

Stefan Kopp

Zwischen Form und Funktion

Ein Gespräch von Kunst und Liturgie

Vom österreichischen Maler Arnulf Rainer stammt das bekannte, oft zitierte und kontrovers diskutierte Wort: „Kunst und Kirche kommen nicht mehr zusammen; es ist gut, wenn sie sich von ferne freundlich grüßen.“¹ Im Blick auf die 2000-jährige Geschichte des Christentums, in der Kirche und Kunst über weite Strecken sehr eng verbunden waren, hat sich ihr Verhältnis in den letzten 200 Jahren tatsächlich verändert und ist zum Teil sogar in die Brüche gegangen. Doch scheint eine allzu pessimistische Sicht einer Dissoziation von Kunst und Kirche nicht ganz zutreffend. Vielmehr gibt es Anzeichen, dass beide kulturelle Größen durch Entwicklungs- und Transformationsprozesse hindurch ein neues Verhältnis zueinander gewonnen haben, das heute mehr denn je von gegenseitiger Wertschätzung sowie einer Begegnung auf Augenhöhe geprägt ist und auch gegenwärtig Beachtliches hervorbringt.

Bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster an Arnulf Rainer im Jahre 2004 wandte sich Karl Kardinal Lehmann gegen eine zu skeptisch gezogene Bilanz aus der gemeinsamen und bisweilen getrennten Geschichte

von Kunst und Kirche und äußerte die Hoffnung, dass der Dialog zwischen Kunst und Kirche heute „bei aller Fremdheit wechselseitig inspiratorisch“² wirken könne. Wenn die beiden Bereiche völlig voneinander getrennt nur freundlich grüßend nebeneinander existieren, ohne miteinander in ein Gespräch einzutreten, verarmen sie in einer bestimmten Facette ihrer Aufgabe und büßen einen nicht unwichtigen Teil ihrer gesellschafts- und kulturprägenden Kraft ein.

Papst Johannes Paul II. betonte öfter, dass die Kirche die Kunst brauche, und fügte in seiner Rede an Wissenschaftler, Künstler und Publizisten am 12. September 1983 in der Wiener Hofburg konkretisierend hinzu:

„Die Kirche braucht die Kunst nicht vor allem, um ihr Aufträge anzuvertrauen und so ihren Dienst zu erbitten, sondern um mehr und Tieferes über die ‚Conditio humana‘, über Glanz und Elend des Menschen zu erfahren. Sie braucht die Kunst, um besser zu wissen, was im Menschen ist: in jenem Menschen, dem sie das Evangelium verkünden soll.“³

1 Zum Verhältnis von Kunst und Liturgie im Allgemeinen

Als ein zentraler Bewährungsort des Verhältnisses von Kunst und Kirche kann der Kirchenraum bzw. die gefeierte Liturgie in ihrer (kirchen-)räumlichen Dimension bezeichnet werden. Das Zweite Vatikanische Konzil (1962–1965) widmete der (sakralen) Kunst in seiner Liturgiekonstitution *Sacrosanctum Concilium* (SC) ein eigenes Kapitel und formulierte darin programmatisch:

„Zu den vornehmsten Betätigungen der schöpferischen Veranlagung des Menschen zählen mit gutem Recht die schönen Künste, insbesondere die religiöse Kunst und ihre höchste Form, die sakrale Kunst. Vom Wesen her sind sie ausgerichtet auf die unendliche Schönheit Gottes, die in menschlichen Werken irgendwie zum Ausdruck kommen soll, und sie sind um so mehr Gott, seinem Lob und seiner Herrlichkeit geweiht, als ihnen kein anderes Ziel gesetzt ist, als durch ihre Werke den Sinn der Menschen in heiliger Verehrung auf Gott zu wenden. Darum war die lebenspendende Mutter Kirche 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.“
(SC 122)

Damit ist ein Zweifaches angesprochen, das die Liturgiekonstitution im Anschluss an dieses Zitat noch weiter entfaltet: einerseits die kirchliche Wertschätzung der (sakralen) Kunst (Kirche als „Freundin der schönen Künste“), andererseits aber auch der Primat der Liturgie gegenüber einer autonomen künstlerischen Entfaltung („Unterweisung der Künstler“). Dies wird noch deutlicher, wenn daran anschließend vom „Schiedsrichteramt“ der Kirche über die Kunst in Sakralräumen die Rede ist. Damit ist die Spannung zwischen (künstlerischer) Form und (liturgischer) Funktion, zwischen unabhängiger künstlerischer Entfaltungsmöglichkeit und Dienst der Kunst an der Kirche unter liturgischen Gesichtspunkten benannt, die von allen Beteiligten auszuhalten ist, will man gemeinsam etwas bewirken und nicht

nur in seiner eigenen Welt bleiben – die autonome Kunst nur mit Anschlussmöglichkeiten an den profanen Bereich und die Kirche nur mit Anschlussmöglichkeiten an den Bereich des Kunsthandwerks. Aus der Perspektive der Kirche liegt es auf der Hand, dass ohne ein Gespräch mit der zeitgenössischen Kunst in gegenseitigem Respekt die Gefahr von ästhetischer Verarmung und kitschiger Historisierung in Sakralräumen besteht.

