelle et immortelle“.
- 10 Dass es sich um einen Spiegel handelt, wird von H. Claussen durch den Fund von Glasresten, aber auch mit Hilfe von Motivvergleichen nachgewiesen; s. Claussen (wie Anm. 2), S. 194ff.
- 11 Physiologus (wie Anm. 8), Nr. 5. – Das Bestiarium von Aberdeen (12. Jh.) stellt ausdrücklich fest, es sei zu unterscheiden zwischen der „owl“ (lat. „bubo“), die als Symbol des Sünders ausgewiesen ist, und der „night-owl“ bzw. „night-crow“, nämlich der (griech.) „nyktikorax“ des Physiologus. Dazu heißt es einerseits (in d. engl. Übers.): „In a mystic sense, the night-owl signifies Christ“, und andererseits: „The night-owl keeps watch in the night, as when the righteous man, alert to the darkness of sinners, avoids their errors.“ (Aberdeen Uni. Lib. MS 24, Folio 51r, 35v, 36r).
- 12 Aesopische Fabeln, bearb. v. A. Hausrath, München 1940, S. 46f.
- 13 Plinius Naturgeschichte, Bd. I, 10, Rostock/Greifswald 1764: „Zur Nachtzeit haben [die Kraniche] Wachten, welche einen Stein in der Klaue halten, welcher sie als nachlässig verräth, wenn er im Schlafe los wird und niederfällt.“ (S. 407) – Vgl. die Darstellung am Dom zu Münster (Paradies, östl. Außenwand).
- 14 Der Bildtypus der „verschlungenen Hälse“ ist zudem ein in der Romanik verbreiteter Negativ-Topos, meist ausgeführt von langhalsigen Basiliken, vgl. Taufstein der Antoniterkirche in Köln; andere Beispiele: Hildesheim, Michaeliskirche (westl. Chorabtrennung); Königslutter, Kreuzgang; Obermarsberg, Nicolaikirche (Portal); Münster, Dom (Paradies), Heiligenstadt, St. Martin u. St. Marien (Kapitelle).
- 15 An sich ist der Hahn als Symbol ambivalent. Aber in der romanischen Kunst hat er „oft den gleichen schlechten Ruf wie der Bock“ als Bild der Sinnlichkeit. Darüber hinaus ist „die häufige Darstellung aufeinander losgehender Hähne [ein] Bild von Zorn, Streitsucht und Gewalttat“ (Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole, München 1971, S.133).



Fusion, Goldbronze 400 cm

Künstlerin im Fokus : **Hildegard Herget**

Hildegard Herget hatte von frühester Jugend zwei große Begabungen - die Kunst und den Sport - die sie mit großer Leidenschaft verfolgte.

1955 gründete sie eine Familie und bekam sieben Kinder. Nach Lebens- und Ausbildungsstationen in Wuppertal, Stuttgart, Essen, Paris, Bozen, Meran und Straßburg arbeitete die Künstlerin seit 1981 bis zu ihrem Tod in Salzburg. Ihre Tätigkeitsbereiche waren Skulpturen, Malerei und Grafiken.

In dem gesamten künstlerischen Werk ist der Mensch und die Natur das herausragende Thema. Ihre Aquarelle sind vor allem Farbkompositionen. Die Skulpturen und Ölbilder widmen sich der Liebe, den menschlichen (Paar)Beziehungen sowie Begegnungen mit der Natur und damit der Nähe zur Schöpfung.

Hildegard Hergets gesichts- und gliedlose Gestalten, wie sie in Bronze oder in Öl auf Leinwand erscheinen, sind auf eine äußerst knappe entindividualisierte Formensprache reduziert. Die Depersonalisation ermöglicht eine Allgemeingültigkeit, die den Menschen in seiner Einsamkeit, Hilflosigkeit und Ausgesetztheit zeigt.

1930	geboren in Remscheid, verstorben 2019 in Salzburg
1951–1953	Meisterschule für Mode in Stuttgart
1955	Familiengründung mit sieben Kindern
1975	Wiederaufnahme des Malstudiums an der Folkwang Hochschule, Essen
1977	Eigene Galerie für zeitgenössische Malerei
1979–1989	Internationale Sommerakademie Salzburg, Malerei-Bronzeguss-Aquarellmalerei
1989	Stipendium Carlos Foundation
1998	Schutz und Freiheit, Bronze Groß Plastik, Haus für Behinderte in Altenmarkt
2006	Zeichen am Wege in Bronze, 27 Skulpturen im Botanischen Garten Salzburg
2009	Großplastik – Fusion – Bonn

Ein Zitat von ihr ist „Das schwerste in der Kunst ist das Einfache, die Konzentration auf das Wesentliche“.

Typisierte Menschen, die mit geneigten Körpern und kleinen Köpfen allein auf weiter Flur oder in dichtgedrängten Gruppen zusammenstehen, lösen unterschiedlichste Assoziationen aus.

Die Skulpturen erstellte sie im Wachsaußschmelzverfahren, künstlerisch einmalig und somit unverwierbar. Die Großplastik - Fusion - ist in Bonn zu sehen (vier Meter hoch, drei Meter breit, eine Tonne schwer). Es ist die Verschmelzung zweier großer Vögel, sie vermittelt ihre Zuneigung, ihre Vereinigung. Das besondere Markenzeichen sind die Vogelschwänze, die aus einer Mammutpflanze erstellt wurden.

Bis ins hohe Alter ist Hildegard Herget ihrer Liebe zur Malerei und Gestaltung von Bronzeplastiken nachgegangen. Hildegard Herget wollte mit Ihren Kunstwerken Menschen Freude bereiten.



Schutz und Freiheit, Goldbronze 193 cm



Königin, Öl auf Leinwand, 180x50 cm



Hohe Figuren, Goldbronze 180 cm



oben rechts:
Mutter und Tochter, Goldbronze 90 cm



Gezeiten - Werden und Vergehen,
Bronze 82 cm

Verwaltungsgebäude mit besonderer Figur

Städtebauliche Neugestaltung in der Nähe des Paderborner Domplatzes

Carmen Matery-Meding



Entwurf für ein weiteres, bisher nicht realisiertes Gebäude aus dem Wettbewerbsbeitrag des Architekturbüros Staab Architekten

Wie der Bereich zwischen Domplatz und Heierstraße zukunftsorientiert gestaltet werden kann, beschäftigt das Erzbischöfliche Generalvikariat schon seit vielen Jahren. Ziel war es im Jahre 2016, nachhaltige architektonische Lösungen zu finden um das zentral gelegene Areal mit dem damaligen Raumbedarf der Bistumsverwaltung zu verknüpfen. Ein Gebäudeensemble aus Verwaltungsflächen und zusätzlichen Wohnungen sowie Gewerbeeinheiten sollte entstehen.

Dieses ‚neue Gesicht‘ hatte der besonderen Lage des Planungsgebietes Rechnung zu tragen. Im Hinblick auf die Geschichte des Terrains sowie für die städtebauliche Bedeutung der Domstadt galt es, einen Architekturwettbewerb auszuloben. Kreative, dem historischen Kontext angemessene Lösungen, sollten gefunden werden. Ein Preisgericht von 30 Expertinnen und Experten hatte im Frühjahr 2016 die Aufgabe, die acht abgegebenen Planungen und die dahinter liegenden Konzepte zu bewerten. Nach intensiver Auseinandersetzung

hatten sich die Jurymitglieder und Mitgliederinnen einstimmig und einvernehmlich für einen Entwurf entschieden. Das Berliner Architekturbüro ‚Staab Architekten‘ wurde als Verfasser der besten Arbeit prämiert.

Die klare architektonische Gesamtlösung mit einem schlüssigen Gebäudekomplex aus drei Baukörpern überzeugte die damalige Jury. Der eigenständige Ausdruck der Gebäude verbindet sich im Entwurf ausgezeichnet mit dem geschichtlichen Hintergrund des Geländes. Diese Arbeit bietet eine bedarfsgerechte Lösung bezogen auf das damalige Raumprogramm und wertet gleichzeitig die städtebauliche Situation nachdrücklich auf. Die Gestaltungsidee lässt neue öffentliche Wegeverbindungen entstehen. Es ergeben sich zudem interessante Blickbeziehungen bezüglich der anliegenden Straßen sowie ein halböffentlicher Platz.

Die Hauptzugänge der Baukörper orientieren sich zu dieser neugeschaffenen Platzsituation und laden zum Verweilen ein. Auch nehmen Teile der Gebäude die stadtbildprägende Bruchsteinmauer auf. Das heißt, auch im Detail wird die Richtung der späteren Fassadengestaltung durch den Entwurfsverfasser definiert. Der Vorsitzende des Preisgerichtes Professor Eckhard Gerber fasste das Juryurteil wie folgt zusammen: „Der Siegerentwurf von Staab Architekten hat nichts Überflüssiges an sich. Vor allem spricht er eine Sprache, die zum Dom passt.“

Alle damaligen Beteiligten waren sich der Herausforderung von möglichen archäologischen Funden des zu bebauenden Gebietes bewusst. Was im Jahre 2016 jedoch keiner vorhersehen konnte, waren die sich schnell verändernden Raumbedarfe im Kontext von bestehenden Verwaltungsflächen des Erzbischöflichen Generalvikariats.



Neues Verwaltungsgebäude für das Generalvikariat Paderborn an der Heiersstraße, 2022

Aus diesem Grunde haben sich die Verantwortlichen der Bistumsverwaltung bisher nur für eine Teilrealisierung des Wettbewerbes entschieden. Momentan ist diese vor- und umsichtige Herangehensweise bezüglich der sich rasant verändernden Kirchenentwicklung angemessen. Die Teilrealisierung des Siegerentwurfes ist die Investition in ein neues Verwaltungsgebäude an der Heierstraße im Norden des Planungsgebietes. Hier entstand in den Jahren 2020/2021 ein zukunftsweisendes Gebäude mit besonderem Charakter.

Neues Verwaltungsgebäude für das Erzbischöfliche Generalvikariat Paderborn – Architektur und Funktion

Thomas Throenle

Das neue Bauwerk verknüpft auf gelungene Weise ästhetische Sachlichkeit und Nüchternheit mit barocker Verspieltheit, innovative Daten- und Energietechnik mit einem überlieferten und fundierten Glaubenssymbol in Gestalt einer traditionellen barocken Marienfigur. Die Madonnenfigur steht, integriert in einer Eck-Nische der Fassade, für den kirchlichen Bezug des Bauwerkes. Sie zieht die Blicke der Passantinnen und Passanten unweigerlich auf sich und macht so nach außen sichtbar, was innen im Gebäude „drin“ ist und was Menschen hier in ihrem Arbeitsalltag leben.

In den klaren, scharf konturierten Proportionen des Baukörpers mit der breit gelagerten Giebelstirn und der lang gestreckten Front zur Seitenstraße fügt es sich harmonisch in das nach Süden ansteigende Gelände ein. Zugleich behauptet es sich selbstbewusst modern neben dem Rundbau des 1989-95 realisierten Verwaltungsgebäudes nach Entwürfen des Büros Alexander von Branca aus München. Die Bauausführung des neuen Gebäudes verantwortete das Ingenieurbüro Driller aus Paderborn.

Nach dem Libori-Fest 2019 – für jede und jeden Paderborner ein wichtiges Datum – wurde im August desselben Jahres mit den Arbeiten begonnen und ein bis dahin an gleicher Stelle bestehendes Gebäude abgetragen. Ab September 2019 folgten erste Gründungsarbeiten und Bohrungen für die geplante Wärmepumpe. Archäologen forschten zudem auf dem Gelände nach Resten der historischen Domburg. Nach umfangreichen archäologischen Untersuchungen konnte im April 2020 mit dem Bau der neuen Immobilie, die drei Geschosse umfasst, begonnen werden. Das Gebäude wurde im Dezember 2021 von den Mitarbeitenden bezogen.

Das Erzbistum Paderborn setzt mit seinem neuen Gebäude neue Maßstäbe in den Bereichen Digitalisierung und Nachhaltigkeit: 54 moderne Arbeitsplätze stehen den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern zur Verfügung. Grundwasserkühlung für die Infrastruktur, eine Wärmepumpe für die Wärmeversorgung und eine Photovoltaikanlage auf dem Dach für die Stromversorgung bilden die Basis für zukunftsfähige Dienstleistungen.

Der verantwortliche Bereich Bauen des Erzbischöflichen Generalvikariats beschreibt die im neuen Verwaltungsgebäude umgesetzte Grundwasserkühlung und Wärmepumpentechnik: „Das Wasser der Pader dient gleichzeitig zur Kühlung aktiver Technik sowie zum Betrieb der Fußbodenheizung. Es handelt sich um eine Wasser-Wasser-Wärmepumpe. Das System ist so ausgelegt, dass das Grundwasser bei annähernd gleicher Temperatur wieder zurückgeführt wird.“ Die installierte Photovoltaikanlage hat eine hohe Leistung, die zum Eigenverbrauch im Gebäude genutzt wird.



Abb. 1 Paderborn, Verwaltungsneubau, Stehende Madonna, Kalksandstein, Heinrich Papen, um 1700



Abb. 2 Scherfede, Madonna im Ostgiebel der ehem. Zehntscheune, Mehlstein, Heinrich Papen, um 1700

Gelungene Symbiose von Alt und Neu – Eine Madonna des Barockbildhauers Heinrich Papen (1645–1719)

Christoph Stiegemann

Im Entwurf zum Neubau des Gebäudes vom Büro Volker Staab Architekten aus Berlin war sie nicht vorgesehen, die eindrucksvolle barocke Marienfigur, die heute als besonderer Blickfang in einer Nische an der Nordost-Ecke der Giebelseite des Gebäudes, Heiersstraße 15 ihren Platz gefunden hat. (Abb. 1) Erst im Verlauf der Ausarbeitung der Planung stellte sich dem Bauherrn die Frage, wie die kirchliche Nutzung des Gebäudes auch nach außen hin sichtbar gemacht werden könnte. Dazu wurde die Fachstelle Kunst um Vorschläge gebeten. Hier bot sich die seltene Gelegenheit, eine Marienfigur aus den Beständen des Museums in den öffentlichen Stadtraum zu bringen. Dabei setzten wir bewusst auf den belebenden Kontrast der voluminös-bewegten Barockskulptur zur zurückhaltend-formstrengen, geradezu klassisch proportionierten Architektur. Der Vorschlag fand die Unterstützung der Diözesanbaumeisterin Carmen Matery-Medding. Er wurde in den zuständigen Gremien des Hauses positiv beschieden und nach entsprechender Bemusterung durch die Restaurierungsfirma *ars colendi*, Paderborn umgesetzt. Für die gewichtige Steinskulptur wurde an der Nordost-Ecke des Neubaus eigens eine aufwendig ausgeformte Nische geschaffen.

Wenden wir uns dem Bildwerk selbst zu: Es handelt sich um eine annähernd lebensgroße, vollrund gearbeitete, blockhaft wuchtige Skulptur (H. 180, B. 45, T. 30 cm) aus Kalksandstein. Die Rückseite ist nur summarisch bearbeitet. Die Oberflächen zeigen starke Witterungsschäden. Offenbar hat die Figur Jahrzehntelang ungeschützt im Freien gestanden. Die qualitätvolle Arbeit zeigt die Gottesmutter in Frontalansicht als Himmelskönigin mit Zepter in der Rechten und dem Jesuskind auf dem linken Arm. Sie steht in verhalten ausgeprägtem Kontrast s-förmig bewegt auf einer Plinthe, das leicht geneigte, vom Betrachter aus nach links gewandte, gekrönte Haupt wird von reichen Haarlocken

gefasst, die in bewegten Strähnen auf die Schultern herabfallen. Das rundliche jugendliche Antlitz ist von typisiertem Zuschnitt, der Blick in die Ferne gerichtet. Die Heilige hält in der angewinkelten rechten Hand mit feingliedrigen Fingern den Schaft eines Szepters, das verloren ist. Mit der linken Hand stützt sie den Jesusknaben mit der Weltkugel, der als kleiner pausbäckiger Putto mit gelocktem Haar gestaltet ist. Die vortretenden Partien sind stark fragmentiert. Es fehlen beide Unterarme, das linke Bein und der rechte Fuß sowie die Hälfte der Weltkugel, auf der die Linke des Jesuskindes ruhte und zwei Finger der linken Hand Mariens. Sie trägt ein enganliegendes, von knitterigen Vertikalfalten durchzogenes Kleid, das unter der Brust gegürtet ist. Ein schärpenartig um die Schultern gelegtes Tuch wird vor der Brust von einer Brosche gehalten. Der um die Schultern gelegte virtuos skulptierte Mantel ist diagonal vor dem Körper aufgerafft und bildet hier voluminös drapierte Faltenbüsche aus.

Aufgrund der charakteristischen Stilmerkmale lässt sich das Werk dem bedeutenden Barockbildhauer Heinrich Papen (um 1645–1719) zuschreiben, der in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts in Giershagen eine überaus produktive Bildhauerwerkstatt unterhielt. Seine Werke spiegeln den Einfluss der flämischen Bildhauerkunst des Hochbarock, der nach dem Dreißigjährigen Krieg mit der Neugestaltung der in die Tiefe gestaffelten Altartrias im Paderborner Dom durch Ludovicus Willemssens (1630–1702) aus Antwerpen im Hochstift Einzug hielt.¹ Heinrich Papen hat in dessen Werkstatt seine Ausbildung erfahren und sich im Anschluss in Giershagen niedergelassen. Das reiche Oeuvre wurde 1994 von Gabriele Buchenthal / Heinz Bauer monographisch bearbeitet.² Unsere Marienskulptur kommt in der Publikation allerdings nicht vor. Sie wurde erst 2007 im Rahmen der groß angelegten Maßnahme zur Inventarisierung des beweglichen Kunstschatzes im Erzbistum Paderborn im Garten des Pfarrhauses der katholischen Pfarrei St. Vincentius in Scherfede, der ehemaligen Zehntscheune des Klosters Hardehausen entdeckt. Von der Forschung bislang übersehen wird sie hier erstmals veröffentlicht.³

Das qualitätvolle Werk entspricht in seinem antikisierenden Stil einem häufig wiederkehrenden Typus im Oeuvre des Heinrich Papen. Bereits um 1670 im Frühwerk des Meisters lässt er sich nachweisen. Weitere ganz ähnliche großformatige Steinskulpturen finden sich etwa im Mutterhaus der Vincentinerinnen in Paderborn. Die ausgesprochen qualitätvolle, um 1700 geschaffene Madonna stammt vom Portal des Landeshospitals in Paderborn. Auch in Hardehausen findet sich eine steinerne Papen-Madonna, die sich ursprünglich über dem östlichen Eingang des 1698 unter Abt Stephan Overgaer errichteten Abtshauses befand. Heute schmückt sie die Nische über dem Südportal des Gebäudes.

