

JAN HERMELINK

Kunst – Raum – Kirche

Eine praktisch-theologische Skizze
mit Blick auf Ernst Barlachs »Schwebenden«,
ausgestellt in der Nikolai-Kirche zu Göttingen

Andrea Zimmermann, deren Kollege ich in Halle von 1993 bis 2001 sein durfte, hat sich mit aller Kraft dafür engagiert, die Zeugnisse künstlerischer Auseinandersetzung mit dem christlichen Glauben nachhaltig in die akademisch-theologische Ausbildung einzubringen. Ihrem Andenken möchte ich daher den folgenden Versuch widmen, das Spannungsfeld von christlicher Kunst und kirchlichem Raum im Kontext des theologischen Grundstudiums überblicksartig zu bedenken¹. Von den kirchlichen Erfahrungen gegenwärtiger Kunst, die jenes Spannungsfeld hier konkretisieren und zu seiner Reflexion anregen sollen, bezieht sich das letzte auf eine Ausstellung von Skulpturen und Zeichnungen Ernst Barlachs und Käthe Kollwitz', die im Herbst 2010 in Göttingen stattfand.

1 Der Text geht auf eine Vorlesung im Rahmen der »Einführung in die Praktische Theologie« zurück, die ich im Wintersemester 2010/2011 in Göttingen vorgetragen habe.

I. KONTROVERSEN ZWISCHEN KUNST- UND KIRCHEN-RÄUMEN. EIN EINLEITENDES BEISPIEL

Ungeachtet vieler Ausstellungen und Aktionen in christlichen Kirchen gibt die Frage, welchen Platz ›moderne Kunst‹ in einem – gottesdienstlich genutzten – Kirchenraum einnehmen kann, immer wieder Anlass zu heftigen Auseinandersetzungen. Ein inzwischen (leider) klassisches Beispiel bildet der sog. »Heidelberger Fensterstreit« um die Entwürfe, die der Maler und Glasbildner Johannes Schreiter (*1930) 1983/84 für die Heiliggeistkirche im Zentrum der Universitätsstadt vorstellte². Von den insgesamt zweiundzwanzig geplanten Fenstern, die »die Palette der von uns Menschen entwickelten Notationsformen [...] querschnitthaft festhalten« sollen, sind insbesondere die Entwürfe zu den Wissenschaften, zur Musik und zur Philosophie bekannt geworden.

Exemplarisch sei das – später in Darmstadt realisierte, auch im Internet leicht zugängliche – *Medizinfenster* betrachtet: Auf einem warmen, roten Untergrund werden in einer Zeile die Herztöne eines ungeborenen Kindes im Mutterleib, darunter – in blassgelbem, an alte Papiere erinnerndem Ton – die EKG-Notation eines Sterbenden gezeigt; am Ende steht das Todesdatum Albert Schweitzers. Die letzte Zeile am unteren Fensterrand zeigt eine – für Schreiter typische – Brandcollage des EKG-Papiers mit der chemischen Formel des Penicillins: Hinweise auf die Bekämpfung von Krankheit und Tod verbinden sich mit Spuren der Zerstörung und des Abbruchs. In Blau, der Farbe der Ewigkeit wird mit einem Stern die Geburt, mit einem Kreuz das Ableben markiert. Das Fenster feiert die menschlichen Heilungsbemühungen – und es markiert die Grenzen, die diesem Bemühen unverrückbar gesetzt sind. Dieses und andere Fenster geben religiös zu denken, wie zahlreiche Andachten, Meditationen und Predigten zu den Fensterentwürfen zeigen.

Allerdings stoßen die Entwürfe in der Heidelberger Öffentlichkeit nicht nur auf positive Resonanz. Der Rektor der Universität kritisiert ihren »provokanten« Charakter und sieht sie als »wissenschaftsfeindlich« (Mertin, 106). Leserbriefe finden die Entwürfe »zu rationalistisch, intellektualistisch, verkopft« (a.a.O., 107); sie würden »der seelischen Befindlichkeit des Menschen nicht gerecht« (108). Ein Vertreter der

2 Vgl. ANDREAS MERTIN, Der Heidelberger Fensterstreit. Ein bürgerliches Trauerspiel in fünf Akten, in: Kirche und moderne Kunst. Eine aktuelle Dokumentation, hg. A. Mertin, H. Schwebel, 99–113. Vgl. a.a.O., Bildtafel IV, auch zwei der Fensterentwürfe. Weitere Fenster dokumentiert ein Vortrag J. Schreiters von 2007, der – sehr kritisch, ja bitter – auf den Heidelberger Streit zurückblickt: www.rundschau-hd.de/archives/1251 (Zugriff 18. Februar 2011).

Freien Wähler-Vereinigung hält »das Elektrodiagramm eines ungeborenen Kindes auf den Fenstern einer derart schönen gotischen Kirche für [...] fast geschmacklos« (106). Und in einem Hearing der Kirchengemeinde heißt es: »Vermisst werden Ruhe, Formung, Inhalt, wie beim Besuch einer Bachkantate. [...] Der Mensch, gezeichnet von der Angst und vom Verlust seines Lebenssinns, muss in der Kirche nicht mit zeitkritischen Bildern konfrontiert werden. Dies besorgen zur Genüge die Massenmedien im Alltag« (a.a.O., 109).

In zahlreichen Bürgerversammlungen, Gemeindeversammlungen, Sitzungen des Stadtrates und der Kirchengemeinden werden die Entwürfe diskutiert; zahlreiche Leserbriefe, Stellungnahmen und Gutachten befeuern die Diskussion pro und contra. Am Ende wird die Realisierung der Entwürfe vom Heidelberger Gesamt-Kirchengemeinderat abgelehnt (mit 34/19 Stimmen), und zwar gegen das Votum des Ältestenrates der Heiliggeistkirche selbst. In der Folge sind nur einzelne Fenster an anderen Orten Südwestdeutschlands realisiert worden.