Über lange Zeit wurden Kirchengebäude als gewachsene Denkmäler verstanden und es wurde versucht, den historischen Bestand mit künstlerisch hochwertigem Neuem zu ergänzen und damit die Kirche als Lebens- und Glaubensort je neu zu erschließen. Historisierende Tendenzen gab es explizit erst seit dem 19. Jahrhundert. Darunter kann man das Bestreben einer korrekten „Stilübernahme“ sehen. Das heißt, die Räume blieben in ihrer Funktion beispielsweise dem Aufbau des nachtridentinischen Kirchenraums verpflichtet, zitierten in ihrer Form aber romanische, gotische oder barocke Elemente. Demgegenüber wuchs im 20. Jahrhundert unter dem Einfluss der Liturgischen Bewegung das Bewusstsein für moderne Kunstformen in der Kirchen-

architektur, die mit dem erneuerten Liturgieverständnis korrespondieren sollten und nach Möglichkeiten für einen neuen Brückenschlag zwischen (zeitgenössischer) Kunst und Kirche suchten.

Wenn beispielsweise ein neu errichteter freistehender Zelebrationsaltar auf „alt“ gemacht und an bestehende historische Objekte im Kirchenraum angepasst wird, die aus einer Zeit stammen, in der es keine Altäre ohne Retabeln gab, wird der Eindruck erweckt, dass die vom Konzil geforderte „edle Schönheit“ (SC 124) nur in früheren Zeiten möglich war. Auch kann es als Ausdruck der Ratlosigkeit gewertet werden, wenn man keinen Zugang zur zeitgenössischen Kultur zu finden meint und daher Zuflucht in der scheinbaren Sicherheit und Beständigkeit vergangener Epochen, also in der „guten alten Zeit“ sucht. Einer Kirche, die ihr Kirche-Sein in Zeitgenossenschaft realisieren will, könnte es als Armutszeugnis ausgelegt werden, wenn sie ihren künstlerischen Zugang rein museal findet und nicht offen bleibt für das Prophetische der Kunst (jeder Gegenwart). Nicht zu vergessen ist dabei das Prophetische vieler Künstler, das in der Vergangenheit oft erst im Nachhinein

erkannt und geschätzt, jedoch von der Kirche als „Freundin der schönen Künste“ mutig in Auftrag gegeben und – auch gegen manche Mehrheitsmeinung – durchgesetzt wurde. Vieles hätte so nicht entstehen können, wenn die Kirche nicht eine Förderin der Kunst gewesen wäre und in der Kunst nicht etwas gesehen hätte, was den Menschen näher an Gott und an sein eigenes Wesen als Geschöpf Gottes heranführen kann.

Vor diesem Hintergrund ist es heute gemeinsame Aufgabe nicht nur von Pfarrgemeinden und ihren Priestern, sondern auch von diözesanen Liturgie- und Kunstkommissionen, Bauämtern und Kunstkonservatoren sowie staatlichen Denkmalbehörden, mit Architekten und Künstlern ins Gespräch zu kommen, an hochwertigen Raumlösungen zu arbeiten und dabei die Balance zwischen gewachsenem Denkmal, künstlerischem Anspruch und erneuerter liturgischer Funktion zu finden.

2 Zur ortskirchlichen Rezeption des Zweiten Vatikanischen Konzils an der Schnittstelle von Kunst und Liturgie

Dieser gemeinsamen Aufgabe hat sich die Kirche durch den Impuls des Zweiten Vatikanischen Konzils in den letzten Jahren und Jahrzehnten konsequent gestellt und diözesane Gremien etabliert, wie sie die Liturgiekonstitution gefordert hatte:

„Außer der Kommission für die heilige Liturgie sollen womöglich in jedem Bistum auch eine Kommission für Kirchenmusik und eine weitere für sakrale Kunst eingesetzt werden. Es ist notwendig, dass diese drei Kommissionen mit vereinten Kräften arbeiten; ja nicht selten wird es angebracht sein, dass sie zu einer einzigen Kommission zusammengefasst werden.“ (SC 46)

Auch in Kärnten wurden diese Konzilsaussagen rezipiert und diözesane Kommissionen für Liturgie und Kirchenmusik eingesetzt. Eine Kunstkommission wurde allerdings zunächst nicht institutionell begründet, doch waren viele Einzelpersonlichkeiten Träger dieses Anliegens, woraus sich viele fruchtbare Verbindungen zwischen Kärntner Künstlern und Priestern sowie Bischof Egon Kapellari (1981–2001) selbst ergaben.⁴

Ab dem Jahre 2009 wurde im Auftrag von Bischof Alois Schwarz (seit 2001) eine institutionalisierte Vorgangsweise bei Kirchenrestaurierungen mit Neugestaltungen der liturgischen Räume erarbeitet und im Rahmen der Liturgiekommission eine „Untergruppe Kirchenbau“ gebildet. Die Mitglieder dieser Untergruppe sollten gemeinsam mit der Bischöflichen Bauabteilung, dem Kunstkonservator sowie den staatlichen Denkmalbehörden den Architekten und Künstlern als Gesprächspartner dienen, die Umgestaltung konkreter liturgischer Raumsituationen in der Diözese Gurk gutachterlich begleiten und den Pfarren als eine Art Service- und Bildungseinrichtung hilfreich zur Seite stehen. Als Grundlage der Zusammenarbeit mit Festlegung der liturgischen Kriterien – primär für die Adaption bestehender Kirchenraumsituationen für die erneuerte Liturgie – wurden 2012 „Leitlinien für die Gestaltung von liturgischen Räumen in der Diözese Gurk“⁵ herausgegeben, die einen mittlerweile reichen Erfahrungsschatz aus anderen deutschsprachigen Diözesen berücksichtigen konnten, in denen sich ein solcher Leitfadens zum Teil schon über mehrere Jahrzehnte bewährt hatte.⁶