An der Zehntscheune – dem heutigen Pfarrhaus – in Scherfede selbst findet sich am Ostgiebel eine weitere Nischenfigur der Gottesmutter, die nach Kopftyp und Gewandgebung unserer am Verwaltungsgebäude jetzt neu aufgestellten Papen-Madonna entspricht. (Abb. 2) Es gibt allerdings im Vergleich zu dieser wie zu den genannten Steinfiguren einen charakteristischen Unterschied, der das Standmotiv betrifft. Es ist stets der klassische Kontrapost, allerdings sind Stand- und Spielbein getauscht. Hier beugt Maria ihr linkes Knie, was die S-förmige Schraubung und Drehung des Oberkörpers nach rechts plausibler erscheinen lässt. Das Standmotiv der Figur ebenso wie die voluminöse Gewandung mit dem locker um die Hüfte drapierten Manteltuch lassen keinen Zweifel daran, dass unsere Figur ebenfalls aus der Werkstatt Heinrich Papens in Giershagen stammt und um 1700 geschaffen wurde. Ob sie ursprünglich ebenfalls für die Zehntscheune gefertigt wurde oder nach der Säkularisation aus Hardehausen hierher verbracht worden ist, lässt sich nicht mehr ermitteln.

Sicher ursprünglich für die Aufstellung in einer Architekturnische geschaffen ist die Papen-Madonna nun in Paderborn ebenfalls wieder in dieser Weise öffentlich präsent. Das Marienbild an diesem Ort ist wohl begründet. Die Gottesmutter ist Erstpatronin des Domes und der Domimmunität, die – wie archäologische Forschungen im Zuge der Bauarbeiten erwiesen – bis hierher reichte. Das Patrozinium wurde von Karl dem Großen

begründet. Bis zu den Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs gab es am Bogen, der die Zufahrt zum Domplatz überspannte, eine Nische mit der sog. „Bogenmadonna“. Es handelte sich um eine kleinformatige Pietà des 18. Jahrhunderts, die sich heute ebenfalls in der Sammlung des Diözesanmuseums befindet.

Der fragmentierte Zustand der Figur wurde bewusst belassen – ein sprechendes Zeugnis, das den ursprünglich triumphalen Gestus der Himmelskönigin aus der Zeit der Gegenreformation relativiert und so mit den Mitteln der Kunst Glau bensgeschichte und Gegenwart auf überzeugende Weise neu ins Verhältnis setzt.

Anmerkungen

- 1 Christoph Stiegemann, „Im Thumb große Luft und Zierath geben“ – Die Barockisierung des Paderborner Doms 1652-1661, in: Peter Paul Rubens und der Barock im Norden, hg. von Christoph Stiegemann (Ausstellung im Erzbischöflichen Diözesanmuseums Paderborn), Petersberg 2020, S. 148-179
- 2 Grundlegend: Gabriele Buchenthal / Heinz Bauer, Heinrich Papen (um 1645-1719) und Christophel Papen (1678-1735) – Eine westfälische Bildhauerwerkstatt im Zeitalter des Barock (Studien und Quellen Bd. 30), Paderborn 1994
- 3 Karin Wermert, Fachstelle Kunst sei für Informationen zum Hergang herzlich gedankt.



Künstlerin im Fokus : Lea Dievenow

Seit 2008	freischaffend tätig Ausbildung zur Kunstglaserin
2011	Jahrgangsbeste Glasfachschule Rheinbach
	Leistungswettbewerb des Deutschen Handwerks PLW (Profis leisten was): 1. Bundessiegerin, 2. Preisträgerin „Die gute Form“
2012–2015	Studium Akademie Gestaltung in Münster, Projektgestalterin – Design
2016–2019	Alanus Hochschule für Kunst und Gesellschaft, Alfter, Deutschland, Kunsttherapie/Sozialkunst
2019	Rundfenster Christuskirche Ahaus
2019-2020	Stipendium Bildwerk Frauenau, Glass Works
2020	„Sonnenlicht“ Kapelle Haus Bredemeier, Hövelhof
	Stipendium KADK Royal Academy for Art and Design, Bornholm
2021/2022	Rosettenfenster „Klanglichter“ Sankt Joseph Kirche Hannover
2020/2022	Stipendium „Pilchuck- glass-school“ USA, Alexander Tutsek Stiftung München
glaskunstwerke.de	

Raum der Stille – Kapelle Hövelhof

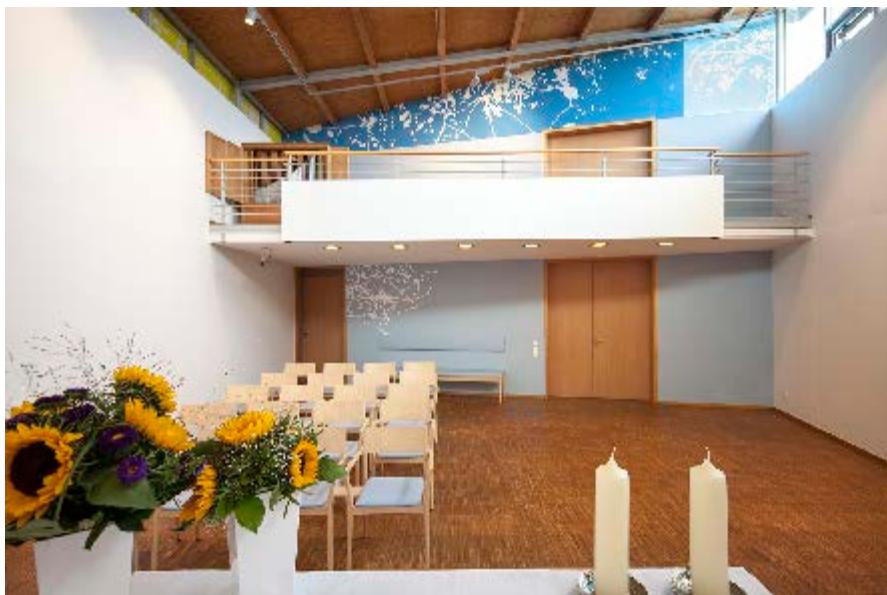
Die Entwurfsgestaltung für die Hauskapelle im Caritas-Altenzentrum Hövelhof Haus Bredemeier (Kreis Paderborn) 2019/2020 entwickelt sich aus der zentral gestalteten Kreisform, auf der der Christus-Korpus montiert wurde.

Von dieser Kreisform entfaltet sich dann die 360° umlaufenden Fenster- und Farbgestaltung im Raum. Diese greift die schrägen Linien der Dachform, aber auch die schrägen Linien des Altars, des Pultes und des Tabernakels (alle drei sind Bestand) mit auf und bezieht diese in eine harmonisches Gesamtkonzept ein.

Die Asymmetrie im Raum wird durch den Kreis zentriert und bekommt hierdurch eine starke Ruhe in der Raumwahrnehmung. Die sehr kräftigen und freundlichen Farben verleihen dem Raum eine freundliche und stimmungsvolle Atmosphäre. Gleichzeitig verbinden sich die Farben auch wieder mit der Kreisfläche hinter dem Kreuz, so dass hier eine Beziehung zwischen Fenster und Wand entsteht, die vorher nicht gegeben war.

Technisch wurden die farbigen Gläser in der Technik der Glasmalerei erstellt, die Ihren Feinschliff in der Oberfläche durch Sandstrahlungen bekamen. Der zentrale Kreis hinter der Christusfigur wurde mit Hilfe vom Digitaldruck auf Glas verwirklicht. Die vorhandenen grauen Blindfenster wurden mit bedruckten Verbundplatten in die Gesamtgestaltung mit eingebunden und werden nun optisch als eine Einheit im Raum verstanden.

Ein neues Lichtkonzept unterstreicht die 360° Wahrnehmung und lässt den Raum in neuem Glanz erstrahlen. Passend hierzu wurden die Wände neu gestrichen und ein sehr heller, filigraner Stuhl ausgesucht auf dem die Besucher der Kapelle bequem sitzen können. Die Grundlage für die künstlerische Gestaltung war das Thema vom „Sonnenlicht“. Hierbei greifen die Diagonalen Linien die Sonnenstrahlen auf, die durch Reflexionen und Lichtbrechungen wie bei einem Prisma die Farbenvielfalt zeigt.



Es geht um den wärmenden Moment, den jeder einzelne empfindet, wenn das Sonnenlicht auf die eigene Haut trifft.

In der Addition treffen diese auf Blätter und Aststrukturen in der Darstellung, die den Meditativen Moment der Natur in den Raum bringen soll. Das leichte rauschen des Windes, die Stille der Natur. Die Ruhe und Besinnung!

Lea Dievenow



Ev. Christuskirche Ahaus, Kreis Borken im Münsterland.
Umsetzung: Geschmolzenes Glas mit textiler Textur | belegt mit Gold und Silber in den Kugeln | Spiegel rückseits

Wege mit Gott – Christuskirche Ahaus

Im Jahr 2019 hat die Ev. Christuskirche in Ahaus ein neues Rundfenster bekommen. Geschaffen hat es die Künstlerin Lea Dievenow aus Westfalen.

Zwei dynamische Linien gliedern das runde Fenster in vier Teile. Sie bilden ein geschwungenes Kreuz. Zugleich zeichnen sie Himmelsäquator und Nullmeridian nach. Das Kreuz umspannt den Erdball. Spielerisch verteilen sich Kugeln um die Linien. Kleinere und größere. Goldene und silberfarbige. Sie erinnern an das Logo der Kirchengemeinde. Lichteinfall und Schattenwurf erzeugen ein stetig wechselndes, facettenreiches Farbspiel. Die Kugeln sind Sinnbild für die leuchtende Vielfalt von Menschen, die mit ihrer unterschiedlichen Herkunft und Prägung die Gemeinde Jesu Christi bilden. Sie spiegeln ihr Hoffen und Handeln im Lichte Gottes wider. Die Fläche ist nicht eben. Das geschmolzene Glas weist Faltenwürfe und Vertiefungen auf. Um seine Reliefstruktur zu verstärken, ist hinter dem Fenster ein großflächiger Spiegel angebracht. Helle und dunkle Grautöne bilden Linien und Wege. Wege von Menschen führen mitunter durch dunkle Täler. Der Beter des 23. Psalms vertraut darauf, dass auch sie Wege mit Gott sind: *Denn du bist bei mir.*

Bei näherer Betrachtung erkennt man eine stoffartige Textur der Oberfläche. Sie lässt an gewebte Jute denken und wurde von der Künstlerin eigens für dieses Fenster entwickelt. Damit erinnert sie an die Blütezeit der Textilindustrie in Ahaus, mit der die Entstehungsgeschichte der Christuskirche eng verwoben ist. Unter dem Rundfenster befindet sich auf der Eingangstür zur Kirche ein Bronzerelief, das rund 50 Jahre zuvor nach einem Entwurf vom Bildhauer Rudolf Breilmann entstanden ist. Es nimmt Jesu Ruf aus dem Matthäusevangelium auf: *Kommt her zu mir, alle, die Ihr mühselig beladen seid. Ich will euch erquicken.* Fenster und Relief verweisen aufeinander und laden Menschen ein, unter dem Kreuz Christi aufzutatmen, miteinander Mut zu schöpfen und ihre Wege getrost mit Gott zu gehen.

Hanau Hl. Geist – ein neuer Schritt in alten Orgellandschaften

Hans Jürgen Kaiser

Der Kirchenraum beeindruckte sofort beim ersten Betreten. Die Idee, Orgelbauer gemeinsam mit Architekten um Entwürfe zu bitten, hatte sich schon oft bewährt. Sinnfällig zu sehen bei der Orgel der Fuldaer Michaelskirche, die in der Zusammenarbeit des Architekturbüros Triade (Ulf Profe-Bracht) und der Orgelbaufirma Fischer und Krämer entstand, aber auch bei der Begleitorgel für die Chöre am Fuldaer Dom von der Orgelbauerfamilie Jann in Kooperation mit dem gleichen Architekten.

Für Hanau sollte aber ein weiter gehendes, ebenfalls schon erprobtes Vorgehen zum Tragen kommen, nämlich im Wettbewerb dreimal die (ausgeloste!) Kombination jeweils eines Architekten und eines Orgelbauers aneinander zu binden. Ein Blick auf die bereits vor längerer Zeit durchgeföhrten Wettbewerbe in Bad Soden Salmünster und Wächtersbach zeigt, dass dabei ungewöhnliche Ergebnisse erzielt werden können, denn beide Seiten öffnen sich für neue Sichtweisen. Gerade aus der Spannung in der Diskussion zwischen einem ungebunden denkenden Architekten und der Zusammenführung mit dem funktionalen Wissen des Orgelbauers kann im Idealfall Unerwartetes entstehen, vielleicht auch, wie durchaus hier in Hanau etwas, das riskant genannt werden kann, vielleicht sogar musste.



Orgel Mariä Himmelfahrt, Wächtersbach: Kooperation von Triade Architekten Düsseldorf und Orgelbau Rieger, Schwarzach, nach Wettbewerb, 2. Preis



Orgel Michaelskirche Fulda: Kooperation von Triade Architekten Düsseldorf und Orgelbau Fischer und Krämer, Endingen a.K.



Orgel St. Peter und Paul, Bad Soden Salmünster:
Kooperation von Architekt Prof. Friedhelm Grundmann,
Hamburg und Orgelbau Jann, Regensburg,
nach Wettbewerb 1. Preis

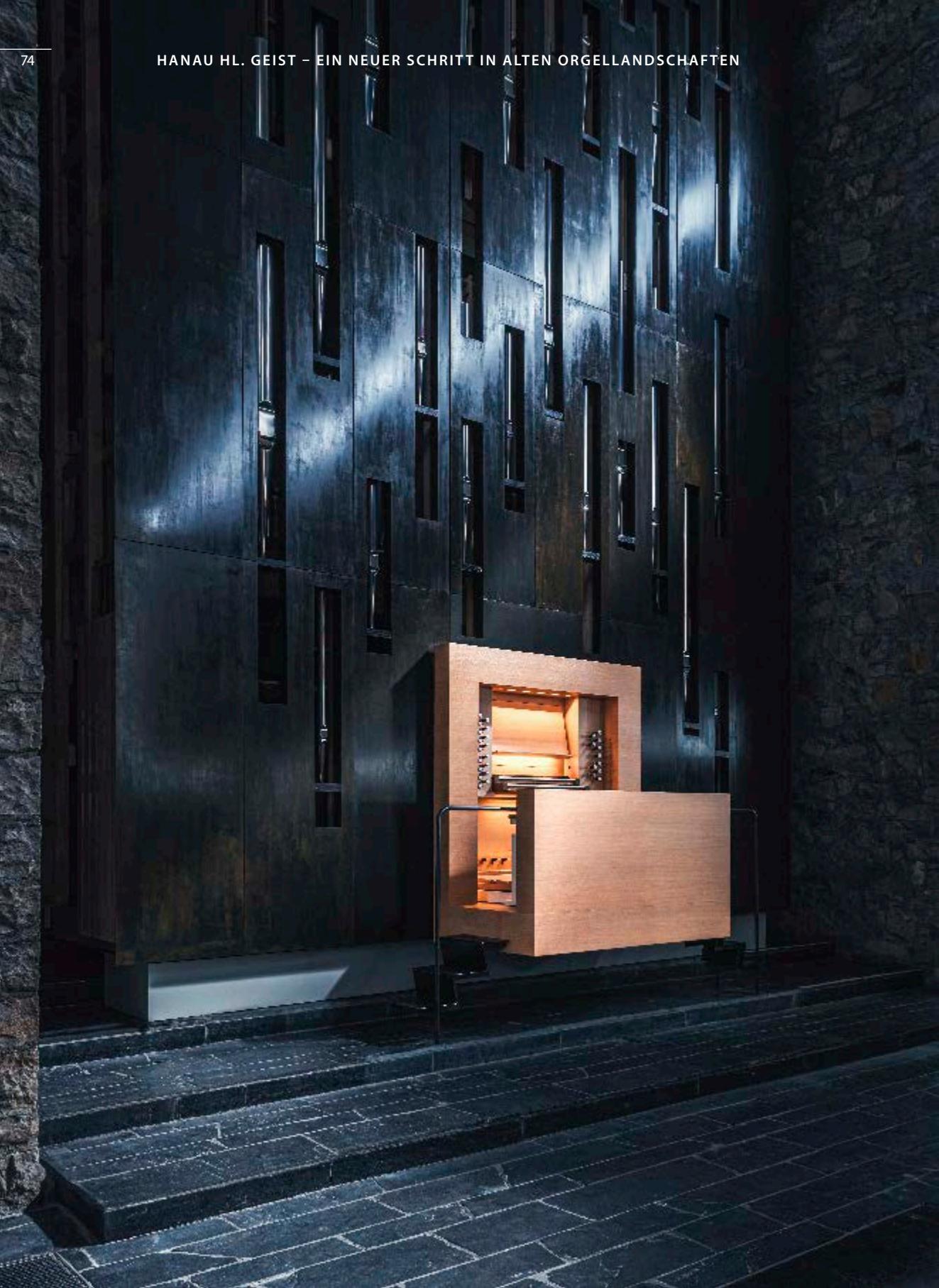


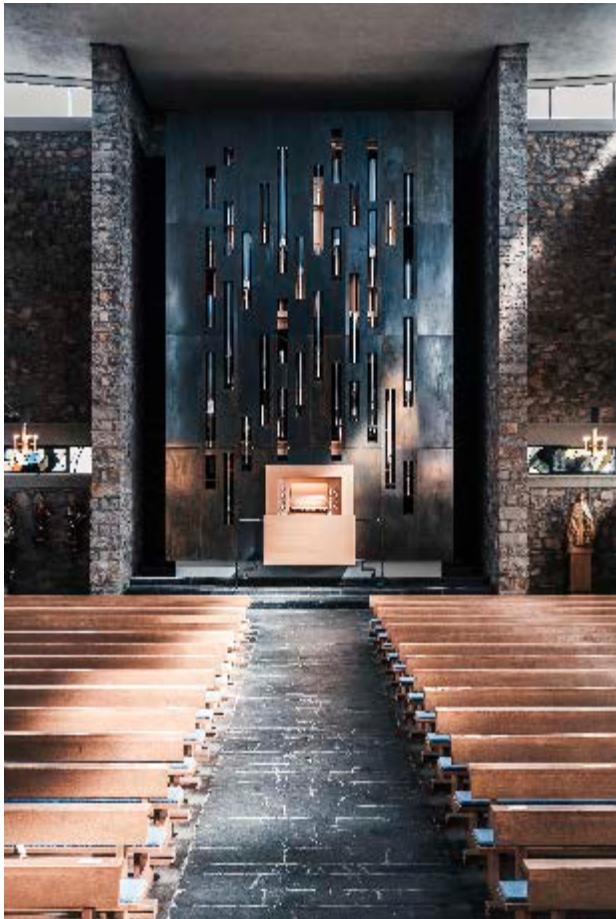
Eine Orgel – salopp gesagt – hinter eine Blechwand zu setzen, befremdet zunächst. Trotzdem entschied sich das Preisgericht eindeutig für die Paarung Orgelbau Weimbs und Architekturbüro HHS Kassel mit dem Architekten Guido Höfert als Preisträger und Gewinner.