An einem kirchlich wie kommunal hervorgehobenen Ort ist die Auseinandersetzung um »moderne Kunst« in einer alten Kirche besonders heftig geführt worden; die Konfliktlinien, die diese Auseinandersetzung auch andernorts prägen, werden so besonders deutlich:

- Vertraute Formen der religiösen Artikulation werden gegen neue, unvertraute Themen und Formen des Glaubens gesetzt.

- Die Kirche wird als Raum des Rückzugs, des Schutzes verstanden – oder als Raum, an dem das Befremdende der Gegenwart und des Glaubens artikuliert werden kann.

- Die Kirche als Raum individueller Andacht steht offenbar in Spannung zu ihrer gottesdienstlichen Nutzung – und zu ihren repräsentativen Aufgaben für die Stadt, ihre Touristen und die Universität.

- Strittig ist auch die Deutungshoheit über die künstlerische Qualität der Entwürfe: Entscheidet eine Elite der Kunstexperten, oder der (angebliche) Geschmack der Mehrheit?

- Sind kirchliche, akademische oder politische Gremien einzubeziehen; und wie verhalten sie sich zur öffentlichen und veröffentlichten Meinung?

Im Medium des »Fensterstreits« werden offenbar nicht nur Stellung, Aufgaben und gesellschaftliche Begrenzung einer öffentlichen Kirche und ihrer Räume thematisiert, sondern auch das gegenwärtige Verhält-

nis von individueller, kirchlicher und öffentlicher Religion³, ja – noch grundsätzlicher – das Verhältnis von christlichem Glauben und Moderne. In den konkreten Konflikten, die sich aus diesen Spannungsfeldern ergeben, findet die Praktische Theologie ihren Ursprung und – bis heute – ihre klärende und orientierende Aufgabe.

Sie kommt dieser Aufgabe, wie hier exemplarisch zu zeigen ist, durch historische Horizonterweiterung (s.u. 2.) sowie durch systematische, auch systematisch-theologische Unterscheidung nach (s.u. 4., 6. und 8.); dabei konkretisiert die Praktische Theologie ihren Beitrag zur Bearbeitung kirchlicher Konflikte durch den ständigen Rekurs auf die gegenwärtige Praxis. Dies soll hier verdeutlicht werden durch den Rekurs auf die Präsentation moderner Kunst in Kirchenräumen von Paderborn (3., 7.), Berlin 5., Güstrow 9. und Göttingen 10.

2. DIE KIRCHE ALS MUSEUM – DAS MUSEUM ALS KIRCHE. HISTORISCHE SKIZZE⁴

Während christliche Kirchengebäude seit der Antike als Raum der Kunst erscheinen, auch als Raum der – nicht öffentlichen – Sammlung von kultischen und repräsentativen Kunstgegenständen, wird das Kunstmuseum im 19. Jahrhundert zu einem quasisakralen Raum, zu einer ›Kathedrale der Kunst‹, und zwar um so mehr, als sich die moderne Kunst aus der kirchlichen (und staatlichen) Bevormundung löst: Sie wird ›autonome Kunst‹.

Im 20. Jahrhundert wird die Sakralität der Museen immer ausdrücklicher und konsequenter zur Leitlinie, und zwar nicht nur in der äußeren Gestaltung der Bauten und ihres Innenraums, sondern auch in der markanten, durch Sichtachsen und Abstandsgebote auf ›Verehrung‹ zielenden Präsentation der Exponate, die den Besuchenden ein be-

3 Vgl. diese fundamentale praktisch-theologische Unterscheidung bei DIETRICH RÖSSLER, Grundriss der Praktischen Theologie, Berlin, New York 1986, 78ff. (§ 6).

4 Vgl. zum Folgenden die Skizzen bei INKEN MÄDLER, Art. »Museum. Musealisierung / Kunst und Kirche / religiöse und ästhetische Erfahrung / Kirchenraumpädagogik«, in: Handbuch Praktische Theologie, hg. W. Gräb, B. Weyel, Gütersloh 2007, 383–394, hier 384–386; SUSANNE NATRUP, Ästhetische Andacht. Das postmoderne Kunstmuseum als Ort individualisierter und implizierter Religion, in: Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute, hg. J. Herrmann u.a., München 1998, 73–83; a.a.O., 82 auch eindruckliche Bildbeispiele.

stimmtes Verhalten nahe legt. Durch ein großzügiges Foyer, oft mit einem Verkaufsbereich, wird man auf die Exponate »eingestimmt«; in der Ausstellung selbst »überrascht die fast kontemplative Stille und Konzentration, Kommunikation erfolgt allenfalls im Flüsterton« (Nadler, 80). Auch der – nahezu rituelle – Aufenthalt im Museumscafé sowie die bevorzugte, nämlich schwarze Kleidungsfarbe der Besucher eines postmodernen Kunstmuseums markieren die Zugehörigkeit zu einem besonderen Milieu der »Eingeweihten«⁵. Wer ein solches Museum besucht, unterbricht den »profanen« Alltag und setzt sich einer existenziellen Erfahrung aus, die sowohl Verunsicherung als auch Erhebung und Vergewisserung umfasst und die daher – freilich ironisch gebrochen – als religiöse Erfahrung beschrieben werden kann.