Zu Beginn des Jahres 2017 wurde von Bischof Alois Schwarz ein Liturgischer Rat eingesetzt, der neben der Liturgie- und der Kirchenmusikkommission jetzt auch eine Kunstkommission umfasst.⁷ Mit der Leitung dieser neu errichteten Kunstkommission betraute er Gerfried Sitar, den Bischofsvikar für Bildung, Kunst und Kultur, der sich gemeinsam mit den sechs Mitgliedern der Kommission verstärkt um den Kontakt zu zeitgenössischen Kunstschaaffenden bemühen soll. Unter den Mitgliedern befinden sich u.a. Ruprecht Obernosterer, der neue Leiter der Bischöflichen Bauabteilung, und Rosmarie Schiestl, die neue Diözesankonservatorin. Beide sind seit 2016 in der Diözese Gurk tätig und machten sich das Anliegen von Beginn ihres Wirkens an zu eigen.

*3 Partizipativ – Prozessual – Pastoral:
Zum „Kärntner Modell“*

Als Form der Zusammenarbeit zwischen den einzelnen Institutionen wurde in den letzten Jahren ein „Kärntner Modell“ entwickelt, das seinen Namen aufgrund der Adaption des

schon seit vielen Jahren bewährten „Steirischen Modells“ hat. Auf Basis der Einsicht, dass jeder Altar- und Kirchenraum in seinem historisch gewachsenen Zustand einzigartig ist und daher einer individuellen, gut reflektierten und nach Möglichkeit künstlerisch anspruchsvollen Lösung bedarf, entwickelte Philipp Harnoncourt, als Ordinarius für Liturgiewissenschaft langjähriger Vorstand des Instituts für Liturgiewissenschaft, Christliche Kunst und Hymnologie an der Universität Graz (1972–1998) und erster Vorsitzender der nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil eingerichteten Liturgischen Kommission der Diözese Graz-Seckau, eine Vorgehensweise bei Kirchenrestaurierungen, die sich in der Folge als „Steirisches Modell“ etablierte. Es ist partizipativ, prozessual und pastoral orientiert.⁸ Partizipativ ist deshalb ein Charakteristikum des „Steirischen Modells“, weil daran mehrere Personen bzw. Institutionen verantwortlich beteiligt sind. Neben den pfarrlichen und diözesanen Gremien und Einrichtungen sind dies die Denkmalpflege sowie Architekten und Künstler. Prozessual ist es deshalb, weil auf Basis von Gutachten mehrere Schritte unternommen werden, um zu befriedigenden und konsensual erarbeiteten Lösungen

zu kommen. Nicht zuletzt ist dieser Ansatz pastoral(-liturgisch), weil dabei nicht einfach Fachleute an Schreibtischen Konzepte konstruieren, sondern gemeinsam mit den vor Ort Liturgie feiernden Menschen tiefer in das Wesen der Liturgie einzudringen versuchen.⁹

Auf Basis dieses Denkansatzes entstand viele Jahre später das „Kärntner Modell“, das auf die personelle Situation in der Diözese Gurk hin konkretisiert und adaptiert wurde. Seit dem Jahr 2010 erfolgt hier bei Kirchenrestaurierungen mit liturgischen Neugestaltungen die Kontaktaufnahme mit der Liturgiekommission über Klaus Einspieler, den Referenten für Liturgie und Bibel. Danach gibt es eine Besichtigung des liturgischen Raumes, zu der zumindest ein Vertreter der diözesanen Bauabteilung, ein Vertreter der Liturgiekommission, der zuständige Pfarrer und ein Mitglied des Pfarrgemeinderates geladen werden. Im Anschluss daran werden von den beiden diözesanen Vertretern ein Protokoll und ein Gutachten erstellt, welche die baulichen und liturgischen Erfordernisse darlegen. Beides ergeht schriftlich an den Bischof sowie an das zuständige Pfarramt bzw. Kirchenrektorat und legt die Basis für das weitere

Vorgehen, das in mehreren Schritten vereinbart wird. Nach Abschluss der Planungsphase ist es vorgesehen, dass die Entwürfe der Liturgie- bzw. Kunstkommission zur Stellungnahme vorgelegt werden. Idealerweise erfolgt nach einiger Zeit eine Evaluierung des realisierten Projektes.¹⁰

4 Zur liturgischen Neugestaltung der Wolfsberger Markuskirche 2014

In einem solchen modellhaft beschriebenen Gesprächsprozess zwischen Kunst und Liturgie entstand auch die liturgische Neugestaltung in der Wolfsberger Markuskirche durch den Lavanttaler Künstler Gotthard Schatz, der mit dieser Festschrift zu seinem 50. Geburtstag gewürdigt werden soll. Viele Menschen hatten verantwortlich Anteil daran, vieles an Kontakten und Entwicklungen hat sich günstig gefügt und schließlich zu dem Ergebnis geführt, das in diesem Buch vom Künstler selbst, seinem Freund Horst Ebner und mehreren Fotografen eindrucksvoll ins Bild gebracht werden konnte.