Die Zustimmung des damaligen Pfarrers Zimmermann war schnell erreicht. Die Wertschätzung der Musiker für die architektonische Qualität des Raumes von 1959 war ein Türöffner für ihn, der mit der Geschichte und der Vita des Architekten Johannes Krahn bestens vertraut war. Johannes Krahn (1908–1974) war Schüler von Dominikus Böhm und Rudolf Schwarz an der Werkkunstschule in Offenbach. Er war zudem an der Ausführung von Schwarz' Ikone St. Fronleichnam 1930 in Aachen beteiligt und baute mit ihm zusammen 1947 die zerstörte Paulskirche in Frankfurt wieder auf.

Es war schließlich beim ersten Ortstermin im Aufbau eine Erleichterung mit den Orgelbauern und bei der ersten Klangprüfung festzustellen, dass diese Konstruktion mit der vorgehängten durchbrochenen Wand sehr wohl funktioniert und die so ungewöhnlich platzierten Pfeifen ein homogenes, raumfüllendes Klangbild ergeben.

Bezüglich des Klangbildes war später die wichtige und durchaus grundlegende Frage, des Stimmungssystems zu entscheiden. Seit einigen Jahrzehnten ist nun im Orgelbau, auch und gerade bei Orgelneubauten ein Trend aufgekommen, leicht modifizierte Stimmungssysteme zu nutzen. So wird es nun auch bei der neuen Weimbsorgel mit der Frischknecht 2 Stimmung, leicht in graphischer und numerischer Darstellung im Internet zu finden, eine Unterscheidbarkeit der Dreiklänge und Tonarten geben. Kaum merklich, aber doch signifikant.

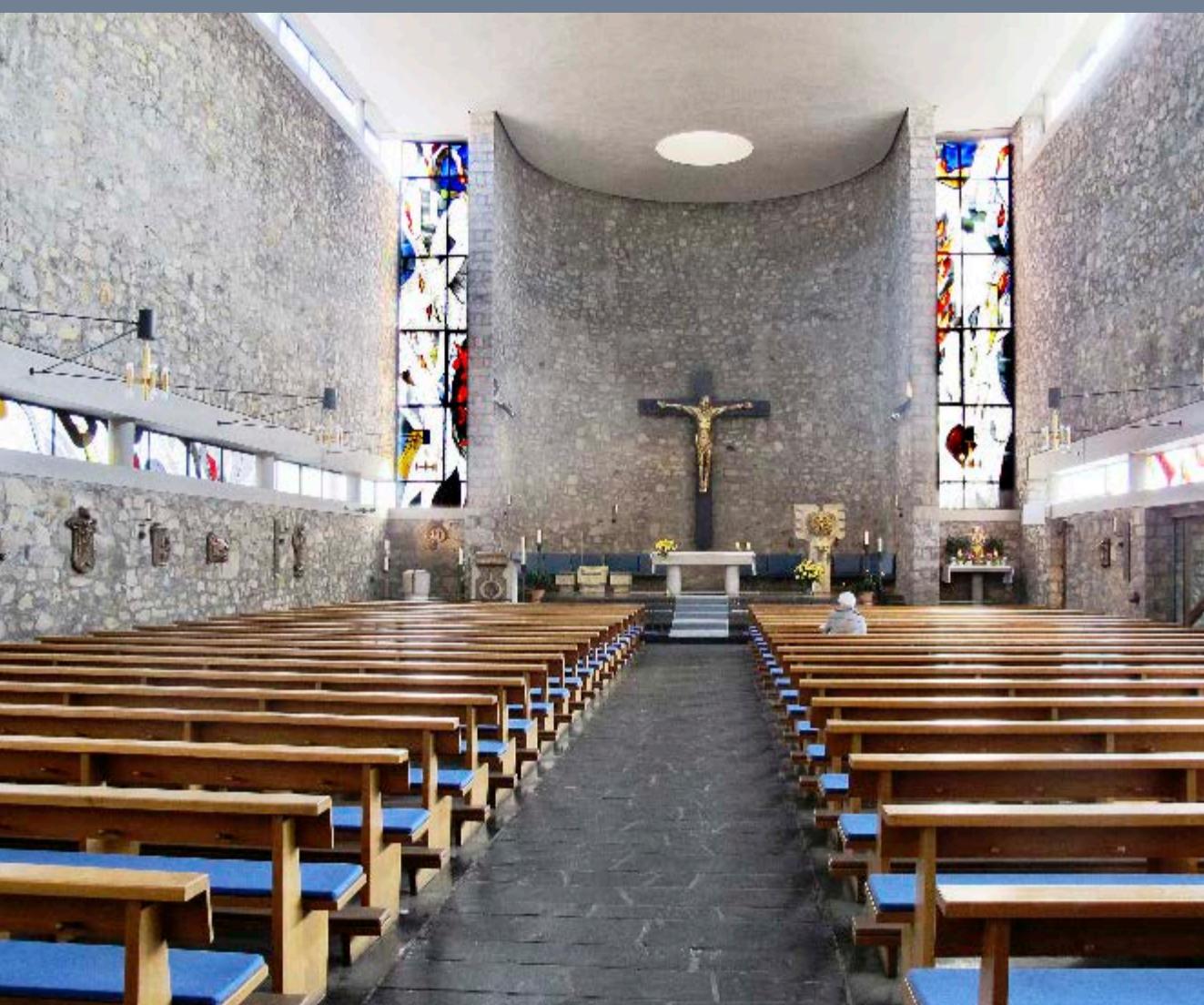




Der neue Schritt in alten Orgellandschaften sei damit knapp skizziert. Orgellandschaft meint die tatsächliche Verteilung der vorhandenen Orgeln, deren Erbauer ja unterschiedlichster Provenienz und durchaus verschiedenen Zeiten sein können. Dies kann leicht am Beispiel des Fuldaer Domes gezeigt werden, wo die ehemals sehr berühmte Fa. Sauer aus Frankfurt an der Oder im 19. Jahrhundert beide Orgeln erneuerte, was klar einen politischen Hintergrund hatte. Vor und um 1900 hat der preußische Staat in etlichen Fällen in Hessen seinen Einfluss geltend gemacht.

In Beratungsgesprächen mit Kirchengemeinden klingt immer wieder an: man müsse einen Orgelbauer aus der Nähe beschäftigen, weil im Fall eines Problems an der Orgel, dieser schnell vor Ort sein könne. Nun ist dies sicher ein zulässiges Argument, wenn man bereits eine schlechte oder Mängel behaftete Orgel eignet. Bei einem Neubau sollte man aber besser darüber nachdenken, ob die Wahl eines Orgelbauers die richtige sein kann, wenn man Sorge vor nachfolgenden Problemen hat. Im Regelfall sollten neue Orgeln ohne Probleme zwischen den Wartungsintervallen funktionieren. Diese Denk- und Verhaltensweise hat sich im Laufe der Jahre weitgehend verloren. Dies vor allem, weil systematisch neue Namen ins Gespräch gebracht wurden, und diese Firmen zur Zufriedenheit der jeweiligen Pfarreien arbeiteten.

So gab es oft Folgeprojekte für diese nichthesischen Firmen, wenn der Name positiv die Runde machte. Als Beispiele hierfür sei Fa. Jann aus Laberweinting (zunächst Georg dann der Sohn Thomas) genannt, erst in Bad Soden-Salmünster, dann im Dom, schließlich in Langenbieber. Aber auch Fa. Meyer aus dem Saarland baute zunächst in der neu gestalteten Kirche in Poppenhausen, als Folgeprojekt dann in Dietershausen. Fa. Rieger aus Schwarzach präsentierte ihre herausragende Leistungsfähigkeit im Fuldaer Dom, um später in Wächtersbach einen Folgeauftrag zu realisieren. Fa. Eule aus dem fernen Bautzen konnte gleich bei mehreren Folgeprojekten reüssieren, vor allem im Kasseler Raum, aber auch mit Restaurierungen, beispielsweise in der sogenannten Liobakirche in Petersberg.



Hl. Geist, Hanau: Blick von der Orgel zum Altar

Ein weiteres Kapitel der Orgellandschaft im Bistum Fulda wurde 1989 durch die Grenzöffnung aufgeschlagen, oder genauer gesagt wieder fortgesetzt – das Geisaer Land wurde ins Bistum Fulda rück-integriert. Ab 1994 galt es, ganz neue, auch nun neu entstandene Firmen in Thüringen und darüber hinaus weiter östlich in den Blick zu nehmen. Es war deren Leistungsfähigkeit und qualitative Einstufung zu prüfen, und daraus Konsequenzen bei anstehenden Ausschreibungen zu ziehen. Ästhetisch ergaben sich durch diese andersartige thüringisch geprägte Orgelwelt mit ihren vielen (noch) erhaltenen Denkmalorgeln ganz neue Aspekte. Orgelbauer wie Knauf (Vater und Sohn), Trost oder Peternell, um nur drei zu nennen, bauten im 19. Jahrhundert bedeutende Instrumente ganz eigener Klanglichkeit und auch eigener Technik und Materialwahl, die allerdings teils nur noch so eben restaurierbar waren, aber in ihrer musikalischen und orgelhistorischen Bedeutung als Denkmalobjekte gelten, was nun optisch und klanglich wieder für jeden erkennbar ist. Diese Welt wollte erschlossen und verstanden sein, um adäquate Handlungsstrände einleiten zu können. So konnte zuletzt 2021 die aufwendige Restaurierung der Knauforgel in Geismar bei Geisa durch die 1991 gegründete Orgelbau Waltershausen mit glänzendem Ergebnis abgeschlossen werden. Ein Objekt und dann ein Projekt, dessen Erstbesichtigung 1998 noch mit analogen Fotos und gerade so eben mit am Computer erstellten Textdokumenten erfasst wurde. Ein weiteres neues Kapitel in Fragen der Orgelrestaurierung wurde vor 20 Jahren durch die Sparkassen-Kulturstiftung Hessen und das Landesdenkmalamt in Hessen begonnen. Pfarreien mit Denkmalorgeln zur Restaurierung derselben zu beraten, wird deutlich einfacher, wenn damit einher auch Zuschüsse fließen.

War dies schon vorher in Thüringen durch die staatliche Denkmalpflege üblich, konnten nun in den vergangenen 20 Jahren auch im hessischen Bereich viele Orgeln vor dem Verfall gerettet werden. Hinzu kam, dass die staatliche Seite durch Sachverständige vertreten wurde, die nicht nur als Kunsthistoriker ausgebildet waren, sondern auch Orgelsachverständige mitbringen.

In einigen besonderen Fällen, früh schon im Fritzlarer Dom mit seiner bedeutenden Denkmalorgel der Fa. Klais, aber auch in den letzten Jahren an mehreren anderen Orten, konnten auch Bundesmittel eingeworben werden, was in diesen Fällen erst einen finanziellen Rahmen öffnete, der den jeweiligen Pfarreien die Hoffnung gab, die jeweilige Maßnahme leisten zu können.

Kommen wir zum Schluss der Betrachtung zu einer seit einigen Jahren neuen, aber leider sehr brennenden Frage: Wie vertreten wir einen Orgelneubau in Zeiten von Kirchenschließungen und Orgelverkäufen? Dabei Verkäufen von Orgeln, die teils erst in den letzten 30 Jahren gebaut wurden, und die qualitativ gesichert eine lange Zukunft haben sollten ...

In Hanau Heilig Geist scheint dies doch eine Hoffnung tragendes Element zu sein. Ein architektonisch überragender Raum, der seine klangliche und auch ästhetische Abrundung mit der neuen Orgel erfährt, zu einer stimmigen Einheit verschmilzt.

Kirche will Zukunft, und Zukunft muss gestaltet und gebahnt werden. So klar man an bestimmten Stellen besser schneller als zu spät Schlussstriche ziehen sollte, sozusagen das Licht ausmachen und die Türen hinter sich schließen, so klar muss man aber auch anderen Orten Chancen gezielt entwickeln, Felder erobern und für den Glauben und die Kirche werben. Die Voraussetzungen scheinen da in Hl. Geist gelegt und gut aufeinander abgestimmt zu sein. Es gilt dies offensiv in die Öffentlichkeit zu tragen und neue Kräfte zu gewinnen.

Soli Deo Gloria, Gott allein die Ehre, schreibt Bach vor seine Werke. Führen wir dies heute und in Zukunft weiter. Aber danken wir auch allen, die sich engagiert haben und engagieren, für die Orgel und für die Zukunft. Eine Zukunft mit Wohlklang und Gottes- und Gemeindedienst.



Künstlerin im Fokus : **Karen Irmer**

Karen Irmer (*1974)

- 2000–2007 Studium an der Akademie der Künste, München, bei Prof. Gerd Winner and Prof. Sean Scully
- 2007 Debütantenpreis der Akademie der Bildenden Künste und Bayerisches Staatsministerium, München
- 2008–2010 Gründung der Produzentengalerie Zweigstelle, Berlin, mit Angela Stauber und Andreas Stucken
- 2015–2017 Lehrauftrag für Videokunst und Fotografie HBK Braunschweig
- 2018 Dorothea von Erxleben Stipendium, Lehrauftrag, Building Realities, Atelier Fotografie, Hochschule für angewandte Wissenschaften, Augsburg
- Seit 2003 zahlreiche Einzel und Gruppenausstellungen im In- und Ausland

karen-irmer.de



Karen Irmers künstlerische Arbeit nährt sich durch Aufenthalte in rauer und einsamer Natur. Auf der Suche nach Bild- und Filmmaterial reist die Künstlerin zu vermeintlich unspektakulären, kleinen und entlegenen Inseln. Diese liegen vorwiegend in den von den meisten Menschen gemiedenen „Schlechtwetterregionen“ Europas – so das arktische Lappland oder die karge und baumleere Westküste Irlands.

Irmer's Verbindung zu abgelegenen und als wenig aufregend geltenden Gegenden hat eine Serie von Arbeiten hervorgebracht, die stets die Grenzen zwischen Film und Fotografie aufbrechen. Aufmerksam beobachtend, untersucht die Künstlerin Orte, die sie allein durch die Wahl des Blickwinkels und die Art der Aufnahme in neue, andersartige und extrem atmosphärische Welten transformiert. So berührt sie die unerklärliche Sehnsucht nach dem Unbekannten, die den Menschen zuweilen erfasst und erschafft Arbeiten, in denen die Grenzen zwischen realer und vorgestellter Welt verwischen. Der Betrachter betritt unsicheres Terrain, auf dem sich die Gegenständlichkeit aufzulösen beginnt und die Wahrnehmung neu gelernt werden will.



karen-irmer.de/portfolio-item/naab-4/



karen-irmer.de/portfolio-item/naab-3

Wandeln

Multimediale Intervention in der Moritzkirche Augsburg von Karen Irmer 2018

Wenn die Wahrnehmung ins Wanken gerät

Wenn es langsam zu dämmern beginnt, tauchen sie in der Apsis der Kirche auf – kleine, weiße Lichtpunkte, die in steter Bewegung nach oben steigen, kreisen und hinabzufallen scheinen. Trotz ihrer Ruhelosigkeit und ihrer diffusen Form lassen sie an Sterne denken. Diese Assoziation liegt durchaus nahe, finden sich doch in den Kuppeln älterer Sakralbauten immer wieder gemalte Sternenhimmel, die die Unendlichkeit des Universums ins Innere des Kirchenraums überführen sollten. Bei längerem Hinsehen entpuppen sich die Lichtgebilde jedoch als Vögel, die im Ostchor ihre Kreise ziehen. Karen Irmer positioniert ihre Installation bewusst an jener Stelle der Moritzkirche, welche

durch die Zerstörung im Zweiten Weltkrieg den Blick nach außen freigab. Dort bricht sie den Raum auf ins Illusionistische und lässt die Außenwelt erneut in den Innenraum dringen – sichtbar, aber nicht greifbar. Sie dynamisiert die streng gegliederte Struktur der Kirche und eröffnet dem Betrachter dadurch eine neue Raum-Zeit-Ebene.

Außen und Innen, Kommen und Gehen, Sichtbares und Unsichtbares – Irmers Arbeiten bewegen sich im Spannungsfeld dieser Gegensätze und thematisieren ihre Übergänge. Grenzen verschieben sich, verschwinden und stellen vermeintliche Eindeutigkeiten in Frage. Im rechten Seitenschiff blicken wir wie durch ein Fenster auf eine imposante Wolkenformation von großer ästhetischer Kraft. Bei näherem Hinsehen entpuppt sich diese Formation jedoch als verschmelzendes Zusammenspiel von Wasser und Wolken. Wo endet die Gischt, wo beginnen die Wolken? Eine klare Trennung ist nicht möglich, der Übergang von einem Aggregatzustand in einen anderen ist vielmehr fließend.

Diesem Aufeinandertreffen der verschiedenen Aggregatzustände begegnen wir in der linken Seitenkapelle wieder. Über eine leicht bewegte Wasserfläche ziehen zarte Nebelschleier hinweg. Obgleich wir keine Veränderung des Himmels sehen können, erkennen wir an den glitzernden Flächen auf der Wasseroberfläche, dass sich einige Sonnenstrahlen ihren Weg durch die Wolken bahnen. Die Videoinstallation strahlt eine große Ruhe aus und verstärkt die meditative Wirkung der Kapelle. In der Nische, die eigentlich dem Kruzifix vorbehalten ist, wird während der Ausstellung das Wasser, oder die von ihm evozierte Stimmung zum Gegenstand der Kontemplation.

Durch die Interaktion mit dem sakralen Raum ermöglicht Irmers Kunst dem in der Immanenz verhafteten Betrachter eine intensive spirituelle Erfahrung, bei der die fließende Grenze zur Transzendenz spürbar werden kann.

Simone Kimmel, 2018

*Eine Version dieses Textes erschien in
edition schwaben Nr.3, 2018*

links: Video-Projektion „Wandeln“





Still aus Video „Naab“

Zitate von Besucher*innen

Die puristische Moritzkirche erhält durch die dreiteilige Intervention von Karen Irmer fast barocke Ausblicke auf die Schöpfung. Der Künstlerin gelingt es, Alltägliches, wie Wasser oder Himmel, auf überwältigende Art zu inszenieren. Die Arbeiten fügen sich perfekt in den Sakralraum ein und verweisen jeweils auf christliche Themen. Darüber hinaus wird dem Betrachter, durch die Installation des Vogelschwams in der Apsis, die Geschichte der Kirche vor Augen geführt, die 1944 das Dach in einer Bombennacht verlor.