Parallel zu dieser Entwicklung, ja in wechselseitigem Bezug zur Sakralisierung der Kunst-Räume werden die großen, alten Kirchen ihrerseits zu Museen: Die hier gesammelte vormoderne, auch die barocke und die romantische Kunst des 19. Jahrhunderts wird nun öffentlich präsentiert. Die großen westeuropäischen Kirchen werden inzwischen weithin wie Museen genutzt und wahrgenommen, man betritt sie als Tourist und kann dabei zugleich – wiederum abgefedert, gleichsam auf Probe – auch existenzielle, in diesem Sinne religiöse Erfahrungen machen. Auch und gerade die kirchliche Kunst wird von den Einzelnen auf Abstand gehalten – und dieser Effekt wird in kirchlichen Kunstausstellungen zunächst noch verstärkt.

Das Thema »(moderne) Kunst und Kirche« markiert auf der *theoretischen* Ebene mithin die Frage nach dem Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung; es verweist damit auf philosophische Grundfragen der Moderne (s.u. 8.). Auf der *institutionellen* Ebene kommt an diesem Thema die Deutungskonkurrenz zwischen (öffentlicher) Kirche, den staatlichen, kulturpolitisch engagierten Institutionen und den auseinander tretenden gesellschaftlichen Milieus zum Vorschein. Ausgetragen werden diese religionskulturellen Konflikte – das zeigt auch der eingangs erwähnte »Fensterstreit« – vor allem anhand von *öffentlichen Räumen*: ihrer bewussten Gestaltung, ihrer Ausstattung mit Kunstwerken – und ihrer Nutzung durch Einzelne, die den Raum der Kunst, sei es das Museum oder die Kirche, mit bestimmten geprägten Erwartungen, auch Irritationserwartungen betreten.

5 Vgl. NADLER, a.a.O., 81.

3. INTERVENTION I: FRANZ BERNHARDS SKULPTUREN IN PADERBORN (1995)

Die Skulpturen des Bildhauers und Zeichners Franz Bernhard (*1934) – elementare Formen, die menschliche Bewegungen aufnehmen und evozieren – sind an vielen öffentlichen Plätzen in deutschen Städten zu sehen⁶. Viele seiner Skulpturen kombinieren die Werkstoffe Holz und Eisen.

*Abb.: Franz Bernhard, Büste, 1993
(aus Meyer zu Schlochtern, Interventionen, 2007, S. 120 [Abb. 2])*

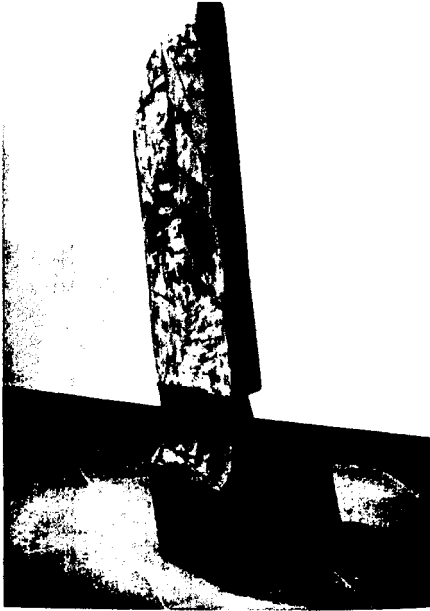


Abb. 2: Franz Bernhard, *Büste*, 1993, Holz, Eisen, 158 x 46 x 50 cm (WV 335)

»In Bernhards liegenden, abgestützten, hochgeschwungenen Figuren konzentriert sich eine doppelte Energie. Das Holz massiert, ballt und bündelt sich aus einzelnen Stücken zum Block oder Keil. Das Eisen bringt die Kraft, die im Schmieden oder Walzen steckt, hinzu. Beide sind, so wie Bernhard sie einsetzt, Speicher oder Leiter für Kraft. Ihr Gegensatz aktiviert ein polares Spannungsfeld.«⁷

Für Bernhard ist die konsequente Formung der Werkstoffe entscheidend: »Form ist alles: die Aufteilung des Raumes, die Beziehung der verschiedenen Massen zueinander, die Bewegung,

die [...] die Figur durchzieht und sie trägt.« (zit. nach Meyer zu Schlochtern, a.a.O., 112f.) Die Form steht dabei einerseits – autonom – für sich, indem sie die Werkstoffe, ihre »Energien« und »Massen« in eine spezifische, in sich stimmige Balance oder Bewegung bringt. Andererseits rufen gerade diese autonomen, komplexen Formen die Vorstel-

6 Vgl. nur die Fotogalerie unter http://de.wikipedia.org/wiki/Franz_Bernhard. – Zum Folgenden vgl. JOSEF MEYER ZU SCHLOCHTERN, *Interventionen. Autonome Gegenwartskunst in sakralen Räumen*, Paderborn u.a. 2007, 111–124 (Franz Bernhard: Die Wahrheit der Form).

7 MANFRED SCHNECKENBURGER in einem Ausstellungskatalog von 1985, zit. nach MEYER ZU SCHLOCHTERN, *Interventionen* (s. Anm. 6) 113.

lung menschlicher Gestalten auf; es ist die innere Stimmigkeit der Form, die sie – nicht zu Abbildern, sondern – zu »anthropomorphen Zeichen« (a.a.O., 112), zu markanten Verweisen auf menschliche Haltungen und Körperspannungen macht. Wer sich diesen Skulpturen aussetzt, betrachtend oder in eigener Bewegung, wird sich – wie bewusst, wie umgreifend auch immer – mit dem eigenen Körper auseinandersetzen: mit den eigenen Haltungen, Spannungen, Verspannungen und Grenzen.