4.1 Ausgangspunkte

Zwei Ausgangspunkte der Überlegungen zu diesem Projekt sind wichtig. Zum einen gab es bereits seit der Neugestaltung der liturgischen Orte in der Pfarrkirche St. Margarethen bei Wolfsberg im Jahre 2012 Gespräche zwischen Gotthard Schatz und dem Autor dieses Beitrags, u.a. über die künstlerische Form eines von dem Künstler in Lavanttaler Gneis realisierten Würfels (s. Abb. S. 36 / 110–115). Beide meinten damals, dass man daraus einmal den Gedanken an einen Altar – und damit korrespondierend an einen Ambo – fassen könnte, auch wenn von Anfang an klar war, dass es wegen der liturgischen Funktion Kompromisse bei der Form der monolithischen Objekte werden müssen.

Zum anderen gab es nach der erfolgreichen Realisierung der Neugestaltung der liturgischen Raumsituation in St. Margarethen von Seiten des zuständigen Pfarrers Engelbert Hofer eine große Offenheit, das Provisorium in der Markuskirche durch feststehende Prinzipalien (Altar, Ambo, Vorstehersitz) zu ersetzen, die optisch erkennbar ein neues Zentrum der gefeierten Liturgie in der – ursprünglich



als romanische Chorquadratkirche erbauten – Stadtpfarrkirche bilden sollten. Dazu kam die spontane Bereitschaft der Übernahme einer Schirmherrschaft durch den Wolfsberger Unternehmer Helmut Niedersüß, der alle dazugehörigen Baumaßnahmen mit großer Umsicht und Erfahrung begleitete, auch bei auftretenden Schwierigkeiten gelassen blieb und nach konstruktiven, sachlichen Lösungen suchte. Ohne sein entschiedenes Zutun bei gleichzeitiger hoher Kunstsinnigkeit und ebenso hoher menschlicher Sensibilität wäre das Projekt wohl nicht zustande gekommen.

Zunächst musste für den neu zu gestaltenden Altarbereich im doppelten Sinn des Wortes der Boden bereitet werden, einerseits im Gebäude und andererseits in der Pfarrgemeinde. Eine größere bauliche Maßnahme war – neben der barrierefreien und offeneren Gestaltung der Eingangsbereiche – die Entfernung eines vor einigen Jahrzehnten eingebauten, doch im Vergleich zum wertvollen historischen Marmorboden nicht sehr qualitätsvollen Steinpodestes als Verlängerung des Presbyteriums in das Langhaus herein, auf dem die alten Provisorien aus Holz standen. Als Altar diente bisher ein thekenartig ausladender Holztisch

mit historisierendem Dekor und als Ambo eine insgesamt zu niedrige, stilistisch vom Altar unabhängige Konstruktion aus alten Kanzelteilen.

4.2 Vorüberlegungen

Das neue Zentrum des liturgischen Raumes sollte vom Altar unter dem ersten Schlussstein des Mittelschiffs der Kirche nach dem Chorbereich ausgehen und neben dem Altar einen neuen Ambo auf derselben Ebene umfassen. Zudem sollten die Entfernung von zwei Bänken des nicht historischen Chorgestühls mehr Platz für einen feststehenden Vorstehersitz in der Mitte des alten Chorquadrats bieten; die erste Seitenkapelle im nördlichen Seitenschiff sollte als Taufkapelle mit Aufstellung eines zuletzt nicht mehr verwendeten historischen Taufsteins in der Mitte adaptiert werden.

Auf Basis dieser fachlichen Vorklärungen begann der Informations-, Meinungsbildungs-, Erschließungs- und Entscheidungsprozess im Gespräch mit Gemeinde und Künstler. Dabei bestand insgesamt eine erstaunlich selbstverständliche Offenheit für eine Fortschreibung der Geschichte

dieses Kirchenraums. Schnell wurde klar, dass ein zeitgenössischer Akzent das stimmige, aus mehreren Epochen zusammengesetzte historische Gesamtbild der Markuskirche ergänzen könnte, so dass der Feierraum nicht nur museal wertvoll ist, sondern wirklich das Zentrum des gefeierten Glaubens für die Wolfsberger Pfarrgemeinde des 21. Jahrhunderts wird, ohne die Historizität des Raumes zu negieren oder zu ignorieren.

Die Wahl des Materials für das neue liturgische Zentrum der Markuskirche fiel nach einer Reise von Pfarrangehörigen ins Südtiroler Vinschgau und der dabei maßgeblich durch Pfarrer Engelbert Hofer vermittelten Faszination der Pfarrgemeinde für den dort heimischen Laaser Marmor eindeutig aus.¹¹ Der Laaser Marmor zeichnet sich durch seine Härte, Widerstandsfähigkeit und Wetterbeständigkeit aus, die ihn schon seit der Antike zu einem beliebten Material für Meilensteine an den römischen Straßen machten. Später wurde der Laaser Marmor vor allem für Portale, Ornamente und Wappensteine an Kirchen und Schlössern sowie für Grabmäler verwendet. Zu gesamteuropäischer Berühmtheit gelangte der wertvolle Stein aus Südtirol erstmals im