Benita Meißner, Kuratorin des Kunstraums der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst e.V.

Die Moritzkirche ist für mich einer der schönsten Orte in Augsburg. Während der Laufzeit von Karen Irmers Installationen besuchte ich sie öfter als gewöhnlich. Besonders eindrucksvoll war die Zeit des Sonnenuntergangs. Zunächst erschien die Kirche wie immer, doch mit der Dämmerung tauchte im Altarraum erst ganz zart und dann immer deutlicher ein Schwarm Vögel auf. Plötzlich schien der Himmel offen. Ich kann es kaum mit Worten beschreiben.

Michael Gleich, Kirchenbesucher

Ein Meer von Blau

Thomas Kesseler

Die Fotos stammen zum großen Teil von T. Kesseler selbst, die Raumansichten der vollendeten Kirche von Reiner Vogels aus Siegen.

Die Heilig Kreuz Kirche in Siegen schien gut geeignet für die Aufnahme eines Kolumbariums. 2017 wurde zu einem Gutachterwettbewerb eingeladen, den der 1956 geborene Künstler und Architekt Thomas Kesseler aus Bad Honnigen für sich entschied. Unterstützt wurde Kesseler bei der Realisation vom Sohn des erbauenden Architekten, dem Architekten Norbert Sonntag aus Siegen.

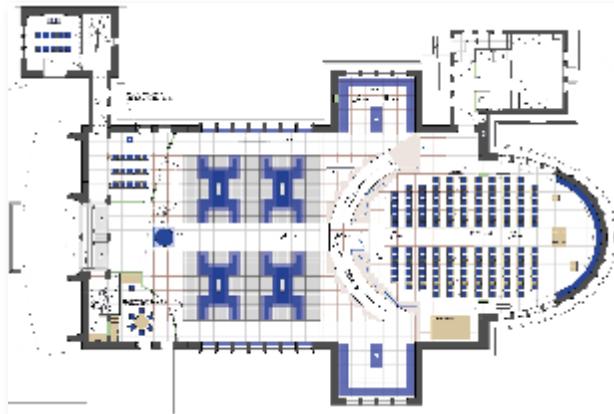
Während Kesselers Arbeit zwischen 2018 bis zur Fertigstellung Ostern 2021 entstand eine umfangreiche Dokumentation aller Arbeitsschritte. Hieraus ist hier eine Auswahl zusammengestellt. Wobei die Bilder und Unterschriften die einzelnen Schritte und Gedanken der Gestaltung sowie deren Umsetzung beschreiben.

Konzeption und Entwurf

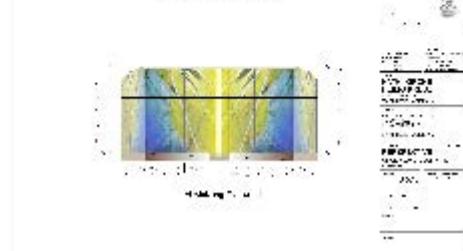
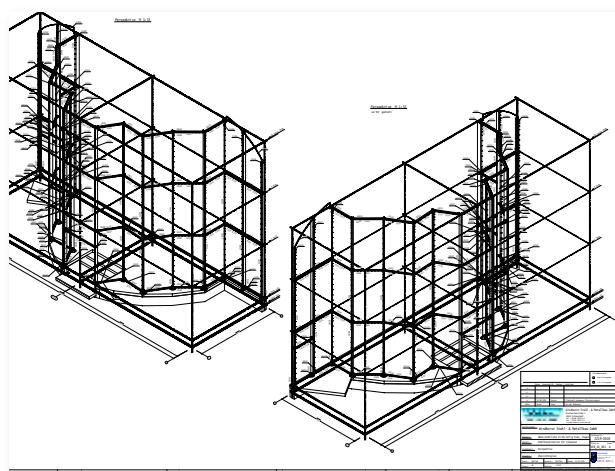
In der 1956 gebauten Kirche wurde 2018-2021 ein Kolumbarium (Urnenbegräbnisstätte) im Hauptraum geschaffen. Im Eingang befinden sich trauerpastorale Räume zur Verwaltung und Betreuung der Trauernden. Der ehemalige Chor wurde durch eine kathedrale Glaswand abgeschlossen und kann separat als Gemeindekirche genutzt werden. Die geklebte Stahl/Glaskonstruktion ist als Sonderzulassung einzigartig filigran in Deutschland. Die architektonische Konzeption und die Glasmalerei des Künstlers und Architekten Thomas Kesseler aus Bad Honnigen schafft einen neuen visionären Raumeindruck



Die 1956 von Alois Sonntag gebaute Heilig Kreuz Kirche mit dem alten Emailkreuz über dem Altar als Vorbild für die Erneuerung

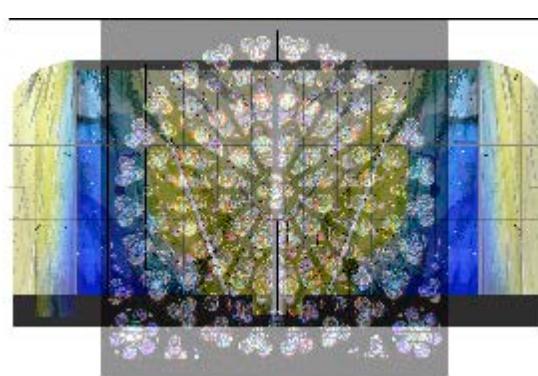


Grundriss zur Planung



oben: Visualisierung des Bereichs Kolumbarium

links: axonometrische Darstellung der von Matthias Kutterer (Ingenieure Bollinger und Grohmann Frankfurt, Stuttgart) entwickelten und der Firma Glasmalerei Peters aus Paderborn mit dem Künstler umgesetzten Glasgestaltung



Hier wurde über das Bild der Glaswand als Größenvergleich die Südliche Fensterrose aus der Kathedrale Notre-Dame in Paris von Pierre de Montreuil 1258-1267 gelegt

Offenbarung 21,1-8

Und ich sah einen neuen Himmel und eine neue Erde; denn der erste Himmel und die erste Erde sind vergangen, und das Meer ist nicht mehr. Und ich sah die Heilige Stadt, das neue Jerusalem, von Gott aus dem Himmel herabgekommen, bereitet wie eine geschmückte Braut für ihren Mann. Und ich hörte eine mächtige Stimme von dem Thron her, die sprach: Siehe da, die Hütte Gottes bei den Menschen! Und er wird bei ihnen wohnen, und sie werden sein Volk sein, und er selbst, Gott mit ihnen, wird ihr Gott sein; und Gott wird abwischen alle Tränen von ihren Augen, und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid noch Geschrei noch Schmerz wird mehr sein; denn das Erste ist vergangen.



Atelierarbeit

Die erste Reihe von fertig im Ofen bei über 630 Grad gebrannten Glasbildern steht an der Glaswand der Produktionshalle der Glasmalerei Peters in Paderborn-Neuenbeken. Die Schwarzlotuntermalung ist ergänzt durch aufgespritzte transparente Silbergelbe, grüne und blaue Farbschichten

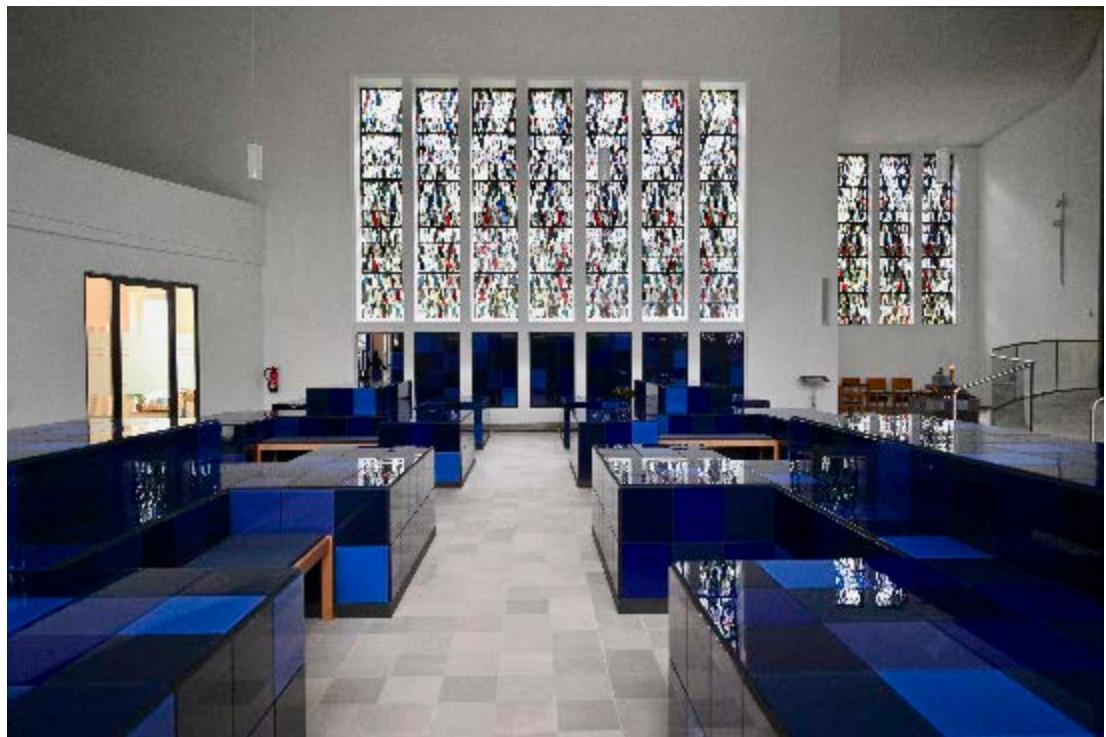


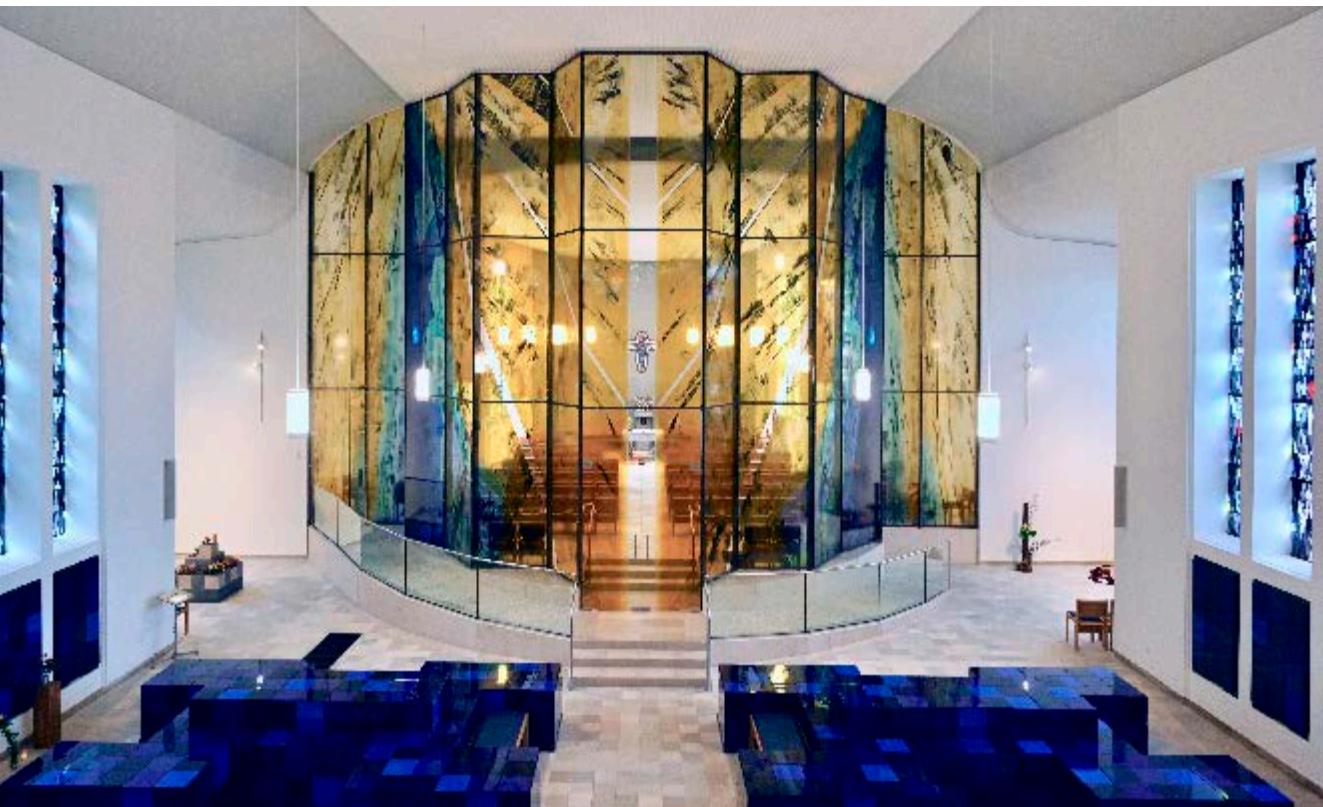
rechte Seite oben:
Blick vom Altar aus dem Kirchenraum
zum Kolumbarium



rechte Seite unten:
Der Bereich des Kolumbariums mit
den originalen Fenstern von 1956

Fertigstellung – Raumwirkung von Kuben, Glaswand und Fenstern





Bei den vollendeten Gläsern sieht man die präzisen Farbstufen, welche die Durchsicht zum Kreuz in der Mitte freigeben, Schattierungen und unbemalte Linien wirken wie Lichtstrahlen



Blick vom Eingang in den Kirchenraum: „vom Tod zum Leben“ als Motto kann auch als Weg von der Taufe zu Tod und Auferstehung verstanden werden



Die originalen Glasfenster aus der Bauzeit mit ihren Blautönen werden in der neuen Gestaltung des Kolumbariums aufgenommen



Die Spiegelung in den gläsernen Oberflächen der 1256 Gräber als Einzel-, Doppel- oder Familiengräber in 4 Raumelementen und zwei Seiten mit Wandnischen schafft eine Atmosphäre der Leichtigkeit und Lichtheit



Ulmer Münster : Friedensfenster (Mitte)

Künstler im Fokus :

Thomas Kuzio

1959	geboren in Altentreptow/Mecklenburg-Vorpommern
1978	Abitur, Abschluss Lehre Baufacharbeiter
1980-81	Glasmalerpraktikum in Quedlinburg
1981	Studium an der Hochschule für Kunst und Design, Halle Burg Giebichenstein, künstlerische Glasgestaltung bei Prof. Rüdiger Reinel
1982-85	Studiumunterbrechung, Lehre mit Abschluss Glasapparatebläser
1989	Bayerischer Staatspreis für Innovation, Sonderschau der IHM, Jugend gestaltet München, Diplom, Übersiedlung nach Sommersdorf am Kummerower See/ Mecklenburg-Vorpommern, Atelier Malerei, Glasmalerei in der Architektur
1990	Förderstipendium Stiftung Kulturfonds Berlin
2002	Stipendium des Landes Mecklenburg-Vorpommern
2008	Landesbaupreis des Landes Mecklenburg-Vorpommern, Fenstergestaltung Ev. Kirche Barkow
Seit 1990	zahlreiche ausgeführte Kirchenfenster, u.a. in Finnentrop-Ostentrop, Kath. Kirche St. Lucia 2004 · Radegast, Ev. Stadtkirche 2010 · Freiburg an der Unstrut, Ev. Stadtkirche 2014 · Merseburg Dom, Bischofskapelle 2014 · Woldegk, Ev. Stadtkirche St. Petri 2017/19

thomaskuzio.de

Nach den Zerstörungen des Ulmer Münster im Zweiten Weltkrieg, dem die Historismus-Verglasung zum Opfer fiel, während die mittelalterlichen Fenster gesichert waren, erhielten die Seitenschiffe zunächst eine Notverglasung. Im südlichen Seitenschiff begann man 1952 mit der schrittweisen Neuverglasung unter Beteiligung von Künstlern wie Hans Gottfried von Stockhausen, Wilhelm Geyer, Peter Valentin Feuerstein, Wolf-Dieter Kohler und, 2001, Johannes Schreiter. Mit dem „Friedensfenster“ schloss Thomas Kuzio 2018 gewissermaßen die letzte Lücke zwischen Schreiter und von Stockhausen. Durch die helle Notverglasung blieb im nördlichen Seitenschiff nun ein räumliches Ungleichgewicht der Lichtsituation, das seit 2021 mit Hilfe 8 weiterer Fenster von Thomas Kuzio ausgeglichen werden soll. Im November 2021 wurden von Osten die beiden ersten Fenster mit den Themen „Weltbetrachtung“ und „Lichtwerdung“ eingebaut. Sie rahmen das mittelalterliche „Marnerfenster“ von 1408 über dem Nordportal.

„Thomas Kuzio hat ... einen zyklisch zusammenhängenden Entwurf für die neuen Fenster im Nordschiff entwickelt. Seine neuen Fenster werden einen eindrucksvollen Ring aus Licht und Farbe schließen, der den ganzen Raum umfasst und die mittelalterlichen Fenster ebenso einschließt wie die Glasmalerei der Nachkriegsmoderne.“

„Flackernde Farbenpracht und strenge Flächenorganisation, typisch für Kuzios glasmalerischen Stil, geben für die Integration in das Gesamtensemble ebenso Gewähr wie die kleinteilige, quasi musivische (=mosaikartige) Struktur der Bleiverglasung, die Kuzios Glasmalerei mit der klassischen Glasmalerei verbindet.“

Holger Brülls in: Neue Fenster für das Ulmer Münster, Hrsg. Evangelische Gesamtgemeinde Ulm, 2020



Fenster „Weltbetrachtung“, „Lichtwerdung“, mittelalterliches „Marnerfenster“



Abwicklung Seitenschiff Nordseite (oben : 1–5, unten: 6–10)

Im Dialog mit dem Historismus

Liturgische Ausstattung für St. Sebastian in Mittelkalbach

Joseph Michael Neustifter

St. Sebastian in Mittelkalbach, eine Kirche der Neugotik in der Diözese Fulda, in ihrer Originalität gut erhalten, hat kaum Veränderungen über 120 Jahre erfahren. Die Dorfkirche ist ein stattlicher Bau in den Formen einer dreischiffigen Basilika mit fünf Fensterachsen und einem eingezogenen Chor mit dreiseitigem Schluss. Erbaut wurde sie im Jahr 1898 nach Plänen des Architekten Georg Schneller aus Offenbach, der dabei weitgehend die Pläne der zwei Jahre zuvor geweihten Kirche St. Laurentius in Bad Soden wiederverwendete. Ein schönes Beispiel, wie im Kirchenbau des 19. Jahrhunderts die Suche nach mittelalterlicher Authentizität mit pragmatischen Methoden der Produktion und Vervielfältigung einhergingen.