Abb.: Franz Bernhard, *Wandbüste, Situationsfoto in Paderborn* (Meyer zu Schlochtern, a.a.O., S. 122 [Abb. 4])

Werden solche Skulpturen in einer christlichen Kirche ausgestellt, wie etwa in Paderborn geschehen, so »wirkt die Semantik des Sakralraumes auf die Wahrnehmung der Kunstwerke zurück. [...] Die in Bernhards Werken spürbare Geistigkeit des Menschen manifestiert sich im Selbstüberstieg, im Streben des Geistes über alles Vorfindliche hinaus. [...] Dieses Transzendieren findet sein Ziel nach christlicher Auffassung in der absoluten Transzendenz Gottes.« (Meyer zu Schlochtern, a.a.O., 115)

Solche Deutungen müssen sich offenbar in der Erfahrung der Betrachtenden selbst bewähren. Diese freilich ändern sich markant, wenn die Skulpturen nicht in »neutralen« öffentlichen Räumen erscheinen, sondern in den Kontext eines sakralen Raumes gestellt werden. Anders als im Museum interagieren Kunstwerk, Raum und Betrachterin damit von vorneherein in – inhaltlich bestimmten – religiösen Horizonten. Die Wahrnehmung des Kunstwerks wird – wie auch immer im Einzelnen – von der Erfahrung eines Raumes geprägt, der der »absoluten Transzendenz Gottes« gewidmet ist.

Noch intensiver, noch stärker von spezifischen religiösen Traditionen und Wissensbeständen geprägt wird die Interaktion von Raum und Kunst, wenn das Kunstwerk selbst christliche Formen aufnimmt. So hat Bernhard etwa mehr-



Abb. 4: Franz Bernhard, *Wand-Büste, Situationsfoto Paderborn*

mals Skulpturen als Kreuze gestaltet, etwa für eine Heidelberger Klinikapelle (1986): Die Skulptur evoziert hier eine schwache, zugleich balancierte Gestalt, gekrönt von einem mächtigen Holzblock, der – als Kopf – vom Eisen des Kreuzes gefasst ist (vgl. Meyer zu Schlochtern, 123, Abb. 6). Wer sich diesem Werk aussetzt, gerät in eine – verunsichernde und tröstliche – Auseinandersetzung mit der eigenen, verquerten ›Kopflastigkeit‹, der mühevollen Suche nach Balance und Halt.

4. EINE TYPOLOGIE DER ›CHRISTLICHEN KUNST‹

Reflektiert man solche Betrachtungen einer ›abstrakten‹, an der Konsequenz der Form orientierten Kunst praktisch-theologisch, so bietet sich eine Typologie der Verhältnisbestimmung zwischen Kunst und Religion an, wie sie Inken Mädler skizziert hat⁸. Sie unterscheidet drei Ansätze, das ›Christliche‹ eines Kunstwerks zu bestimmen, die chronologisch aufeinander folgen, jedoch die Frage nach einer kirchlich-theologischen Rezeption sämtlich bis heute prägen.

1. Klassisch ist der prüfende Ansatz beim »Bildsujet«, beim *Thema* des Kunstwerkes. Auch ein typisch ›christlicher Stil‹ kann hier gelegentlich zum Kriterium werden; dass dieser – im Abstand betrachtet – meist als archaisierend erscheint, markiert eine gängige Selbst- und Fremdwahrnehmung des kirchlichen Christentums in der Gegenwart. In der Gegenwart tritt die Frage nach einem ›sakralen Stil‹ deutlich zurück, aber es kann nach wie vor nach dem biblischen Bezug eines Kunstwerkes und nach der Aufnahme christlicher Themen und Darstellungsformen gefragt werden. Auch wenn die These einer Autonomie der Kunst solche Fragen abwehren will, zeigt doch etwa das Beispiel Bernhards, das eine werkorientierte Kriteriologie des Christlichen, wenn auch indirekt und vielfach gebrochen, nach wie vor möglich ist.
2. Angesichts der Abkehr vom »Primat der Abbildlichkeit« (Mädler, 389) tritt seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts die Person des Künstlers in den Vordergrund. Nicht die Orthodoxie einer inhaltlichen Überzeugung, sondern die »Orthopraxie des genialen künstlerischen Schaffens« wird zum Kriterium (ebd.); es ist die »existenzielle Betroffenheit« des Künstlers, in der das Religiöse, auch das Christliche zum Ausdruck kommt (a.a.O., 390). Auch

8 Vgl. zum Folgenden MÄDLER, Art. »Museum« (s. Anm. 4) 388–390.

für diese Position kann F. Bernhard bürgen, der ja selbst nach dem Menschenbild fragt, das er in seinen – autonomen – Formen gestaltet. Das Geistige, Transzendierende, das seinen Skulpturen zugesprochen werden kann, ist in dieser Sicht Ausdruck einer individuellen, *persönlichen Erfahrung*, die sich – über die balanciert-spannungsvolle Form – der Betrachterin mitteilt.

3. Dominant in der gegenwärtigen Kunsttheorie, auch der theologischen Kunsttheorie ist jedoch der Ansatz bei der betrachtenden Erfahrung, der *Rezeption* des Werkes. Wie ist seine Wahrnehmung zu beschreiben, wie wird es – semiotisch gesprochen – auf unterschiedlichen, aber korrespondierenden Ebenen zu einem Zeichen, dem die Betrachterin eigene Erfahrungen und Wissensbestände hinzufügt? In diesem Sinne ist das moderne Kunstwerk – Umberto Eco zufolge – stets ›offen‹, nämlich auf die Ergänzung durch die Rezipienten angewiesen. Gerade durch eine konsequente Formung des Materials – auch dies ist bei Bernhard zu beobachten – werden die Erfahrungen und Erwartungen aufgerufen, die der jeweilige Betrachter mit diesen Materialien, diesen eigentümlich geformten Haltungen und Konstellationen hat.