19. Jahrhundert durch namhafte Architekten der Österreichisch-Ungarischen Monarchie wie Theophil von Hansen, die ihn beispielsweise für Prunkfassaden und Statuen an der Wiener Ringstraße, u.a. beim Parlamentsgebäude, in großen Mengen einsetzten. Zu den prestigeträchtigsten Bauten des 21. Jahrhunderts, bei denen Laaser Marmor verwendet wurde, zählt die U-Bahn-Station am Ground Zero in New York. Ansonsten erfreut sich der Südtiroler Export über Europa hinaus heute vor allem in den Vereinigten Arabischen Emiraten größter Beliebtheit. Das so genannte „weiße Gold“ aus Laas wird heute ebenso selbstverständlich für Moscheen wie für christliche Kirchen und für weltliche Denkmäler verwendet.¹² Dieses Material also hatte es den Wolfsbergern für ihren erneuerten liturgischen Raum angetan.

4.3 Das Gespräch mit Gotthard Schatz

In Bezug auf die künstlerische Umsetzung begann man, sich mit dem Werk von Gotthard Schatz auseinanderzusetzen und sich für seine Art der Steinbearbeitung zu interes-

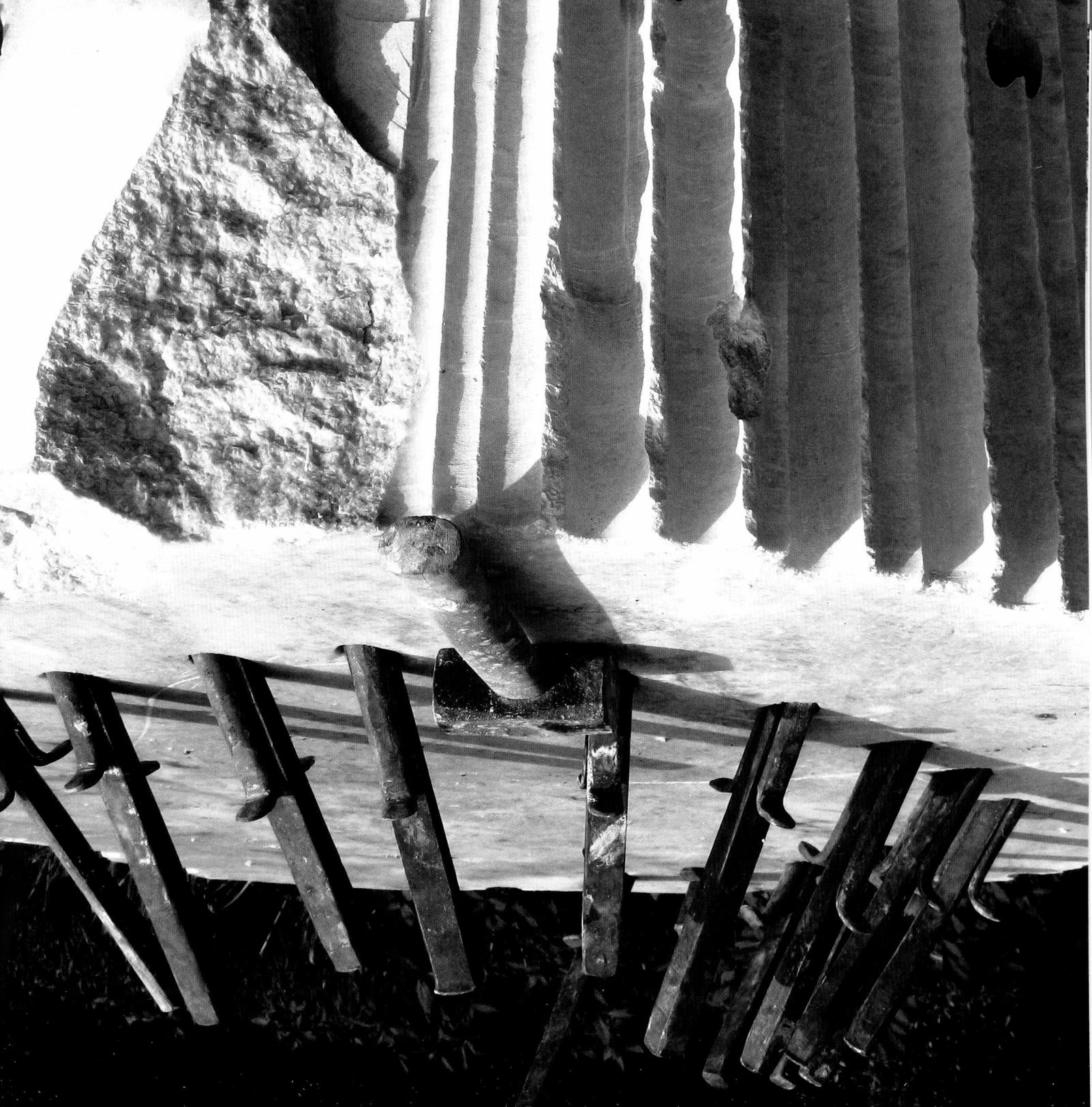
sieren. Seine Objekte bestechen durch klare Linien, zum Teil geometrisch anmutende Formen und vor allem durch eine gewisse Leichtigkeit, die er trotz der Schwere des verwendeten Steins in seinen Objekten durch seine eigene Methode der „Dematerialisierung“ erreicht. Es ist beeindruckend, ihm bei seiner Arbeit zuzusehen, wenn er mit Hilfe von ausgereifter Technik und gutem Werkzeug einen Steinblock aus seiner Schwere befreit und ihm – bei gleichbleibender Stabilität des Materials – die Form gibt, die er von Beginn an darin sieht. Der Künstler legt also etwas frei, was einerseits in der Natur selbst und andererseits in seinem künstlerischen Geist grundgelegt ist.