Eine aktuelle Aufgabe zur zeitgenössischen Neuinterpretation der Architektur und ihrer Vorbilder stellte sich im Zuge der grundhaften Sanierung des gesamten Bauwerks. Insbesondere war dabei die Frage nach dem künstlerischen Umgang mit der Motiv- und Formenvielfalt der vorhandenen Ausstattung des Historismus zu beantworten. Eine Frage also nach der Sprachfähigkeit heutiger Gestaltung im Kontext mit der wortreichen Kunst des 19. Jahrhunderts.

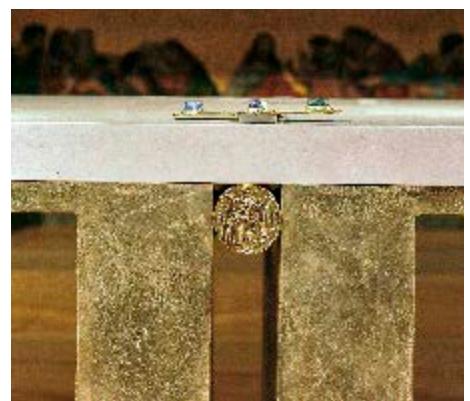
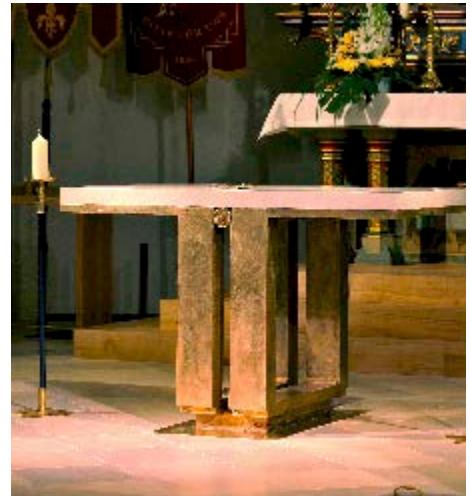
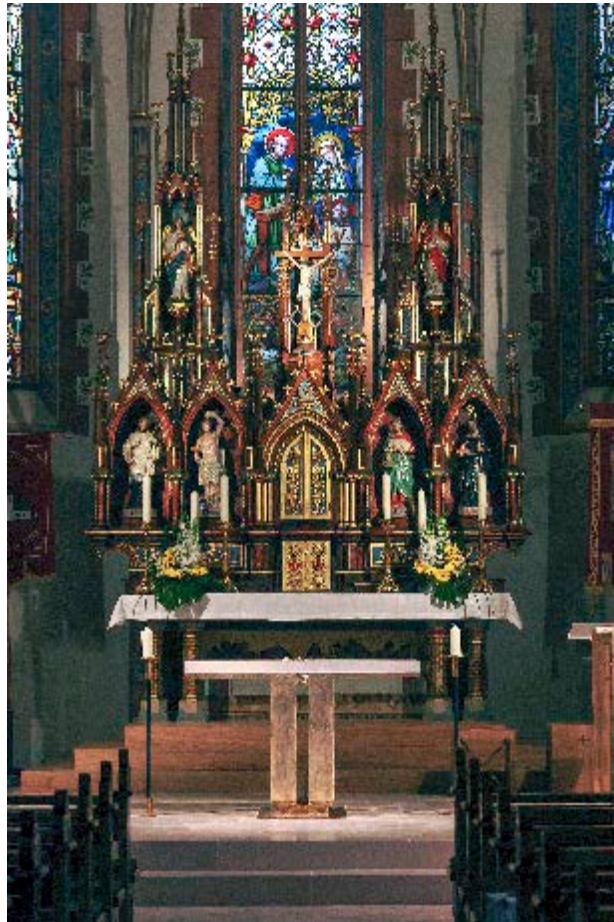
Für die Architektur der Basilika, in der Raum, Farbe und Schnitzwerk einen gut klingenden Akkord ergeben, wurde 2020 nach einem Wettbewerbsverfahren eine Neugestaltung des Altarraumes mit Zelebrationsaltar, Altarleuchtern, Ambo, Sedilien, Vortragekreuz und einer Neuanordnung des Taufsteins geplant und ausgeführt.

Für diesen besonderen Kirchenraum, reich an historischer, ornamental und szenischer Farbgestaltung und dem neugotischen Hochaltar mit einer bedeutende Abendmalszene im Antependium eine zeitgemäße Antwort zu finden, war gestalterisch eine interessante Aufgabe. Es entsteht ein Altar, in seiner Formensprache eine

Tischform aus heller Bronze gegossenen und mit einer Altarplatte aus hellem Kalkstein. Die Abendmalsdarstellung im Antependium des Hochaltars bleibt so von allen Seiten weitgehend sichtbar. Das Material Bronze antwortet auf die Vergoldungen in den Schnitzwerken und die Altarplatte nimmt den Farbton des Bodenbelages auf. Es entsteht eine Fernwirkung, die zeigt, dass sich in dieser historischen Architektur der Altar aus der heutigen Zeit wohlfühlt. Eine reduzierte Formensprache wird in Spannung gesetzt durch siegelartige, szenische Details mit den Motiven Tod und Auferstehung, prominent gesetzt, hinter denen sich das Altarreliquiar befindet.

Je mehr man sich auf den Altar einlässt und näher kommt, erkennt man die besonderen Details, u.a. auch in der Bodenplatte des Altars, die als Gemmen-Reliefs der zu Pfarrei gehörigen Patrone der Nachbarkirchen gestaltet sind. Die Bodenplatte des Altars ist bündig eingesetzt in den Belag des Bodens aus Solnhofer Kalkstein. Homogen verbinden sich die Altarplatte aus hellem Kalkstein und der ähnlich-farbene Bodenbelag mit dem Bronzealtar. Von allen Seiten wirkt der Altar durch seine Offenheit und wird zum bestimmenden Hauptteil in diesem Raum. Das Altarkreuz aus Bronze, liegend auf dem Altar, zeigt in seiner Darstellung den Bund Gottes mit den Menschen.

Vier Stehleuchter, ebenfalls aus Bronze, umgeben den Altar. Bei näherer Betrachtung werden fragmentarisch Ähren, Trauben und Reben sichtbar und der Text „Lumen Christ“ ist lesbar. Der Ambo im gleichen Material führt die Formensprache fort, zeigt auf der Pultfläche an den Ecken als Gemmen die vier Evangelisten und an der Ansichtsseite in Spannung zur ruhigen Fläche eine szenische Darstellung der Verkündigung an Maria, sowie im unteren Teil das Symbol eines wachsenden Samenkorns.



Das Vortragekreuz aus heller Bronze, mit einer geschwärzten Tragestange, gleich wie bei den Altarleuchtern, zeigt zentral die Darstellung des Auferstandenen in einem Siegerkranz, auf der Rückseite weitergeführt die Symbolzeichen der Ähren und Trauben. Die Form des Kreuzes endet mit gefassten, pyramidenartigen Edelsteinen in den liturgischen Farben weiß, gelb, grün und violet.

Der historische Taufstein wird im Eingangsbereich in Höhe der Seiteneingänge und der Hauptachse neu eingebunden und durch eine behutsame Veränderung der Bänke entsteht ein neuer liturgischer Ort, der Taufstein und Altar in der Sicht verbindet.

Der neue Osterleuchter in Bronze mit dem Zeichen der Auferstehung, gesiegelt mit den Motiven Geburt Christi und Pantokrator und dem Text „Ich bin die Auferstehung und das Leben, wer an mich glaubt wird leben in alle Ewigkeit“, betont diesen bedeutenden Ort der Taufe.

Allen, die mitgewirkt haben, gebührt ein großer Dank.







Künstlerin im Fokus : **Christiane Budig**

- 1994–1996 Studium an der Kunsthochschule Halle (Saale), Burg Giebichenstein im Fachbereich Glas/ Keramik/ Design
- 1996–2002 Kunststudium im Fachbereich Glas, Malerei, Grafik ebd.
- 2002 Diplom der Bildenden Künste seitdem freischaffend in Halle tätig, zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland
- 2003 1.Preisträgerin des internationalen Glaskunstpreises Jutta Cuny- Franz- Award
- 2005–2006 Lehrauftrag für Malerei/ Grafik an der Martin- Luther- Universität Halle im Fachbereich Grundschulpädagogik
- 2006–2008 Studium der Kunsttherapie an der Hochschule der Bildenden Künste Dresden, seit dem als Dipl. Kunsttherapeutin tätig
- 2018 Preisträgerin des Halleschen Kunstreises
christiane-budig.de

Für Christiane Budig spielt Glas mit seinen ambivalenten Eigenschaften in ihrem künstlerischen Schaffen eine besondere Rolle. Auf der einen Seite Härte und Festigkeit, auf der anderen Seite jedoch verführerische Zartheit und Fragilität.

Themen der Geburt und des Aufbruchs umkreisen das aus Holz und Glas bestehende Objekt „Schwall“. Schwärme von kleinen aus Glas geformten wie Wasser hervorquellenden Wesen brechen aus dem Inneren eines Treibholzes heraus. Was auf dem ersten Blick wie ein Wassersprudel erscheint, erhält bei näherer Betrachtung menschliche Konturen.

Das Vertiefen in jede Form bringt wiederum Erinnerungsmuster zum Vorschein, welche die Abhängigkeit individueller Geschichte aber auch Sehnsüchte nach Freiheit, sich einfach treiben lassen zu können, vor Augen führt.“

Barbara Röhner



Objekt „Schwall“

Radleuchter im Magdeburger Dom

Im Rahmen eines neuen Beleuchtungskonzepts für den Magdeburger Dom erhielt Christiane Budig 2019 den Auftrag für einen „Jerusalem-Leuchter“, der seit dem Reformationstag 2021 zentral im Hohen Chor über dem Grab Ottos des Großen hängt. Er hat einen Durchmesser von 3,50m und ist aus Edelstahl mit Applikationen aus Glas gefertigt. Nach mittelalterlicher Tradition zieren die zwölf Tore Jerusalems den Leuchter, je drei zeigen mit Symbolen der 4 Jahreszeiten in eine Himmelsrichtung.

„Bevor ich mich an meinen Entwurf heranwagte, fragte ich mich erst einmal, was die zwölf himmlischen Tore Jerusalems eigentlich bedeuten. Sie sind ein Spiegelbild des irdischen Jerusalem in einer göttlichen Harmonie. Sie geben Einblick in das Innere, zum göttlichen Zentrum. Meine Applikationen beziehen sich alle auf die dort innewohnende Harmonie, die herrliche Vielfalt des Lebens und die enge Beziehung zueinander. Dafür habe ich dann zunächst Bibelstellen recherchiert.“

Welche Bilder sind in den Beschreibungen? Was ist wichtig? Und da auf dem klassischen Radleuchter auch Engel als Wächter sitzen, tauchen in meiner Gestaltung immer wieder auch stilisierte Flügelformen auf, von abstrakt bis figürlich.“

„Das Aussuchen der beiden Bibelverse war eine sehr schöne Aufgabe für mich. Sie kommen aus einer vergangenen Zeit und überdauern nun leuchtend die Unsige“, sagt Domprediger Jörg Uhle-Wettler.

Auf dem inneren Ring steht in Hebräisch: „*Und als dann soll die Stadt genannt werden. Hier ist der Herr.*“ Die griechische Inschrift auf dem Außenring bedeutet: „*Siehe da, die Hütte Gottes bei den Menschen.*“

Christiane Budig



Radleuchter im Magdeburger Dom
Lichtdesign: Albrecht von Kirchbach · Metallbau: Silvio Höhne

St Antonius von Padua in Künzell – neue Werke

Ingrid Moll-Horstmann mit Mira van Leewen



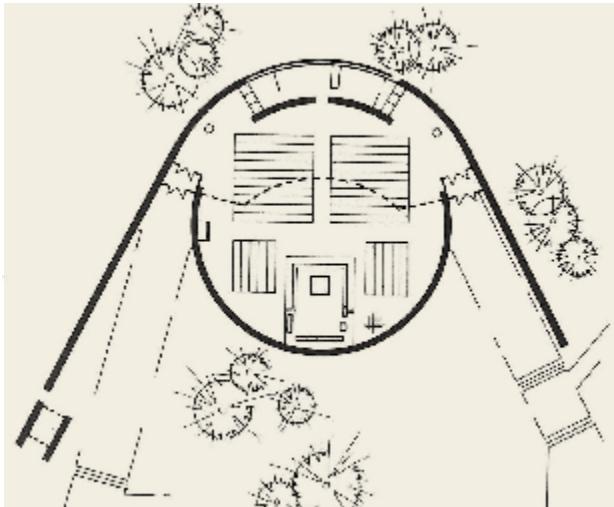
St. Antonius von Padua in Künzell



Die Kirche: ein mächtiger, großer, runder Bau mit freistehendem Turm. Im ersten Augenblick erinnerte mich das imposante Gebäude der Kirche St. Antonius von Padua in Künzell stark an eine Burg. Von außen zeigt sich der Kirchenbau bedeckt mit großen Steintafeln. Kein Fenster öffnet die Frontwand, kein Lichtstrahl scheint von hier hereinzufallen. Im hinteren Drittel gewähren die beiden seitlichen Windfänge den Einlass. Beim Durchschreiten der Glastüren zeigt sich zunächst ein eher dunkler Raum, welcher durch die niedrige Decke im hinteren Teil fast höhlenartig wirkt. Von dort öffnet sich der hohe, helle und runde Kirchenraum. Durch eine senkrechte Glaswand, die sich an den niedrigen hinteren Teil anschließt, gibt es hier Licht. Natursteine strukturieren die Wände des Kirchenraums. Ganz vorne wird die Altarinsel sichtbar, auf der eine steinerne Wand thront. Auf der rechten Seite ist ein bronzenes Tabernakel eingelassen, links steht ein bronzenes Kreuz.

Farbe für den Kirchenraum – eine erste Ausstellung (2007)

Der gesamte Raum wirkte auf mich in seinen Dimensionen ausgewogen, jedoch auch ein wenig nüchtern. So war es wohl das Ziel des Architekten Erich Weber, der den neuen Kirchenbau in den 1960er Jahren entwarf. Für meine erste Ausstellung in der Künzeller Kirche war es mir ein großes Anliegen, die von mir empfundene Nüchternheit aufzubrechen und dem besonderen Raumgefüge etwas Anziehendes hinzuzufügen. Mit meinen farbintensiven Bildern des „Sonnengesangs“, eine neunteilige Serie großformatiger Malereien, brachte ich erstmals 2007 die Farbe in den Kirchenraum. Seitdem besteht ein guter Kontakt zu Pfarrer Rudolf Liebig, sodass ich in den darauffolgenden Jahren sowohl ein Altarbild als auch die Glaseingangstüren gestalten durfte.



Das Altarbild (2008)

Für mein Werk „Du, Gott, hast alles nach Maß und Zahl geschaffen“ (180 cm x 180 cm), welches sich seit 2008 in der Kirche hinter dem Altar befindet, beschäftigte ich mich mit der Symbolkraft der Zahlen, die sowohl im Alten Testament als auch im Neuen Testament hervortritt. Die Basis des Werkes bilden neun einzelne quadratische Holzblöcke, die jeweils eine Grundfläche von 50 x 50 cm besitzen. Ich habe sie so zusammengesetzt und gestaltet, dass sie ein Quadrat ergeben, welches ein silbernes Kreuz mit blauen Ecken zeigt. Drei mit Acrylfarbe bedruckte Plexiglasscheiben erweitern das Werk in den Raum. Mit jeweils etwas Abstand hängen sie vor dem hölzernen Quadrat und bringen Lebendigkeit und Bewegung in das Bild. Die ersten drei Zahlen-Darstellungen habe ich durch Gelbtöne hervorgehoben.



Vom künstlerischen Werk zum Altarbild

Pfarrer Liebig sah in dem Werk sofort „sein“ Altarbild, das ihm so sehr fehlte. Lange Überlegungen über die Gestaltung der Altarwand führten dazu, dass wir eines Tages das Werk probehalber an die Wand brachten. Die Verblüffung aller Mitanwesenden war groß, denn plötzlich zog das quadratische Bild als räumlicher Mittelpunkt der Kirche alle Blicke auf die Altarwand. Schnell war klar: das Werk soll bleiben und zum Altarbild werden. Seitdem bilden das runde Raumgefüge der Kirche und das quadratische Bild eine ideale Einheit.



Die Zahlensymbolik im Überblick

I. Die Zahl Eins gilt als die Wurzel aller Zahlen, sie ist die ungeteilte Einheit und auch Heilige Weisung.

II. Die Zwei steht für das Biblische Paar Adam und Eva, wie auch „Zwei“ sollen „Eins“ werden. Hell und Dunkel symbolisieren Gut und Böse.

III. Sie ist die „Dreifaltigkeit“ und ebenso lag Jesus drei Tage im Grab. Augustinus ordnet die III der Seele zu. Da sie oben im Kreuz steht, habe ich auch ein Zeichen der Dornenkrone eingefügt.

Das Altarbild



IV. Sie symbolisiert die **vier** Ströme des Paradieses; die vier Propheten des Alten Testaments sowie die vier Evangelien des Neuen Testaments.

V. Das Pentagram gilt im Volksglauben als Bannzeichen des Bösen. Die fünf Brote sättigten viertausend Menschen. Die Fünf gilt auch als Zeichen des Menschen, da er fünf Extremitäten besitzt. Die fünf Spitzen verweisen auf die fünf Tugenden.

VI. Der Davidstern: Auserwählen und Vernichtung des Judentums; Sechs Werke der Barmherzigkeit. Die Sechs gilt als eine unvollkommene Zahl, weist aber auch auf die Sieben hin, darum ist das siebte Feld leer.

VII. Die sieben Lichte verbinden Himmel und Erde; die sieben Gaben des Heiligen Geistes.

VIII und IX bezog ich eher formal im Aufbau des Werkes mit ein. **Die Acht** als das Unendliche in den

lebendig und bewegt anmutenden Scheiben, die so das Unendliche andeuten und **die Neun** zeigt sich in der Anzahl der verwendeten Holztafeln

X. Die Gruppe von **zehn** weißen Quadraten steht für die zehn Gebote, die Zahl wird gebildet aus $1+2+3+4$ und steht so auch für Vollkommenheit. Zwei gekreuzte Balken verbinden sich zum griechischen X das die vier Ecken der Tafel verbindet. Im Christentum taucht das Heilige Zeichen PX als Zeichen für Christus auf.