Christlich wird ein Kunstwerk demnach nicht durch sein Thema und seinen Stil, auch nicht durch die Biographie, die Intention oder das Engagement der Künstlerin – sondern in der Wahrnehmung, die es beim Einzelnen auslöst. Diese Wahrnehmung aber hängt offenbar ganz wesentlich von der *räumlichen Konstellation* ab, in der mir ein Kunstwerk begegnet; es ist (auch) der sakrale Raum, in dem ein Kunstwerk – unabhängig von der Intention des Künstlers – religiös, ja christlich *werden* kann. Freilich, auch dieser sakrale Raum kann von den Einzelnen durchaus unterschiedlich rezipiert werden. Dazu eine weitere Konkretion.

5. INTERVENTION II: GABRIELA NASFETERS LICHTPYRAMIDE IM BERLINER DOM (2000/2001)

Die polnische Künstlerin Gabriela Nasfeter (*1950), 1980 nach Deutschland übersiedelt, hat 2000 bis 2003 in verschiedenen europäischen Kirchen ›Lichtpyramiden‹ installiert. Einen guten Eindruck verschafft die Website ›Installationen‹ auf ihrer Internetpräsenz www.nasfeter.com

feter.net/medgal_ng/mediaGallery.html⁹. Für einige Wochen hingen diese Pyramiden, gefertigt aus semitransparenten weißen Stoffbahnen, in den zentralen Sichtachsen der großen Kirchen, u.a. unter der Kuppel des Berliner Doms. Inken Mädler hat die Dokumente der Rezeption dieses Werkes in den Gästebüchern des Domes ausgewertet.

Hier finden sich sehr positive Resonanzen. Die in den Raum integrierte Installation wird »als ›wunderschön‹, ›wunderbar‹, ›wundervoll‹ bezeichnet, sie wird als ›beeindruckend‹, ›großartig‹, ›beruhigend und gewaltig zugleich‹ empfunden« (a.a.O., 285). – Andere Reaktionen sind kritischer, geradezu vernichtend: »Teebeutel, Geburtsblase, Müllsack, Leinengebilde, Trichter, Wäschesack, Hemd, Bettlaken, Leinentuch oder Kondom des Herrn«, so wird die Installation kommentiert (a.a.O., 288). Konkreter heißt es: »Das ›bekloppte Tuch stört die Optik der Kirche‹ [...], ›zerschneidet grausam die edlen Linien der Kuppelkirche‹, ›zerstört die Atmosphäre der Kirche‹ und ›nimmt dem Raum Weite, Größe und Schönheit‹« (ebd.).

Für die Rezeption des Kunstwerks bedeutsam, so interpretiert Mädler, war offenbar nicht zuletzt die Wahrnehmung des kirchlichen (*Um-*) *Raumes*. Wird dieser selbst als ein Kunstwerk wahrgenommen, werden die »edlen Linien der Kuppelkirche« als die eigentlich erhoffte, ästhetische Erfahrung begriffen, dann kann die Installation nur als Störung empfunden und abgewertet werden; sie erscheint – so ein weiterer Gästekommentar – als »unverschämte Verschandelung eines Kunstdenkmals« (a.a.O., 285).

Genauer ist die ästhetische Wahrnehmung des Kirchenraumes offenbar von der Erwartung einer großen Weite und Transparenz bestimmt. Weil Nasfeters Lichtpyramide den Blick auf die Kuppel verstellt und verhängt, schränkt sie das ›Sakrale‹ des Domes ein; sie irritiert und verstört die mitgebrachten Erwartungen an eine bestimmte Raumerfahrung. Umgekehrt jedoch eröffnet sich bei denjenigen Besuchern, die sich direkt unter der Lichtpyramide positionieren, deren Blick also eigentümlich konzentriert wird, eine ganz andere, neue Sakralerfahrung:

»Ein starker Energiemoment, darunter zu stehen‹, »es ist eine archaische Lichtwirkung entstanden, die große Spiritualität vermittelt!«, [...] ›ich wünschte, die Menschen könnten die Kraft Gottes in dem eingefangenen und strahlenden Licht wiedererkennen‹, [...] ›das Licht strömt auf uns herab, zusammen mit der Andacht sind geistige Momente zugegen, Danke‹, ›und das ewige Licht leuchte ihnen ...‹.« (a.a.O., 290)

9 Zum Folgenden vgl. INKEN MÄDLER, Kunst im Raum der Kirche. Kunstaussstellungen in Berliner Kirchen, in: Praktische Theologie und protestantische Kultur, hg. W. Gräß, B. Weyel, Gütersloh 2002, 280–299.

Offenbar kann die Lichtpyramide durchaus als ein Kunstwerk wahrgenommen werden, das religiöse, ja dezidiert biblisch-christliche Assoziationen auslöst. Diese Rezeption, die Nasfeters Kunst zu einem christlichen Kunstwerk macht, ist jedoch abhängig von einer sehr spezifischen Position, in die sich die Betrachtenden hinein zu begeben hatten: Nur an einem bestimmten Ort des Domes, in einer bestimmten *Konstellation zwischen Innenraum und Installation* stellen sich die überwältigenden Erlebnisse ein, die sich in den zitierten Kommentaren niederschlagen.

Die Gegenprobe ist leicht zu machen: Die religiösen Interpretationen der Ausstellungsmacher, den Besuchern zugänglich gemacht durch Texte etwa zum Wechselspiel zwischen der Pyramide als Königsgrab und der Auferstehung Christi aus dem Grab, »sind in den Gästebüchern an keiner Stelle aufgenommen worden« (ebd.). Nicht noch so plausible inhaltliche Verknüpfungen, sondern allein eine bestimmte Konstellation der eigenen, selbst her-gestellten Raumerfahrungen lassen – so ein Gästekommentar – die Kunst der Lichtpyramide zu einem machtvollen Symbol werden für »den Geist, der unseren Glauben stiftet und stärkt« (ebd.).