Dabei kann man an die berühmte Geschichte des bedeutenden italienischen Architekten, Bildhauers, Dichters und Malers Michelangelo Buonarroti (1475–1564) denken, der schon als junger Künstler von kaum 30 Jahren die monumentale und zugleich filigran anmutende Statue des biblischen Davids, eine der bedeutendsten Skulpturen der Kunstgeschichte, schuf. Er wurde gefragt, wie es ihm gelungen sei, aus einem tonnenschweren Marmorblock eine so feine Figur zu meißeln. Darauf soll er geantwortet haben:

„Das war keine Kunst. David war schon da. Ich musste nur all das vom Marmorblock entfernen, was nicht David war.“

Es geht also in der Kunst, gerade in der Bildhauerei, – auch im künstlerischen Ansatz von Gotthard Schatz – nicht einfach um ein Erfinden oder um ein Schaffen von etwas Neuem, sondern oft eher um das Freilegen und um das Erkennen von etwas Bestehendem. Dieser hermeneutische Zugang, den Gotthard Schatz mehr lebt als von ihm zu sprechen, war es, der viele Gläubige in Wolfsberg interessierte, weshalb sie sich auf ein Gespräch mit ihm und seiner Kunst einließen. Damit zusammenhängend konnte sein Ansatz begeistern, nicht Objekte „zusammenzustellen“, sondern sie aus einem Stück entstehen zu lassen und ihnen so eine unverschnörkelte Klarheit sowie eine kompromisslose Form zu geben.

Kompromissbereit zeigte sich der Künstler dagegen bei der liturgischen Funktion, die er mit seinem klaren Ansatz zu einer ehrlichen Symbiose zu bringen versuchte. Vor allem zwei Einschränkungen mussten in Kauf genommen werden. Erstens konnte der Altar nicht ganz die Würfelform annehmen. Die Raumproportion hätte nämlich ein Mindest-



maß von 120 cm Seitenlänge erfordert, wobei die Höhe des Altars dann zum Problem geworden wäre. Wenn man aber dennoch eine Seitenlänge von 100 cm gewählt hätte, wäre die Auflagefläche des Altars zu klein geworden. So musste die ursprünglich angedachte Würfelform für den Altar leicht modifiziert und für den Ambo völlig neu bedacht werden. Zweitens konnten die für den Künstler typischen „dematerialisierenden“ Einschnitte in den Steinblock nicht symmetrisch erfolgen. Sonst wäre die Einheit der Altarplatte „beschädigt“ worden oder hätte durch eine aufgesetzte Mensa ihre künstlerische Aussagekraft verloren.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen entschied man sich beim Altar zum Einen für eine modifizierte Würfelform sowie zum Anderen für eine „Verschiebung“ der Einschnitte zugunsten einer ebenen und ununterbrochenen Auflagefläche, die auch als „Altarplatte“ Teil des Monoliths bleiben und mit fünf Salbungszeichen eindeutig definiert werden sollte. Der Ambo entwickelt die Grundform des Altars schlank emporwachsend weiter und ist durch die Richtung der Einschnitte – die Einschnitte von Altar und Ambo ergeben den rechten Winkel – gestalterisch eindeutig auf

den Altar bezogen. Auf dem Ambo dient eine Buchauflage aus Metall der liturgischen Funktion als „Tisch des Gotteswortes“ (SC 51) und korrespondiert gestalterisch mit den Kerzenleuchtern am Altar und dem Osterleuchter, der in der neu gestalteten Taufkapelle seinen Platz findet.

4.4 Das Ergebnis

Durch die Aufstellung von Altar und Ambo mit Schattenfuge scheinen die beide Objekte über dem Boden zu schweben und strahlen schon deshalb eine gewisse Leichtigkeit aus. Die Grundform von Altar und Ambo wirkt beim Betreten der Kirche so, als würden vier Keile verschoben übereinander oder – im Fall des Ambo – nebeneinander gebaut worden sein und könnten zu einem Quader zusammengeschoben werden. Erst bei näherer Betrachtung wird die Meisterschaft in der Verarbeitung sichtbar, denn es wird deutlich, dass beide liturgischen Orte aus einem Monolith gefertigt sind und keine Fugen die ebenen Flächen unterbrechen. Zahlensymbolisch ist interessant, dass Altar und Ambo von Gotthard Schatz ausschließlich drei- und viereckige (bzw.

quadratische) Flächen aufweist. Wenn man die Zahlen drei und vier als Symbol für das Göttliche und das Menschliche interpretiert, kann das neue liturgische Zentrum in der Kirche als Berührungspunkt von Gott und Mensch gedeutet werden. Es wäre dann ein nicht unaufdringliches, sich erst in längerer Beobachtung erschließendes, subtiles Zeichen für das, was in der Liturgie geschieht, in der die Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen mit ihrem Herrn Jesus Christus zur eigenen Heiligung und zur Verherrlichung Gottes in eine Handlungsgemeinschaft eintritt. Die Addition von drei und vier ergibt sieben, die Multiplikation beider Zahlen zwölf. Sowohl sieben als auch zwölf spielen in der biblischen sowie in der kirchlichen Tradition als Symbole für Ganzheit und Fülle eine besondere Rolle (sieben: Schöpfungserzählung, Gliederung der Woche, Sakramente, Gaben des Heiligen Geistes; zwölf: Anzahl der Stämme Israels sowie der Apostel, Tore des himmlischen Jerusalem).