XI. Die Elf ließ ich vollständig aus.

XII. Die Zwölf steht für die zwölf Söhne Jakobs, im Neuen Testament sind es die zwölf Apostel Außerdem ist sie die Zahl des Himmlischen Jerusalems. Dieses hat zwölf Tore und in den Mauern befinden sich zwölf Edelsteine, die in den gotischen Fenstern wieder auftauchen.

Die Glastüren des Eingangsbereichs (2013)

Nachdem etwas Farbe in der Kirche war, entstand der Wunsch, den gläsernen Windfängen auch Farbe zu geben und so die besondere Architektur erstrahlen zu lassen. Nach einigen Überlegungen zum passenden Thema, reifte meine Idee hier etwas zum Wunder der Schöpfung entstehen zu lassen. Die rechte Seite sollte den Schöpfungsbeginn symbolisieren, der durch das Wasser gekennzeichnet ist. Deshalb gestaltete ich sie mit blauer Farbe, die keine festen Formen zeigt, sondern vielmehr die Anmutung eines fließenden und reißenden Stroms gewahr werden lässt. Die linke Seite, welche auch zum Friedhof führt, ist bestimmt durch eine Gestaltung in den Farben Gelb und Orange und verweist gewissermaßen auf das Ende des Lebens, die Ruhe und die Erlösung. Ein Erdball und die sich öffnenden lichten Bögen symbolisieren den Pfad in eine bessere Welt, welche uns auch nach dem Ende des Lebens empfängt.

Bei meinen Überlegungen stellte sich der Wunsch ein, den Eingang formal künstlerisch als Einheit zu sehen, sodass das Werk nicht in einzelne Bildfindungen zur Schöpfung zerbricht. Aus diesem Ansinnen erwuchs der weitere Entwurf. Ein großer Farbbogen verband nun die beiden rechtwinklig zu einander liegenden Scheiben. Der Entwurf zeigt sehr deutlich den Gedanken der Einheit der beiden Seiten des Eingangs. Wichtig war die Vorgabe, dass der Durchblick durch das Glas erhalten bleiben sollte.

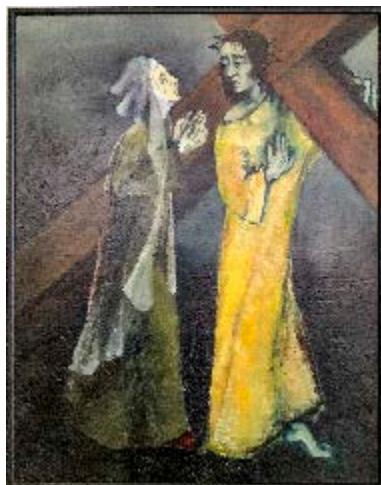
Wie konnten wir nun mein Werk auf die gläsernen Türen aufbringen? Zum Einbrennen der Farben hätten die Glasscheiben vollkommen erneuert werden müssen. Glücklicherweise hatte die Glas-malerei Peters die Idee, die Ausführung mit Kaltfarben vorzunehmen. Unter zur Hilfnahme einer leichten Bearbeitung durch Sandstrahlung auf der Rückseite der Scheiben konnte der Entwurf übertragen werden.



Die Glastüren des Eingangsbereichs



Ein Besuch in der Werkstatt Peters in Paderborn vermittelte der Gemeinde die Größe der Scheiben mit der ausgeführten Arbeit, ehe sie in der Kirche eingebaut wurden. Da die bisherigen Griffen an den Eingangstüren nicht mehr in das neue Gesamtbild passten, hat der Metall-Bildhauer Walter Schneider aus Fredeburg im Sauerland schlichte Glasstangen zu Griffen gestaltet, die sich nun gut einfügen. Im Jahr 2013 wurden die Windfänge fertig.

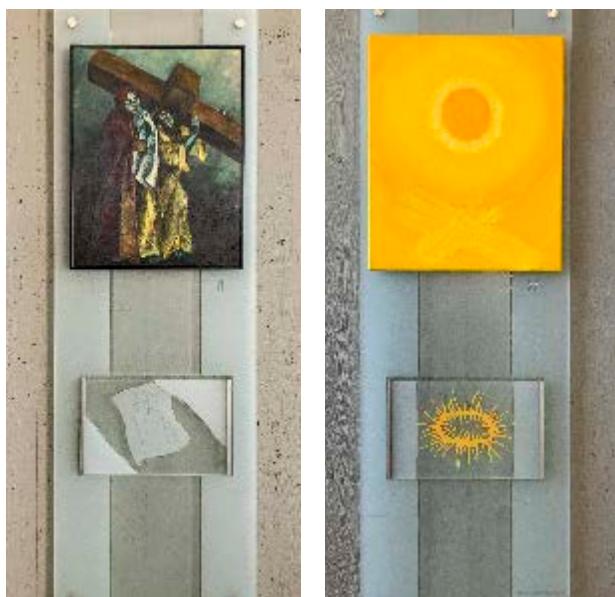


Kreuzweg

Der Kreuzweg – Für Agnes Mann (2018)

Bei meinen zahlreichen Besuchen in der Antoniuskirche fielen mir immer stärker die Bilder zum Kreuzweg von der Künstlerin Agnes Mann ins Auge. Die 1907 in Paderborn geborene Künstlerin malte sie 1952, nachdem sie durch den Zweiten Weltkrieg in die Rhön kam. Die Werke, die aus der Vorgängerkirche hier hergekommen waren, schienen nie ihren richtigen Platz gefunden zu haben. So reifte in mir die Idee den sehr ausdrucksstarken Bildern, welche mit ihrer dunklen Farbpalette auf der dunklen hinteren Wand, kaum zur Geltung kamen, neues Leben einzuhauchen. Wie konnte ich mich nun als eigenständige Künstlerin dem Werk von Agnes Mann nähern und es bergen? Wie kann eine künstlerische Verbindung zweier so unterschiedlicher Bildsprachen gelingen, sodass die eine die andere in ihrer Eigenständigkeit bewahrt und gleichermaßen stützt?

Zusammenbringen und Beleben



Von der Idee einer Zusammenführung der Kreuzwegbilder von Agnes Mann und meiner Bild- und Formssprache sowie der Entwicklung einer lebendigen Neukomposition und deren Ausführung vergingen fast sechs Jahre. Gespräche mit Pfarrer Liebig und anderen Gemeindemitgliedern konkretisieren die Idee. So sollten die Werke von Agnes Mann eine Begleitung durch meine Bildzeichen erhalten. Es entstanden Skizzen für kleine Glasbilder mit den Motiven „Dornenzweig“, „Weg“ und

„Berg“. Zu den ursprünglich vierzehn plante ich eine fünfzehnte Station des Kreuzweges zu erstellen. In der Größe der Bilder von Agnes Mann malte ich ein Bild in Gelbtönen zum Thema der Auferstehung „Hin zum Licht“. Schließlich entstand ein Entwurf der vorsah, die Mannschen Gemälde auf mit Sandstrahlung bearbeitete Scheiben, gleichsam eines bergenden großen Passepartouts, zu setzen und auf 160 cm hohen Stehlen gemeinsam mit einem von mir gestaltenden Glasbild zu präsentieren.

Die Beschäftigung mit den Werken von Agnes Mann hat mir viele Anreize für mein eigenes Kulturschaffen gegeben. Die neuen fünfzehn Stationen des Kreuzweges montierten wir auf der gesamten rückwärtigen dunkelgrünen Wand, sodass sie sich gut in das Gesamtkonzept der Kirche einfügen. Durch die gemeinsame Montierung der Gemälde und Glasbilder auf einer großen Scheibe wird eine Verbindung deutlich und die verschiedenen Ausdruckswerte wie Material, Form und Farbe treten gleichsam hervor. Die Werke eröffnen einen Dialog und bieten dabei verschiedene Anknüpfungspunkte für eine Annährung an das jeweilige Thema. Dabei bewahren die Gemälde von Agnes Mann ihre Eigenständigkeit, sowohl durch ihre Bildsprache wie auch ihre Platzierung im oberen Teil der Stelen. Meine Glasbilder geben den Gemälden einen bekämpfenden Impuls, der den Betrachtenden als Bildzeichen erscheint und ihnen eine weitere Deutungsmöglichkeit eröffnen möchte.

Die neuen Bildzeichen

Der Dornenzweig

Eine Pflanze bildet Dornen zu ihrem Schutz. Die biegsamen, dornigen Zweige erinnern an die Dornenkrone Jesu, die man ihm für den Kreuzweg aufsetzte, weil er sagte, er sei der König der Juden. Um Schmerzen zu bereiten, musste es eine Dornenkrone sein. Die Dornenkrone spricht von den Dornen unseres Lebensweges. Schmerz entsteht erst, wenn der Zweig zur Dornenkrone wird. Der Zweig wird gebogen, zerteilt wird er zum Kreuz.

Der Weg

Nach christlichem Verständnis leitet Gott uns den Weg: „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“ (Joh. 14,6). Die fünfzehn Stationen bringen zum Ausdruck, was der Mensch in seinem Lebensweg, sowohl Gutes als auch Schlechtes, erleben kann.

Der Berg

Der Berg wird hier als biblisches Symbol der Zufluchtsorte des Menschen wie auch als Ort der Gottesbegegnung verstanden. Zugleich zeigt er sich als Zeichen für einen schwer zu beschreitenden Weg.

Ein Fazit

Abschließend möchte ich hier deutlich sagen, dass ich sehr dankbar bin für die Möglichkeiten der Gestaltung, die mir die St. Antonius Kirche und ihr Pfarrer Rudolf Liebig geboten haben, für die vielen guten Gespräche und das unverhofft intensive Zusammentreffen mit den Kreuzwegbildern der Künstlerin Agnes Mann. Für mich war es eine sehr schöne Arbeit diesen besonderen Kirchenraum in seiner Ausdrucks- und Anziehungskraft zu stärken und ihn mit Farbe zu beleben.



Künstler im Fokus : Yvette Gabriel

2022	Künstlerische Vision und Leitung des Versöhnungsprojektes der „Vergebungs- und Friedensfenster“, Wrocław, Polen
2021	Glaskunst der neuen Kapelle „St. Elisabeth“ zu Ehren der Heiligen Elisabeth in Erfurt
2020	Glaskunst der neuen Kapelle „St. Hildegard“ zu Ehren der Heiligen Hildegard von Bingen in Düsseldorf Glaskunst der neuen Kapelle in Weimar, zu Ehren der vier Gründerschwestern
2019	Einbau der 5 ersten monumentalen Lichtsphären in die weltweit größten Katakomben des neuen Jüdischen Friedhofs in Jerusalem Triptychon „Kosmischer Christus“ für die Erlöserkapelle des Bistums Mainz
2018	Einbau der Glaskunst und des Toraschreines der neuen Synagoge des Klinikums „Chaim Sheba Telashomer“ in Ramat Gan, Israel
2016	Eröffnung eines Studios in Israel in Partnerschaft mit einem arabischen und israelischen Künstler in Ramlah
Seit 2012	Innendesign und Glaskunst in zahlreichen Caritas-Eeinrichtungen und Hospizen
2010	Deutscher Teilnehmer „Kafka in der zeitgenössischen Kunst“ Europa/Deutschlandtour
2006	Typometamorphosen® aus „Das Meisterbuch von Hermann Hesse“ Einzelausstellung Städtische Galerien der Stadtbibliothek Mainz
2001	Verkauf aller Geschäftsanteile, Beginn als freier Künstler
1991	Geschäftsführender Gesellschafter, Kreativdirektor und leitender Senior-Art-Director einer Werbeagentur mit 30 festen Mitarbeitern im eigenen Agenturbüro in Mainz

Neue Synagoge des Klinikums „Chaim Sheba Telashomer“

„Wenn man in Mainz zur Welt kommt, führt kein Weg an den Chagall-Fenstern vorbei“, sagt Yvette Gabriel. Für den 1969 geborenen Glaskünstler sind die von Chagall entworfenen und bemalten, ab 1978 in der Mainzer Pfarrkirche St. Stephan eingesetzten neun Fenster ein „positives Mahnmal“.

Im Klinikum „Chaim Sheba Telashomer“ in Ramat Gan, nahe Tel Aviv, gestaltete Yvette Gabriel nach einem Wettbewerb 2011 ab 2017 insbesondere die Fenster und den Toraschrein der Synagoge. Ihr Einbau erfolgte 2018. Im hellen Tageslicht Israels legt Gabriel mit einem tiefen Blau eine ruhige Basis, die er mit hellen Komplementärfarben zu einer lebendigen Komposition führt.

„Die Synagogenfenster des Sheba Medical Center sind farbenprächtig gestaltet und reich an Symbolik. Gabriel illustriert in abstrakten und gegenständlichen Formen biblische Themen wie Genesis und Exodus, setzt aber auch Symbole aus Forschung und Medizin ins Bild. Die Frontfenster werden von Löwen, dem Wappentier Jerusalems, und mehreren Davidsternen gekrönt. Der aus tiefblau gefärbtem Antikglas hergestellte Toraschrein hängt an geflochtenen Stahlseilen von der Decke herab. Über der Bima ist ein rundes, als Oberlicht dienendes Glasobjekt angebracht, dessen Gestaltung an die letzten, 1985 eingesetzten Mainzer Glasfenster von Marc Chagall erinnert.“

Eugen El in: jüdische Allgemeine 14.8.2018



**Kapelle im Haus Clara der Caritas in Weimar
Glasgestaltung, Lichtkreuz und Altar**

Die vier neuen Kapellenfenster des Hauses Clara in Weimar stehen symbolisch für die weibliche Kraft der 4 Gründerinnen der Schwestern der Heiligen Elisabeth in Thüringen, welche sich vor über 150 Jahren kompromisslos dafür entschlossen hatten, Kranke und Sterbende in ihren eigenen Wohnzimmern zu pflegen. Sie sind somit auch ein tiefer Spiegel für die Kraft und die Hingabe aller Pflegekräfte und Mitarbeiter der neuen CTE Servicewohnanlage in Weimar. (Text Caritas Erfurt)



„Gleichsam sind in meiner Glaskunst auch tief die Symboliken „Herz-Jesu“, Blut Christi, männliche und weibliche Symbiose sowie die Farbenlehre Goethes und Elemente in Anlehnung an die ersten, noch innovativen Arbeiten der Bauhaus-Studenten eingeflossen. In allen Fenstern der neuen Kapelle im Bistum Erfurt setze ich ebenso meine ganz eigene künstlerische Umsetzung des christlichen Kreuzes fort, die Kreuzform spielerisch zu abstrahieren, sie gleichsam zu verdichten und dabei weit zu öffnen, in tausend neuen Facetten.“

Yvelle Gabriel



Vier Kapellenfenster im Haus Clara der Caritas in Weimar. Oben: Fertiggestellte Situation, unten: Atelierfoto

Neue Fenster für eine deutsche Klosterkirche in Jerusalem

Sanierung der Benediktinerabtei Dormitio

Martin Struck



Die Benediktiner-Gemeinschaft der Dormitio-Abtei

lebt seit 1906 auf dem Zionsberg, wo ihr von Anfang an die Seelsorge an den deutschsprachigen Pilgern anvertraut wurde. Dieser Grundauftrag hat sich im Laufe der Jahrzehnte erweitert. Heute ist das Kloster ein hoch angesehenes geistliches Zentrum im Herzen Jerusalems. Die Mönche stellen sich zum einen pastoral in den Dienst der Pilgerinnen und Pilger durch Seelsorgegespräche, Vorträge und Gesprächsrunden. Zum anderen stehen sie im Dienst der vor Ort lebenden deutschsprachigen Katholikinnen und Katholiken in Israel und Palästina im Rahmen der Arbeit des Katholischen Auslandssekretariates der Deutschen Bischofskonferenz. Die Mönche der Abtei sind in Jerusalem aber auch für ihre wissenschaftlich-theologische Arbeit und für ökumenisches und interreligiöses Engagement bekannt. Sowohl das renommierte „Theologische Studienjahr Jerusalem“ als auch das Jerusalem-Institut der Görres-Gesellschaft sind an der Dormitio-Abtei angesiedelt. Einen immer größer werdenden Stellenwert nimmt in den letzten Jahren das kulturelle Engagement der Dormitio-Abtei ein, was vor allem auch dank der Kulturförderung durch das Auswärtige Amt realisiert werden konnte: Ausstellungen, Konzerte, Lesungen und vor allem die deutschen Kulturtage jeweils im



Frühjahr finden im ganzen Land eine enorme Resonanz. Finanziell sind die Mönche vor allem auf Spenden angewiesen, auch wenn sie durch die Herstellung klostereigener Produkte (Liköre, Konfitüren, kleinere Schneiderei-Produkte) und Publikationen, welche im Klosterladen verkauft werden, und durch ihre Cafeteria versuchen, zu ihrem eigenen Unterhalt beizutragen.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert war Kaiser Wilhelm II. der Erwerb eines prominenten Grundstücks zur Errichtung einer katholischen Kirche in Jerusalem gelungen. Es handelt sich um den überlieferten Wohnort Mariens auf dem Zionsberg und die Stätte ihres Heimgangs (Dormitio), der bereits von einer nicht mehr existenten konstantinischen und einer späteren kreuzfahrerzeitlichen, ebenso zerstörten Basilika überbaut gewesen war. Unmittelbar anschließend befindet sich der Bau des sogenannten David-Grabes mit dem darüber befindlichen Abendmahls-Saal (Coenaculum, de facto die erhaltene gotische Südostecke der Kreuzfahrerbasilika).

An diesem geschichtsträchtigen Ort – bei den Fundamentierungsarbeiten wurden die im Untergeschoss sichtbar gemachten Reste der vormaligen Kirchen gefunden – wurde die heutige Kirche nach

Plänen des Kölner Diözesanbaumeisters Heinrich Renard einschließlich des angeschlossenen Klosters bis 1910 errichtet. Das repräsentative, dem damaligen Zeitgeschmack entsprechende Ensemble in romanischer Formensprache mit orientalisierenden Elementen schreibt sich seither prominent in die Silhouette der Jerusalemer Altstadt ein. Die Gesamtanlage war dem Erzbischöflichen Stuhl Köln für die deutschen Katholiken übereignet und zur Nutzung Mönchen der Beuroner Benediktiner-Kongregation zur Verfügung gestellt worden. Zum gewählten Baustil vermerkte die Deutsche Bauzeitung am 7.1.1911: „Für die Formensprache suchte sich der Architekt den hohen Sinn der Kreuzfahrer zu eigen zu machen, welche in so glücklicher Weise ihren Bauten den Stempel deutscher Kraft und Würde aufzuprägen und dabei stets die Harmonie mit dem morgenländischen Landschaftsbilde zu wahren wussten.“ Der historistische, kegeldachbekrönte Rundbau mit vier 8-eckigen Flankierungstürmen, einem 3-geschossigen Portalbau und halb-überkuppeltem Apsis-Anbau füllt das zur Verfügung gestellte Grundstück komplett aus. Der im Inneren an die Aachener Pfalzkapelle erinnernde Aufriss mit sechs Altar-Seitennischen ist kriegsbedingt teils Rohbau geblieben: Die geplanten Mosaik-Auskleidungen erfolgten nur im Apsis-Gewölbe und den Seitenkapellen sowie als Bodenbelag 1930 in Abänderung des Renard'schen Konzeptes (ursprünglich mit Oberlichtern für die Krypta). Die Restflächen in Chor, Obergaden, Hauptkuppel und Tambour zeigen sich seither im „Rohbaustadium“. Vor allen Dingen die nur grob bearbeiteten Werksteine, die zur Anbringung von Stein- und Mosaikverkleidungen vorgesehen waren, stören den Raumeindruck empfindlich.