6. KIRCHENRAUM – LEIBRAUM – KUNSTRAUM

Die Rezeption von Nasfeters ›Lichtpyramide‹ kann theoretisch begriffen werden durch den Rekurs auf die Phänomenologie des Raumes, wie sie etwa – in Berlin! – Bernhard Waldenfels und Gernot Böhme entfaltet haben¹⁰. Raum wird hier nicht ›an sich‹, mathematisch-abstrakt begriffen, sondern seine Wahrnehmung wird als ›leibfundiert‹ verstanden: Ein bestimmter Raum wird stets *leiblich* erfahren, er wird – im Sehen, Hören und vor allem im Begehen – allererst konstituiert durch eine individuelle Wahrnehmung in den ›Registern‹ von leer/gefüllt, drinnen/draußen, oben/unten, vorne/hinten, auch hell/dunkel, eng/weit oder warm/kalt. ›Raum‹ entsteht dadurch, dass ich – mit meiner leiblichen Selbsterfahrung – mich immer zugleich in weiteren Konstellationen, in topischen Bezügen erfahre.

¹⁰ Vgl. BERNHARD WALDENFELS, *Architektonik am Leitfaden des Leibes*, in: *Architektur im Zwischenreich von Kunst und Alltag*, hg. E. Führ, H. Friesen u.a., Münster, New York u.a. 1997, 45–61; GERNOT BÖHME, *Atmosphären. Essays zur neueren Ästhetik*, Frankfurt/M. 1995.

Am Beispiel einer Eingangssituation, etwa eines universitären Seminargebäudes, lassen sich diese Grundgedanken leicht konkretisieren. Erst und nur im leiblichen Durchschreiten des Eingangs erschließt sich das Gebäude – und zwar zunächst im Kontrast zur leiblichen Wahrnehmung ›draußen‹ – als eng oder weit, als hell oder dunkel, als aufrichtend oder niederdrückend. Im Eintreten vermittelt der Raum eine bestimmte Orientierung des Blicks; und mehr noch: Der Raum versetzt den Leib – meinen Leib – in bestimmte Schwingungen und Stimmungen, er legt eigentümliche Haltungen, Bewegungen – mitunter auch Verkrampfungen – nahe. Der Reflexion erschließt sich dann auch, wie stark diese meine räumliche Ausrichtung von der Erfahrung mit ähnlichen Räumen, ähnlichen visuellen und synästhetischen Eindrücken geprägt ist.

Im Blick auf die Erfahrungen sakraler Räume führt Mädler die Einsichten G. Böhmes weiter: »In den Raumregistern von Helligkeit und Dunkelheit, Schwere und Leichtigkeit sowie Leere und Fülle eignen auch protestantischen Kirchenräumen [...] – aller postulierten Profanität zum Trotz – leibfundierte Anmutungsqualitäten, die sie als ästhetisch ›erhabene‹ und damit als Sakralräume auszeichnen. Auch unabhängig von gottesdienstlichen Handlungen leiten diese Anmutungen qualifizierte Raumerfahrungen an, die sich auf die Besucher auswirken können: eine Bereitschaft zu innerer Sammlung und Transzendenzerwartungen charakterisiert dann die [...] Erwartungshaltung auch den Werken gegenüber, die in solchen Räumen ausgestellt werden.«¹¹

Auch und gerade eine Kirche richtet den Leib der sie Betretenden und Begehenden in bestimmter Weise aus: durch ihre Lichtführung, durch die Achsen oben/unten, vorne/hinten, durch Verdichtung und Weitung. Besonders häufig geschehen eine Ausrichtung nach Osten, eine Öffnung nach oben, auch eine Konzentration nach vorne, auf den Altar, auf das Buch, das dort – wie ein kostbares Exponat – geöffnet liegt. Kunstwerke in Kirchenräumen wirken dann nicht allein ›durch sich selbst‹: durch die Leiberfahrungen, die sie der Betrachterin nahe legen, sondern sie wirken vor allem dadurch, dass sie die Raumerfahrung dieser Betrachterin, ihre leibliche Wahrnehmung des kirchlichen Raumes *im Ganzen* – mehr oder weniger nachhaltig – verändern.

Die Lichtpyramide Nasfeters wurde im Berliner Dom zu einem Kunstwerk, indem sie die raumbezogenen Erwartungen der Besucher verändert hat: Die Wahrnehmung, der ästhetische und religiöse Genuss

11 MÄDLER, Art. »Museum« (s. Anm. 4) 391; die ersten Sätze als Referat von G. BÖHME, Atmosphären kirchlicher Räume, in: Ders., Atmosphären (s. Anm. 10) 83ff.

der ›edlen Linien der Kuppelkirche‹ wurde irritiert und gebrochen; das hat zu vielen, teilweise hoch emotionalen Kommentaren geführt. Umgekehrt vermochte die Lichtpyramide für diejenigen, die ihren eigenen Leib in eine bestimmte, für sie ›richtige‹ Position gebracht hatten, als »Konzentration auf das Wesentliche« erfahren zu werden (so ein Kommentar)¹², als Widerfahrnis eines fokussierten, intensivierten und zugleich indirekt gehaltenen Lichtstroms, so wie es für die Lichtinszenierung des gotischen – und gerade nicht des neobarocken – Kirchenbaus charakteristisch ist¹³.