Die künstlerische Gestaltung der beiden liturgischen Hauptorte Altar und Ambo in der Wolfsberger Markuskirche kommt dagegen ganz ohne (figurale) Schmuckelemente aus, ist edel, aber einfach, und entspricht damit einem

Wunsch der Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils:

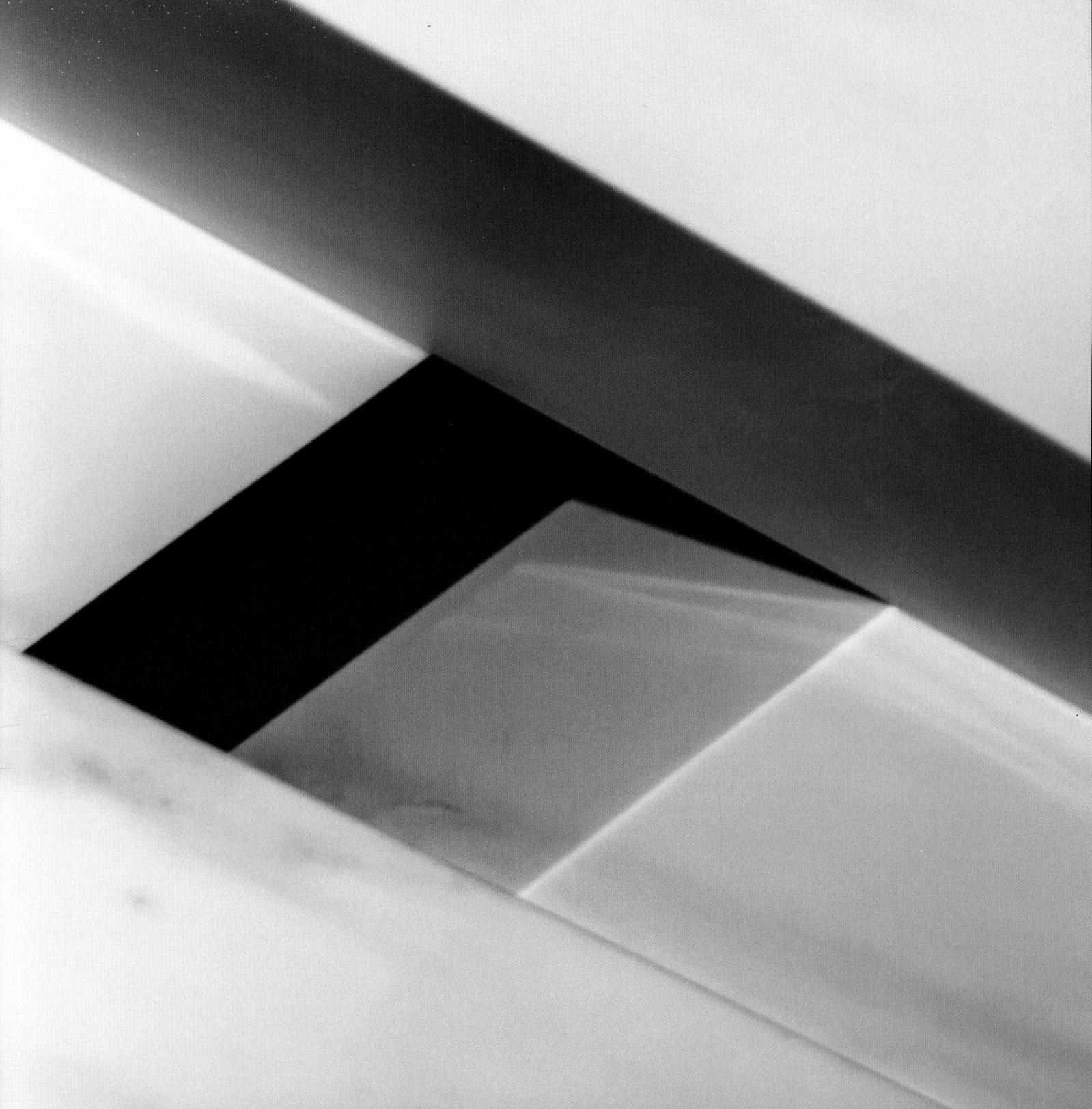
„Bei der Förderung und Pflege wahrhaft sakraler Kunst mögen die Ordinarien mehr auf edle Schönheit bedacht sein als auf bloßen Aufwand. Das gilt auch für die heiligen Gewänder und die Ausstattung der heiligen Orte.“
(SC 124)

Bischof Alois Schwarz weihte am 7. Dezember 2014 den Altar, segnete den Ambo, setzte in einem Zwischenraum unter der Altarplatte eine Reliquie des hl. Virgil ein, der im achten Jahrhundert als Bischof von Salzburg eine bedeutende Rolle für die Ausbreitung des Glaubens in Kärnten spielte, und würdigte in seiner Predigt das künstlerische Werk von Gotthard Schatz. Der Bischof deutete dabei den durchlässigen Zwischenraum des Altars, der Christus repräsentiere, als offene Seitenwunde Jesu am Kreuz, aus der Blut und Wasser als Zeichen für Eucharistie und Taufe hervorgekommen sei. Beide Sakramente konstituieren und erhalten die Kirche.