Das an die Basilika angrenzende Kloster für bis zu acht Mönche war mit Kreuzgang, Refektorium, Bibliothek, Kapitelsaal und den übrigen Funktionsräumen ebenfalls geschickt auf dem eng begrenzt

von Altstadtgassen umschlossenen Grundstück eingepasst worden. Es wurde in den 1970ern und 80ern unsensibel um einen Gästetrakt erweitert und ein Noviziatsgeschoß aufgestockt. Aus der damaligen Zeit röhren auch die im Zuge der Liturgiereform erfolgten baulichen Änderungen in der Kirche. Der seinerzeitigen Vorstellung von einem möglichst übersichtlich-einheitlichen Liturgieraum mit dem an die Gemeinde gerückten Altar folgend, ließ der damalige Abt-Administrator Laurentius Klein die Seitenkonchen an der Apsis vermauern. Dies erlaubte die Anbringung einer durch das Apsisrund umlaufenden Wandbank als „Chorgestühl“. Sicherlich sollten außerdem mit dieser Maßnahme sowohl Störungen aus der Unterkirche reduziert, als auch Stauraum für die beengte Sakristei-Situation geschaffen werden. Der nüchterne und gegenüber dem Gemeinderaum qualitativ minderwertige Mosaikboden in der Apsis stammt ebenfalls aus dem letzten Viertel des vergangenen Jahrhunderts. Bei der jetzt angelaufenen Sanierungskampagne soll mit dem gezielten Anlegen von Putzflächen, Anstrichen und Holzverkleidungen der störende Eindruck des Unfertigen gemildert werden.

Die vorhandene Kunstverglasung sämtlicher Fenster der Kirche – fünf große Rundbogenfenster in der Apsis, zwei gegenüber auf der Westempore und dort acht kleinere Rosetten sowie acht Rundbogenfenster in der Kuppel – wurde 1977 nach Entwürfen von Hermann Gottfried ausgeführt. Wesentliches Ziel dieser Befensterung (ohne ausdrückliches Bildprogramm) war die Schaffung einer stimmungsvollen Raumatmosphäre mit farbigem Licht. Dabei wurden die Gold-mosaizierten Flächen um die drei mittigen Fenster in der Chorapside mit ihren mehrheitlich gelb-beige-orangen Gläsern (und einem umlaufenden Band in den Komplementärfarben blau-grün zur Verstärkung dieser Wirkung) optisch eingebunden. Die höherliegenden Verglasungen auf der Empore und in der Kuppel setzen hierzu stark abgedunkelt mit grau-blau-violetten Tönungen einen Kontrast. Jedes Fenster ist als individuelle Farbflächenkomposition in malerischem Gestus realisiert. Je hell und dunkel gehaltene, umlaufende Farbbänder strukturieren in den rundbogigen, ca. ein Meter

breiten Fensterbahnen ein aus frei organisch geformten (Blätter-)Blasen gebildetes Mittelfeld. Dabei werden die farbigen und weißen, im Bleirutenetz verbundenen Glasflächen zusätzlich in breiten oder schraffierten Schwarzlinien in diese hell-dunkel-Komposition eingebunden. Zur Milde rung des in der Regel grellen südländischen Lichts ist rund ein Drittel einer jeweiligen Fensterfläche stark dunkelfarbig gehalten. Schmale, helle Glasstreifen parallel und lichte Einsprengsel in diesen dunklen Bändern verstärken diesen, insgesamt unruhig wirkenden Kontrast leider nachteilig. Die reizvolle, unter hiesigem, mattem Licht gewohnte „Verschmelzung“ bunter Gläser zu einem angenehmen Farbklang lassen diese eigentlich schön gestalteten Fenster in der oft stechenden Sonne Jerusalems vermissen.

Die Erfahrung der Mönche mit der Lichtstimmung in der Brotvermehrungskirche am See Genezareth in Tabgha – ihrer zweiten Niederlassung in Israel – beförderte den Plan, auch die Dormitio entsprechend aufzuwerten. Nach erfolgreichen Bemüsterungen mit durchlichteten Kalksteinplatten – sogenannter Onyx-Stein in 20 mm Stärke – konnten die Beteiligten von einer damit besser zu erreichenden Lichtstimmung im gelb-goldenen Spektrum überzeugt werden. Dank der Unterstützung des Auswärtigen Amtes und zahlreicher Spender kann aktuell das Vorhaben einer Neuverglasung realisiert werden. Der Paderborner Künstler Heinrich Micus hat aus den zur Verfügung stehenden Platten Ausschnitte gewählt und so kombiniert, dass mit der erwarteten Durchstrahlung jeweils zu den unterschiedlichen Raumbereichen passende und unterstützende Akzente gesetzt werden (s. Text des Künstlers). Die in ihrer künstlerischen Qualität nicht zu unterschätzende Hermann-Gottfried-Verglasung soll in jedem Fall gesichert und eingelagert werden. Vielleicht ergibt sich an einem geeigneteren Ort einmal eine neue Verwendung.

Heinrich Micus:

... aufbrechen unter deinem Licht ...

So eingeng die äußereren Bedingungen im ersten Corona-Herbst 2020 auch waren, so reizvoll und fordernd war die Aufgabe: Die Fenster der Dormitio-Basilika sollten inhaltlich neu konzipiert und gestaltet werden. Einzig das Material der Fenster war mir mit dem Auftrag vorgegeben: 25 großformatige Platten aus goldgelb-grundigem und kristallweiß-grundigem italienischen Onyx.

Das benediktinische Thema des Hymnus „nox et tenebrae et nubila“ von Prudentius leitete mich bei der intensiven Betrachtung der originalen

Onyx-Platten. Wesentlich war nicht die Suche nach Makellosigkeit, sondern das Aufspüren der Ausschnitte und Teile im Material selbst, die spannungsvoll „erzählen“, die „bewegen“, die „freisetzen“, die „bewirken“.

So konnte dann anhand hochauflösender Aufnahmen im Atelier und mit Unterstützung der Glas malerei Peters in Paderborn in „entwerfenden Versuchsreihen“ am Computer die Entwurfs- und Gestaltidee verdichtet und dokumentiert werden. Das Kernstück, die fünf Chorfenster (Abb. S. 114), habe ich dem Bauherrn, dem Konvent und dem fördernden „Deutschen Verein vom Heiligen Land“ im Februar 2021 im folgenden Text erläutert.

Rohmaterial 20mm-Scheibe
gelber Onyx



Rohmaterial 20mm-Scheibe
weißer Onyx



Fotos Seite 113:
Glasmalerei Peters, Paderborn



Entwurf für die fünf Chorfenster

Der Berg Zion in Jerusalem trägt eine große, wechselvolle, dramatische Geschichte: Der Ort ist einerseits geprägt durch vielfachen und jahrhundertelangen Kampf, Gewalt und Zerstörung, andererseits von immer neuem Wiederbeginn, Gottsuche, Hoffnung und Gedenken.

Große Kontraste prägen bis heute den Bau der Basilika, archaisch wirkendes sichtbares Naturstein-Mauerwerk steht gegen den Glanz von Mosaiken. Diese Kontraste ziehen sich bis in den Chorraum fort. In den Mosaiken der Apsis weisen die Propheten auf den verheißenen Sohn Gottes im Schoß seiner Mutter hin, der im geöffneten Buch verkündet: „Ich bin das Licht der Welt“.

Was könnte nun Thema zur Gestaltung der fünf Chorfenster an diesem eindringlich und eindrücklich geprägten Ort sein? Ich erinnerte mich an einen bewegenden Hymnus des Dichters Prudentius (348-ca.405) „Nox et tenebrae et nubila“ Er ist bis heute in der benediktinischen Gebetspraxis im Morgenlob gegenwärtig, seine ersten Strophen lauten:

*Der Nacht Gewölk und Finsternis,
verworrenes Chaos dieser Welt,
entweicht und flieht! Das Licht erscheint,
Der Tag erhebt sich: Christus naht.*

*Jäh reißt der Erde Dunkel auf,
durchstoßen von der Sonne Strahl,
der Farben Fülle kehrt zurück
im hellen Glanz des Taggestirns.*

*So soll, was in uns dunkel ist,
was schwer uns auf dem Herzen liegt,
aufbrechen unter deinem Licht
und dir sich öffnen, Herr und Gott.*

Der bildmächtige Text weist einen Weg: Vom Chaos zur Ordnung, vom Diffusen zum Leuchten, vom Dunkel zum Licht – zum Licht der Welt. Glücklich ist hier die Material-Entscheidung des Bauherrn: Der Onyx als Gestein trägt einen außerordentlichen, assoziativen Bildreichtum in sich. So entwickeln sich die Fenster symmetrisch:

Die beiden äußeren Seitenfenster beginnen in ihrer wilden, mächtigen Bewegung (... verworrenes Chaos dieser Welt ...). Die mittleren Fenster rechts und links gewinnen Farbe und öffnen Blick und Raum (... jäh reißt der Erde Dunkel auf, ... der Farben Fülle kehrt zurück ...).

Sie münden im strahlenden Onyx-Goldgelb des zentralen Mittelfensters (... im hellen Glanz des Tagestirns ...). Alle Entwicklung findet ihr Ziel in vier Bergkristall (Glas-) Kuben (... durchstoßen von der Sonne Strahl ...), das Jerusalem-Kreuz versinnbildlichend, immateriell, strahlend, weisend.“

Im Frühjahr 2021 erstellte Glasmalerei Peters die beiden Chorfenster rechts und links der Mitte zur Anschauung und zur Freigabe. Dabei wurde besonders die Gestaltung und die Wirkung des eingelassenen Bergkristalls begutachtet und bewertet.

Die fünf dargestellten Chorfenster und weitere 20 Fenster: Fenster im Westwerk, in der Kuppel, die Fenstergruppe zur Krypta, Oculi in den Konchen, werden im Laufe des Jahres 2022 in der Basilika eingebaut.



Materialprobe mit eingelassenem Bergkristall aus der Ausstellung „aufbrechen“ in Marienmünster 2021



Montage in der Werkstatt der Glasmalerei Peters
Fotos: Glasmalerei Peters







Künstler im Fokus : Heinrich Micus

bewegen und frei-setzen

Wenn ich male, so sagt Heinrich Micus, eröffnen sich Räume für Phantasien. Emotionen werden freigesetzt, Denken und Suchen finden geistige Nahrung. Ich bin frei, Stellung zu nehmen, ungenzwungen als Maler oder auch als Betrachter. Ich bin frei für ein eigenes Urteil und eine eigene Geschwindigkeit im Vorgang der Wahrnehmung. Wir können bei der Betrachtung der Bilder von Heinrich Micus Kenntnis erlangen über eine spezielle ästhetische Erfahrung, die sich meisterlich von geschlossenen Formen befreit hat. Die Welt seines künstlerischen Ausdrucks führt uns hin zu einer sinnlichen Wahrnehmung scheinbar artifizeller Abstraktion. Wir können uns reizvollen „Empfindungen“ zwischen Ordnung und Chaos, Zufall und Konstruktion überlassen: Ein spannungsvoller Wechsel, permanent und ohne Monotonie, ein zunächst chaotisch erscheinendes Gewimmel aus kleinen Flächen, Strichen, unregelmäßigen Bewegungen, die im Seriellen wiederkehren; Verkürzungen, Abbreviaturen von Farbe und Licht.

Heinrich Micus benennt mit einem weiteren Verb sein Werk: „aufbrechen“. So auch der Titel seiner letztjährigen Ausstellung in der Kulturstiftung Abtei Marienmünster. Aufbrechen meint hier einen kreativen Anfang, etwas in Bewegung setzen.

Abb. links: ohne Titel, Acryl auf Leinwand, 110 x 150 cm

Abb. oben: Jazz, Tryptichon Acryl/Graphit auf Leinwand, 20 + 120 + 40 x 40 cm

Wir müssen die Bilder von Heinrich Micus nicht übereilig „abstrakt“ lesen. Für nur wenige Bilder finden wir Titel: Solferino, Pfingsten... Unabhängig von solchen Bildtiteln können wir in den feinen und groben Farbspuren, den zarten und sich verflüchtigenden Farbschwaden, dem schwebenden Gewebe, in den von Flächen und Strichen freien Räumen, eigene Assoziationen anstellen: Eigene Figuren, Personen, Mengen, Gruppen, Ereignisse, Erinnerungen, Illusionen. Ein Thema, ein Begriff kann in uns bei der Bildbetrachtung „wachsen“ und wieder verschwinden, wir werden frei für unsere Phantasien. Bis auf wenige Ausnahmen verzichtet Heinrich Micus auf große, breite „Pinselschläge“. Wo sie gesetzt sind, erscheinen sie in überzeugender Konzentration. Geschickt setzt er einzelne Farben „kommunikativ“ in Szene und erzeugt dadurch Gefühle und Begriffe.

In Erkelenz geboren, absolvierte Heinrich Micus nach dem Abitur ein Architekturstudium an der Universität Stuttgart und war anschließend als Architekt privater und öffentlicher Bauten tätig sowie verantwortlich im Bereich Denkmalschutz und –pflege. Elf Jahre lehrte er als Lehrbeauftragter an der Bergischen Universität Wuppertal Architektur und an der Universität Paderborn Kulturwissenschaften. Seit 18 Jahren ist er Mitglied der Kunstkommission des Erzbistums Paderborn. Heute lebt und arbeitet Heinrich Micus als freier Maler in Paderborn.

Bernd Schlipkötter

www.micus-malerei.de

Die Gegenwart der Heiligen im Bild

Der Marienaltar von Thomas Jessen in St. Clemens zu Drolshagen

Christoph Stiegemann

Um das Altarbild in der kath. Pfarrkirche St. Clemens zu Drolshagen aus der Hand des in Eslohe lebenden und arbeitenden Malers Thomas Jessen (*1958) gab es anfänglich heftige Diskussionen. Ging die umfangreiche, 2016 begonnene Sanierung der Kirche im Alt- und Erweiterungsbau viele Jahre lang eher geräuschlos vonstatten, so änderte sich das schlagartig, als anlässlich der Altarweihe am Pfingstmontag 2021 das große dreiteilige Altarbild erstmals der Öffentlichkeit präsentiert wurde. Das Bild polarisierte. Über Pro und Contra wurde lebhaft diskutiert und gestritten. Das lag sicherlich auch daran, dass es sich nicht nur um eine temporäre Kunst-Installation handelte. Vielmehr sah die neue, von dem ehem. Kunstreferenten der Diözese Würzburg Jürgen Lenssen (*1947) entworfene Chorausstattung für den schwierigen Erweiterungsbau des Kölner Architekten Karl Band (1900–1995) aus den 1960er Jahren von Anfang an ein großes Altarbild in der eng bemessenen Chorkonche vor, um dem hohen, bis dahin eher richtungslosen Raum endlich einen angemessenen Zielpunkt zu geben. Daraus erwuchs das ambitionierte Projekt der Kirchengemeinde und ihres kunstsinigen Pfarrers Markus Leber (*1968), die große Bild-Tradition des Altarretabels fortzuschreiben und einen zeitgenössischen Künstler mit dieser anspruchsvollen Aufgabe zu betrauen.

Die Medienresonanz war enorm, sogar die FAZ berichtete ausführlich.¹ An der fotorealistischen Darstellung der Figuren nahmen viele Kirchgänger Anstoß. Gerade an diesem Ort im Chor der Kirche hinter dem Altar empfand man die Figuren der Protagonisten – bar jeglicher Anleihen ans überkommene Marien- und Heiligenbild – als anstößig, als profan und deplatziert. (Abb. 1) Aufgeschlossene Geister hingegen waren fasziniert von der

zeitgemäßen Interpretation der durch Jahrhundertealte Tradition konditionierten Bildform des dreiteiligen Altarretabels. Die kontrovers geführte Diskussion steigerte nur noch die Anziehungskraft des neuen Altarretabels. Dabei folgt es bei genauer Betrachtung durchaus alt überlieferten Bildformen und Motiven, die hier allerdings in ein neues, zeitgemäßes Gewand gekleidet werden.

Thema und Motivwahl erscheinen auf den ersten Blick rätselhaft. Da steht leicht aus der Bildmitte der Mitteltafel nach links versetzt eine Frau – sie dürfte um die 50 Jahre alt sein – in blauem Pullover und Jeans auf einer Stehleiter. Sie ist naturalistisch gemalt und im Dreiviertelprofil nach rechts dargestellt. Das glatte brünette Haar zurückgekämmt und zu einem Zopf gebunden, schaut sie wie aufmunternd auf einen in der rechten Bildhälfte stehenden gut 60jährigen Mann herab, den wir als Rückenfigur in Jeans und bloßem Oberkörper in der rechten Bildhälfte sehen. Ihm reicht sie einen Gürtel, den er mit seiner ausgestreckten Linken ergreift. Mit der Rechten hält er ein Gemälde, das die großartige Bildschöpfung des ungläubigen Thomas von Caravaggio von 1601/1603 zitiert und heute in der Bildergalerie im Park des Schlosses Sanssouci in Potsdam hängt. (Abb. 2) Bereits Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) – so sein vollständiger Name – zeigt am Aufgang des Barock das Heilige als bestürzende Realität. Seine Darstellung ist ganz und gar konzentriert auf die Wundberührungen durch Thomas, auf den taktilen Beweis, den der ungläubige Jünger fordert, um an die Auferstehung Jesu zu glauben.