Die religiöse, durchaus christlich verstehbare Erfahrung entsteht hier (und nicht nur hier) demnach durch eine *doppelte Raum-Erfahrung* mit dem eigenen Leib: Indem ich mich selbst, geleitet durch das Kunstwerk, im kirchlichen Raum neu positioniere, erfahre ich nicht nur – im Gegenüber zu meinem Leib – den Eigenraum des Werkes, sondern zugleich in spezifischer Weise den Umraum der Kirche, der durch das Kunstwerk anders orientiert, gewichtet und konstelliert wird und dem erlebenden Subjekt damit ästhetisch wie religiös zu denken gibt.

7. INTERVENTION III: THOMAS VIRNICH'S ALTAR-SKULPTUR IN PADERBORN (1997/98)

Das eigentümliche Wechselspiel von Raumerfahrung, Werkerfahrung und den leiblich mitgebrachten Rezeptionserwartungen lässt sich an einer weiteren Installation konkretisieren¹⁴. Die »Altar-Skulptur«, die der rheinische Bildhauer Thomas Virnich (*1957) für die Paderborner Bartholomäuskapelle geschaffen hat, verändert die Wahrnehmung des sakralen Raumes nachhaltig.

12 Zit. nach MÄDLER, *Kunst im Raum der Kirche*, (s. Anm. 9) 290.

13 Vgl. MÄDLER, ebd.

14 Zum Folgenden vgl. MEYER ZU SCHLOCHTERN, *Interventionen*, (s. Anm. 6) 147–159 (Thomas Virnich: Altar-Skulptur).



Abb. 2: Thomas Virnich, *Altar-Skulptur*, 1997

Abb.: Thomas Virnich, Altar-Skulptur, 1997, in: Meyer zu Schlochtern, Interventionen, a.a.O., S. 156.

Stellt man sich die Kapelle zunächst ohne die Skulptur vor, so bietet sie dem Besucher offenbar eine klare Orientierung. Durch die Säulen- und Deckenformen, durch Lichtführung, Farbgebung und Boden schreibt sich ein sakraler Raum in den Erfahrungsleib ein. Ausgerichtet wird dieser Leib auf die Zone im Osten der Kapelle, wo sich – leicht erhöht – ein einfacher Altar erhebt. Dieser stellt – vor aller Ausstattung, Bebilderung oder Bestuhlung – das Kraft- und Attraktionszentrum des Raumes dar.

Virnichs Skulptur verändert diese zunächst einfache, eindeutige Raum-Erfahrung. Der massive, erdfarbene Block hält Blick und Bewegung auf, verändert die Ausrichtung des Leibes. Die Skulptur ist genau dort platziert, wo in römisch-katholischen Kirche der Volksaltar steht: Er lädt die Anwesenden dazu sein, sich aus der Frontstellung gegenüber dem ›eigentlichen‹ Altar heraus zu begeben und – wie die im Gottesdienst Kommunizierenden – um den ›neuen‹ Altar zu gruppieren. Aus der Nähe fallen die Brandspuren ins Auge. Die Skulptur gemahnt an archaische Feuerstätten; Brand- oder Schlachtopfer würden hier einen angemessenen Ort finden. Qualität und Ausrichtung der religiösen Erfahrung scheinen sich durch die im sakralen Raum platzierte Skulptur zu ändern: Wo ist Gott in dieser Konstellation zu finden?

Nähert man sich dem neuen ›Altar‹, so zeigt sich, dass er nicht aus einem Stück besteht, sondern aus mehreren, unregelmäßig geformten Elementen gefügt ist, die sich – etwa durch Klopfen – als Hohlelemente erweisen. »Der Verlauf der offenen Fugen entspricht dem Profil der Einzelstücke; ihre plastische Form im Inneren der Skulptur bleibt zunächst unsichtbar. An der Unregelmäßigkeit der Einzelteile wird deutlich, dass sie nicht aus technisch-serieller Produktion stammen; vielmehr hat ein formbares Material wie Lehm oder Ton eine Gestalt gefunden, die sich den [...] Nachbarstücken geschmeidig angepasst hat

und offenbar erst dann gebrannt wurde.« (Meyer zu Schlochtern, a.a.O., 151)

Die Skulptur erweist sich als Möglichkeitsform, als offen für ihre eigene Verwandlung, als ein Wechselspiel von Außen und Innen. Wird sie auseinander genommen, zerlegt, so bieten sich der Betrachterin mehrere Brocken – oder Skulpturen – dar. Je nach Situation, je nach dem Umraum der Präsentation kann diese Installation ausgesprochen verschieden wirken: In einem Kunstmuseum, etwa 1999 in Duisburg, veranschaulicht sie »aktuelle Entwicklungen in der Plastik, die Elemente der Popkultur und des Dekonstruktivismus aufgreifen«¹⁵. Die Skulptur wird hier – ganz postmodern – beweglich oder gar beliebig; sie gewährt dem wahrnehmenden Leib gerade keinen Halt, kein klar ausrichtendes Gegenüber mehr. Wird die zerlegte Altar-Skulptur dagegen, wie auf der documenta 2001, neben einer Kirche situiert, so stellen sich Assoziationen einer vergehenden, ruinenhaften Sakralität ein, die zugleich als ein »Fragment der Zukunft« (H. Luther) erlebt werden kann¹⁶: als manifester Verweis auf die Möglichkeit eigener, autonomer Selbstgestaltung des Religiösen.