Über Altar und Ambo hinaus wurde auch ein feststehender Vorstehersitz aus Holz von Meister Edwin Schulnig installiert und in einer Seitenkapelle ein eigener Taufort geschaffen, der sich im Sichtfeld der meisten Gläubigen befindet.

Die Kooperation mit dem Lavanttaler Künstler Gotthard Schatz zeigt exemplarisch, dass sich heute Kunst und Kirche nicht nur von ferne freundlich grüßen, sondern sich gerade am Herzstück des gelebten Glaubens, der Liturgie, auch auf Augenhöhe zu einem fruchtbaren Austausch treffen können, von dem beide Seiten bereichert werden. Auch wenn manche Spannung zwischen künstlerischer Form und liturgischer Funktion auszuhalten ist und Kompromissbereitschaft auf beiden Seiten verlangt, ermutigen solche Gespräche zu weiteren angstfreien Schritten aufeinander zu, die auch heute zu künstlerisch hochwertigen Akzenten in unseren Kirchen führen können.



¹ Passauer Neue Presse vom 11. März 1994; zit. in: E. Kapellari, Und haben fast die Sprache verloren. Fragen zwischen Kirche und Kunst, Graz – Wien – Köln 1995, 191. Bischof Kapellari griff dieses Wort darüber hinaus bei späteren Vorträgen immer wieder auf und plädierte dabei für ein fruchtbares Zusammenkommen von Kunst und Kirche. Auch Kardinal Lehmann dachte in eine ähnliche Richtung und zitierte diesen Satz u.a. bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Münster an Arnulf Rainer im Jahre 2004: K. Lehmann, Die Welt im Spiegel der Kunst als Herausforderung für Kirche und Theologie, in: R. Hoeps (Hg.), Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe (ikon. Bild + Theologie), Paderborn 2005, 15–28, hier: 28.

² Ebd.

³ Hier zit. nach: E. Kapellari, Kunst und Religion I. Vom Verhältnis des Christen zur Kunst, in: http://www.quart-online.at/pdf/quart_2010_03/q2010_03_17.pdf [Download am 07.06.2017]

⁴ Vgl. dazu auch das reichhaltige Schrifttum von Bischof Kapellari an der Schnittstelle von Kunst und Kirche.

⁵ Liturgische Kommission der Diözese Gurk (Hg.), Leitlinien für die Gestaltung von liturgischen Räumen in der Diözese Gurk, Klagenfurt 2012.

⁶ Vgl. dazu v.a. Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz (Hg.), Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen. Handreichung der Liturgiekommission der Deutschen Bischofskonferenz, Bonn 2002; Pastoralamt der Erzdiözese Wien (Hg.), Richtlinien für die Gestaltung eines neuen Altars und der übrigen liturgischen Funktionsorte in den Kirchen der Erzdiözese Wien (Reihe Impulse für die pastorale Arbeit 30), Wien 2010.

⁷ Dem Liturgischen Rat gehören die Mitglieder aller drei Kommissionen an. Er wird vom Bischof bei Bedarf einberufen und geleitet. Ansonsten arbeiten die drei Kommissionen eigenständig, informieren einander aber über ihre Tätigkeitsbereiche.

⁸ Vgl. dazu die instruktive Übersicht über die entscheidenden Charakteristika des Modells in: E. Renhart, Das „Steirische Modell“ – ein bewährter Weg, in: Ders., W. Resch, Orte der Feier und ihre Zeichen. Kirchenbauliche Erneuerungen in der Steiermark seit 1992 (Theologie im kulturellen Dialog 13), Graz 2006, 15–22.

⁹ Vgl. dazu auch die reichhaltige Publikationstätigkeit zum Dialog von Kunst und Kirche in der Diözese Linz, zuletzt etwa H. Nitsch, M. Gelsinger, Kunst und Kirche auf Augenhöhe. Kirche als Auftraggeberin für zeitgenössische Kunst, in: Theologisch-praktische Quartalschrift 165 (2017) 158–162, hier: 160.

¹⁰ Vgl. dazu die Bestimmungen im Kirchlichen Verordnungsblatt für die Diözese Gurk vom 6. Oktober 2010.

¹¹ Zum Laaser Marmor vgl. Der Laaser Marmor aus Südtirol, in: <http://www.vinschgau.net/de/kultur-kunst/sehenswuerdigkeiten/laaser-marmor.html> [Download am 07.06.2017].

¹² Vgl. dazu N. Reinhardt, Wie der Südtiroler Marmor zum Ground Zero kommt, in: <https://www.welt.de/reise/nah/article118860341/Wie-der-Suedtiroler-Marmor-zum-Ground-Zero-kommt.html> [Download am 07.06.2017].