1 Reiner Burger, Drolshagener Himmelfahrt, Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 126 vom 4. Juni 2021, S. 6

Abb. 1 Drolshagen St. Clemens, Marienaltar im geöffneten Zustand (Gesamt), Thomas Jessen 2019/2021



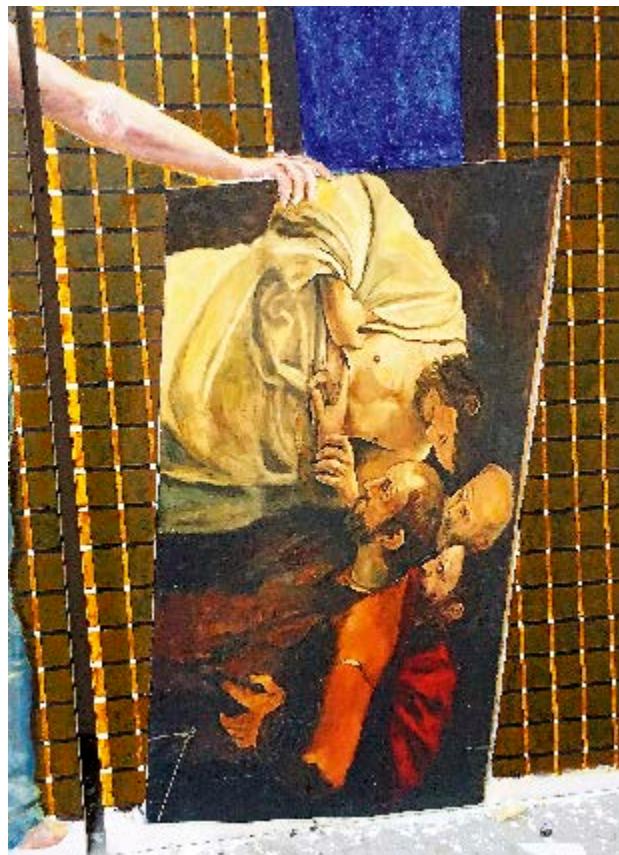


Abb. 2 Marienaltar, Bildzitat: Caravaggio, Der Ungläubige Thomas 1601/1603

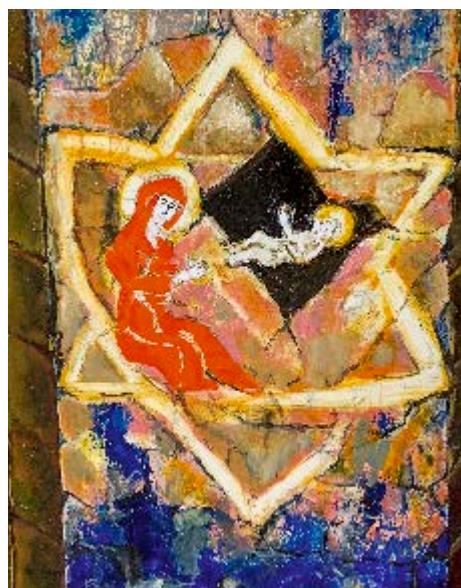


Abb. 3 Marienaltar, Linker Seitenflügel (Detail); Inkarnation

Wie schon an der Auferstehung Jesu zweifelte Thomas auch an Marias Himmelfahrt. Daraufhin erschien ihm die Gottesmutter und überreichte dem Zweifler ihren Gürtel. Die sog. „Gürtel spende“ ist hier also das zentrale Thema. Es ist zudem – am Haarkranz leicht zu erkennen – der Künstler selbst, der im Rollenporträt zugleich seinen Namenspatron, den hl. Apostel Thomas vor Augen führt. Er steht mit beiden Beinen fest auf dem Boden der Tatsachen, ist – wie der bloße Oberkörper zeigt – eine „ehrliche Haut“. Als Zweifler unter den Aposteln, wie ihn schon Caravaggio malte, der nur glaubt, was er begreift und dem Wunder erst einmal mit gesundem Skeptizismus begegnet, ist er uns eigentlich sehr nahe.

Auch für die Marienfigur wählte Thomas Jessen eine real existierende Person als Modell, die er nach dem Leben porträtierte. Er fuhr dazu eigens nach Oberammergau und machte Fotoaufnahmen jener Frau, die in den Passionsspielen die Gottesmutter gibt. Die Fotografien bilden den Ausgangspunkt für die künstlerische Umsetzung. Die Zweier-Gruppe erweiterte er um eine junge Bildhauerin, die an der linken Seite auf ihrer Trittstufe steht und auf dem grob gezimmerten Werktisch vor ihr das Schweißtuch Jesu mit Schlegel und Beitel aus einem Holzblock herausarbeitet. (Abb. 1) Es ist die Tochter der Darstellerin Mariens, die als Bildschnitzerin in Oberammergau lebt und im Passionsspiel die Veronika darstellt. Sie scheint einen Moment innezuhalten und schaut mit wachem Blick auf den Betrachter. Der ikonographische Kontext des Altarbildes in der St. Clemenskirche legt nahe, dass es sich hier um die hl. Veronika handelt. Sie schafft an ihrem Attribut, denn häufig wird Veronika mit dem Schweißtuch Jesu dargestellt. Eine solch aktive Rolle der Heiligen wie hier kennt die Kunstgeschichte allerdings nicht. Zumeist wird Veronika in stiller Trauer und oft in meditativer Versenkung gezeigt, das Schweißtuch, in das sich auf wunderbare Weise das Antlitz Jesu eingeprägt hat, dem Betrachter zur Verehrung entgegenhaltend. Die Deutung ist hier aber noch einmal sinnfällig erweitert: denn es ist der bildnerische Akt und damit die Kunst, die das Bild des Erlösers evoziert und darin ihre Nähe zur Religion beweist. Die beiden weiblichen Figuren stehen auf Leitern, die Schat-



Abb. 4 Marienaltar, Linker Seitenflügel (Detail);
Vera Icon

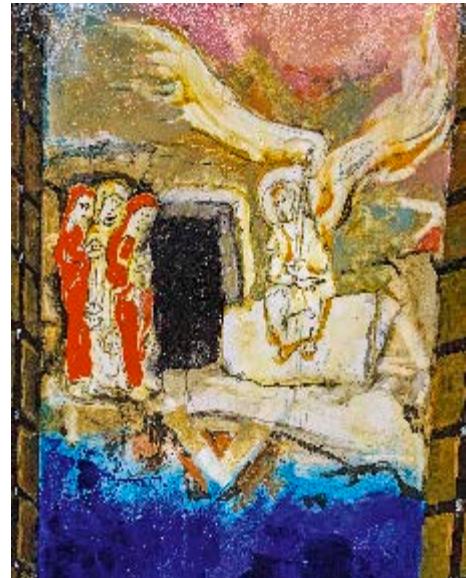


Abb. 5 Marienaltar, Rechter Seitenflügel (Detail);
Die „Drei Marien“ am Grabe

ten werfen, ohne dass man aber die tatsächliche räumliche Tiefe ermessen könnte. Sie haben in ihrem Leben die christlichen Tugenden beispielhaft gelebt, sind vollendet und derart „erhöht“ der Schau Gottes bereits teilhaftig. Darauf weist das Leitermotiv.

Der Altar ist nach alter Tradition dreigeteilt, ein sog. Triptychon. Jessen geht auf den traditionellen Formvorschlag des Dreitafelbildes ein, schafft aber, wie es erstmals Peter Paul Rubens (1577–1640) getan hat, einen einheitlichen Bildraum auf allen drei Flügeln. Die Seitenflügel hängen vom zentralen Bild ab, sind zwar subordiniert, aber doch auch durch gestische und gegenständliche Motive miteinander verschrankt. Hier gibt es kein homogen in die Tiefe entwickeltes Raumkontinuum, wie es etwa für die Altarbilder des Leipziger Realisten Michael Triegel (*1968) charakteristisch ist. Hingewiesen sei zum Vergleich nur auf sein Triptychon zum Leben des hl. Augustinus von 2011 in der Pfarrkirche zu Dettelbach. In Drolshagen werden mehrere Bild- und Realitätsebenen miteinander kombiniert und damit der bei einem Altarbild auf den ersten Blick so befremdende fotorealistische Verismus der Figuren und ihre Wirklichkeitsnähe immer wieder gebrochen.

Ganz abstrakt setzt der Künstler etwa das merkwürdige Raster der Holzparkett-Rahmung ins Bild,

die mit drei Öffnungen – einer großen mittleren und zwei schmalen Vertikalen in den Seitenflügeln – die Makrostruktur des Bildes bestimmt. In älteren Arbeiten und hier auch bei den Außentafeln mit der „Verkündigung“ benutzt Jessen flächig-abstrakte Streifenraster, die den Illusionismus seiner Bildräume bewusst unterbrechen. Hier ist es das kleinteilige Raster einer Art von Holzparkettierung, einem Film-Zitat aus dem Fernseh-Film von Dominik Graf „Am Abend aller Tage“ aus dem Jahr 2018, das er bei diesem aber auch einer Reihe anderer Bilder eingesetzt hat.

Die Seitenflügel haben jeweils zwei schmale vertikale Öffnungen. In der linken sind in tief ultramarinblau-farbenem Grund wie eine Intarsie die Geburtshöhle der Inkarnation (Abb. 3) umzogen vom Davidstern – Symbol der jüdischen Abstammung des Erlösers aus dem Hause Davids – und darunter frontal präsentiert, die „Vera Icon“ zu sehen, das wahre Antlitz, das Jesus der Legende nach der hl. Veronika ins ihm auf dem Kreuzweg dargebotene Schweißtuch prägte. (Abb. 4)

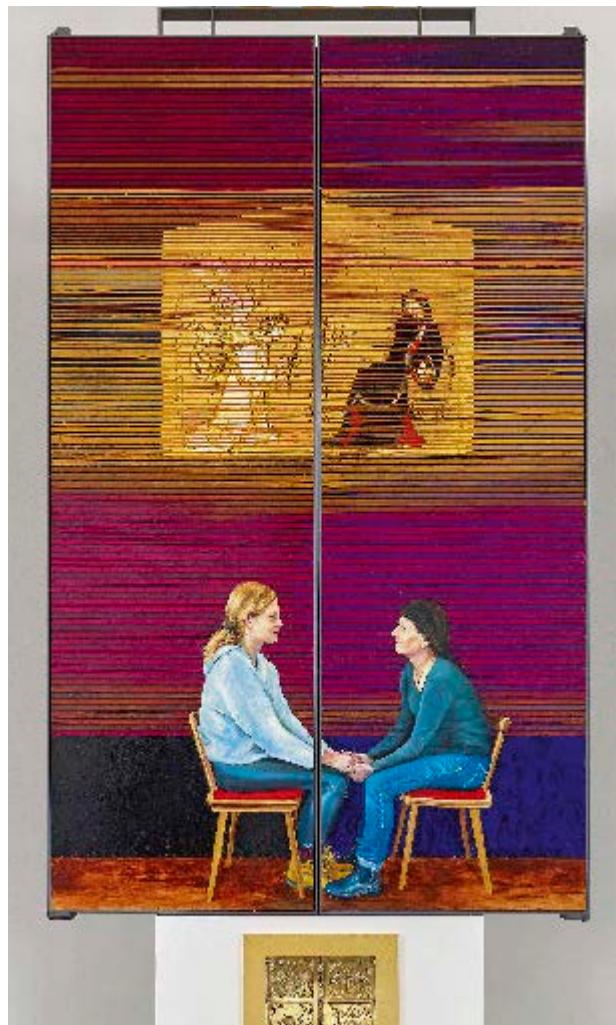


Abb. 6 Marienaltar, im geschlossenen Zustand (Gesamt); Verkündigung

Es gehört zu den „Acheiropoeta“ – der kleinen Zahl der authentischen, das heißt der nach der Bildtheologie der Antike und der östlichen Orthodoxie nicht von Menschenhand geschaffenen Bilder Christi. Als Ikonen repräsentieren sie nach der östlichen Bildtradition das Heilige selbst. Die schmale Öffnung rechts zeigt die „Drei Marien“ am leeren Grabe, denen der Engel erscheint. (Abb. 5) In den nach mittelalterlichen Vorlagen aufgerufenen miniaturhaften Neben-Szenen vor dem Kosmosblau des Grundes ist somit für das kundige Auge die ganze Heilsgeschichte mit Geburt, Leid, Tod und Auferstehung aufgerufen.

In der mittleren großen, rechtwinklig gefassten Öffnung ist oberhalb der roten Bildfläche eine weitere Szene zu sehen, die nach der Maßstabslichkeit der Figuren zu urteilen weit in der Tiefe des Raumes liegen muss, ohne exakt greifbar zu sein. (Abb. 1) Unter einer perspektivisch fluchtenden Balkenkonstruktion sind Männer damit beschäftigt, ein Kruzifix auf blauem Grund an der hellblauen Rückwand zu befestigen. Es ist der Raum des Mysteriums selbst, der sich hier zu öffnen scheint und in den die Mariengestalt als einzige mit ihrem Kopf hineinragt. Auch hier begegnet das Leitermotiv. Doch es ist nicht das Göttliche selbst dessen wir teilhaftig werden, sondern wieder nur vermittelt ein Bildwerk des Gekreuzigten auf blauem Grund, das von flankierenden, als Rückenfiguren gezeigten Männern an der Wand montiert wird. Vorlage ist ein Arbeitsfoto, das während des Aufbaus der von Jessen 2015 entworfenen Ausstattung in der Kreuz-Kapelle des Bischofshauses in Speyer entstand. Unwillkürlich stellt sich dennoch die Kreuzigung als Bildassoziation ein. Doch es ist wie alles in der Bildwelt von Thomas Jessen auch hier wieder vermittelt, gebrochen, realitätsgesättigt ins Heute transponiert und mehrdeutig zu lesen. Davor präsentieren sich nun in Lebensgröße die Akteure – und das ist sehr bewusst vom Künstler so intendiert.

Mutter und Tochter begegnen am Altar ein zweites Mal, und zwar auf den erst jüngst fertig gestellten Tafeln der Außenflügel. Die sog. Alltagsseite zeigt die „Verkündigung“ an Maria ebenfalls auf gänzlich unkonventionelle Weise. (Abb. 6) Vor dem violetten Streifengrund in der unteren Bildhälfte sitzen Mutter und Tochter einander gegenüber, wobei die jugendliche Tochter an die Stelle des Engels tritt und Maria die ihr entgegengestreckten Hände der Tochter mit den ihren umfängt als Zeichen der Bereitschaft den „englischen Gruß“ anzunehmen. Beziehungsreich wie Jessen die Marienikonographie im Farbwechsel des Grundes zitiert, der sich vom Schwarz links zum tiefen Ultramarinblau hinter Maria wandelt. Als Bild im Bild auf goldenem Grund ist darüber die „Verkündigung“ des Simone Martini (1284–1344) aus den Uffizien in Florenz aufgerufen.

Wie schon bei der „Gürtelspende“ der Festtagsseite des Flügelaltars so verweigert sich auch die „Verkündigung“ der Alltagsseite des Triptychons den geläufigen Konventionen der Heiligendarstellungen und damit unserer vor allem durch den Historismus des 19. Jahrhunderts konditionierten Erwartungshaltung. Dabei können wir gar nicht anders als uns die Gottesmutter und die Heiligen in Bildern vorzustellen, obschon wir ihr tatsächliches Aussehen – weder das der historischen Persönlichkeit noch das der verklärten Heiligen – nicht kennen. Wie sich der Geist auch anstrengen mag, es sind notgedrungen immer Bilder und jede Zeit hat ihre eigenen, die unsere religiösen Vorstellungen vom Heiligen bestimmen. Wie das große Altarwerk von Thomas Jessen zeigt, ist es der Kunst auch heute möglich, in den alten Themen neue Realität zu entdecken, sowohl äußere durch die handelnden Personen, Kleidung, Attribute, Raum und Zeit, als auch innere: als neues Lebensgefühl. Die tiefe Verwandlung der menschlichen Natur, die dadurch möglich wird, strahlt dann prägend in die Kultur zurück. Dazu leistet die ästhetische Erscheinung des Heiligen einen wesentlichen Beitrag, was gerade der Marienaltar von Thomas Jessen vor Augen stellt.

Durch die Bilder hindurch, in unendlicher Vielfalt, teilt sich uns das wahre Antlitz des Heiligen mit, dessen Konturen wir wie durch einen Spiegel erkennen. Hier hat auch das besondere Zeiterlebnis der ästhetischen Erfahrung ihren Ort. Durch die Wahrnehmung wird das Kunstwerk buchstäblich vergegenwärtigt, es schlägt gleichsam die Augen auf, tritt Seins-konstituierend in das Bewusstsein ein. Etwas im Bild spricht mich an, es kommt heraus, d.h. es ist so, dass man das Gefühl der zwingenden Präsenz hat, die nicht auf etwas Abgebildetes verweist, sondern im Bilde selbst präsent ist. Ästhetische Erfahrung ist somit immer prozesshaft, der Augenblick der Betrachtung hat eine eigene Qualität, ist erfüllte Zeit, die den Takt der „Normalzeit“ außer Kraft setzt. In seiner Kunst bleibt Thomas Jessen wie wir gezeigt haben stets wahrhaftig; letztlich aber verweist sie auf das Mysterium des nicht Sehens und doch Glaubens, das sich auf dem Altar vollzieht. Das macht das Innovative seiner Kunst aus jenseits aller wohlfeilen Konventionalität – der Marienaltar in Drolshagen ist ein gültiges Zeugnis unserer Glaubenssituation heute und zugleich ein großes Kunstwerk, das die Zeiten überdauern wird.

Fotos Abb. 1–6: Achim Kukulies, Düsseldorf



Verzeichnis der Autoren, Künstler und Architekten

Dr. Michael Gerber

*1970, seit 2019 Bischof von Fulda

Dr. Cordula Heupts

*19xx, Wiss. Mitarbeiterin Theologie,
Universität Paderborn und Universität Bonn

Prof. Hans-Jürgen Kaiser

*1959, Domorganist, Fulda, lehrt Orgelimprovisation
an der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

Prof. Thomas Kesseler

*1956, Architekt, Bildhauer und Maler, Bad Honnigen

Mira van Leewen

Kunstwissenschaftlerin, Willebadessen

Carmen Matery-Meding

*1970, Diözesanbaumeisterin, Paderborn

Dr. Josef Mense

*1941, Kirchenhistoriker, Kassel

Heinrich Micus

*1953, Architekt und Maler, Paderborn

Ingrid Moll-Horstmann

*1936, Künstlerin

Joseph Michael Neustifter

*1949, Künstler und Bildhauer

Dr. theol. Andreas Poschmann

*1964, Deutsches Liturgisches Institut Trier

Dr. Ing. Burghard Preusler

*1953, Diözesanbaumeister i. R. im Bistum Fulda

Dr. Johannes Stahl

*1958, Kunsthistoriker und Kurator, Siegburg

Prof. Dr. Christoph Stiegemann

*1954, Direktor Diözesanmuseum Paderborn i.R.,
Projektleiter Welterbestätte Karolingisches Westwerk
Corvey

Martin Struck

*1957, Erzdiözesanbaumeister, Köln

Thomas Throenle

*1964, stellv. Pressesprecher Erzbistum Paderborn



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