Abb.: Thomas Virnich, Altar-Skulptur, 1997, zerlegt, in: Meyer zu Schlochtern, a.a.O., S. 159, Abb. 7

Die Zerlegung der Altar-Skulptur in der Bartholomäus-Kapelle bietet nochmals andere Wahrnehmungsperspektiven. Orientierung, Stellung und Bewegung werden in dem engen Raum aufgehalten, abgelenkt; der wahrnehmende Leib wird seinerseits verstört und zersplittert – erst recht, wenn ihm die Erinnerung an die »ganze« Form der Skulptur noch gegenwärtig ist. Zugleich jedoch gewinnt der ursprüngliche Altar, unverrückt und unzerstört, in sich ru-



Abb. 7: Thomas Virnich, *Altar-Skulptur* (zerlegt)

15 MEYER ZU SCHLOCHTERN, *Interventionen* (s. Anm. 6) 152; vgl. ebd. auch zu anderen Präsentationen.

16 Vgl. HENNING LUTHER, *Leben als Fragment. Der Mythos von der Ganzheit*, WzM 43 (1991), (262–273) 267f.

hend in der Apsis stehend eine neue Anziehungskraft. Dieser Altar wehrt der eigenen Zerstückelung – und ist doch, im Blick auf die Religionsgeschichte des Altars seinerseits schon depotenziert, entsinnlicht, abstrahiert. Meyer zu Schlochtern kommentiert das Wechselspiel von Skulptur und – eucharistisch-sakramental genutztem – Kirchen-Altar:

Die zerlegte Skulptur scheint »jene archaischen, sinnlichen Momente der Kult- und Opfersteine wachzurufen, die in der liturgischen Praxis des Christentums nicht mehr erfahrbar sind, aber zu ihrer Vorgeschichte gehören.« Im Blick auf die Transformation des Opfers in ein »unblutiges«, ein geistlich-sinnliches Geschehen »erscheint der christliche Glaube auch als Befreiung von Vorstellungen, Gott durch das Schlachten und Verbrennen von Opfern Sühne leisten zu können. Vor diesem Hintergrund wendet sich das Bild in der Bartholomäuskapelle: Wenn die Teile der Skulptur ausgebreitet vor dem Altar liegen, scheint es, als habe dieser sich gegenüber [...] ihrer archaischen Kraft behauptet; die in ihre Einzelteile aufgelöste Form gibt ihm ein wenig von seiner Aura zurück.«¹⁷

Diejenigen Betrachter, die mit der sakramentalen Praxis des christlichen Glaubens vertraut sind, werden durch die (doppelte) Installation zu einer komplexen, mehrschichtigen religiösen Erfahrung angeregt: Die archaische, unbestimmte Erinnerung an die zerstörerische, nur durch Schlachtung und Verbrennung zu bannende Macht des Heiligen kontrastiert mit der Ausrichtung auf den schlichten, fest gefügten Tisch: auf einen Ort, an dem Christus anwesend ist – und wo er sich zugleich entzieht, sich zerteilt »in, mitten und unter« die sakramentale Kommunikation der Glaubenden, sich ihrem fragilen Glauben aussetzt – und diesen Glauben, seinerseits angefochten und orientierungslos, am Altar zugleich jeweils neu begründet.

8. ÄSTHETISCHE UND RELIGIÖSE ERFAHRUNG – UND DIE GEWISSHEIT DES GLAUBENS

Die mehrschichtige, leiblich fundierte Raumerfahrung, die mit der Präsentation gegenwärtiger Kunst im Kirchenraum evoziert wird, kann theoretisch durch Überlegungen zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung begriffen werden¹⁸. Werden diese Überlegungen theologisch zugespitzt, so tritt auch die Frage nach einer spezifisch

17 MEYER ZU SCHLOCHTERN, Interventionen (s. Anm. 6) 154.

18 Vgl. CHRISTIAN ALBRECHT, Kunst und Religion. Ein Forschungsüberblick, IJPT 8 (2004), 251–287, bes. 269ff.

christlichen Erfahrung in den Blick: Was gibt (moderne) Kunst in (alten) Kirchen dem Glauben zu denken?

Einig sind sich die theologischen Interpreten der ästhetischen Erfahrung, dass diese in der Neuzeit wesentlich individualisiert ist: Die Erfahrung der Kunst hat sich – so programmatisch wie faktisch – von kirchlich-institutioneller Normierung gelöst; sie spielt in (relativer) Freiheit mit den Erfahrungen und Erwartungen, die die Einzelnen in ihre Konfrontation mit Kunstwerken eintragen. Ästhetische Erfahrung – so fasst etwa Ulrich Barth die philosophisch-theologische Debatte der Neuzeit zusammen¹⁹ – eröffnet Sinn und weiten Zusammenhang, sie unterbricht das Gewohnte, widerfährt der Einzelnen in einer (relativen) Passivität und sie überschreitet, transzendiert die individuellen, die militärischen und die gesellschaftsallgemeinen Wahrnehmungshorizonte. Insofern ist ästhetische Erfahrung stets auch religiöse Erfahrung – freilich eine wesentlich *unbestimmte*, weder das Werk noch die Rezipienten inhaltlich festlegende Erfahrung.

Sinnerfahrung, Alltagsunterbrechung und -transzendenz widerfahren dem Einzelnen auch in der Erfahrung des Glaubens – freilich so, dass die religiösen Dimensionen hier an bestimmte, historisch und institutionell festgelegte Momente gebunden sind. Diese Momente machen die Erfahrung des Glaubens keineswegs eindeutig; die Beispiele der Lichtpyramide (5.) wie der Altarskulptur (7.) zeigen, dass gerade der Glauben durch die Wahrnehmung der Kunst entgrenzt *und* konzentriert, vereinzelt *und* versammelt, angefochten *und* vergewissert wird. Aber der glaubende Bezug auf die kirchliche Liturgie oder auf die konkrete Gemeinde begrenzen die ›freie‹ Unendlichkeit der religiösen Erfahrung doch kritisch, legen sie auf bestimmte Deutungen fest²⁰. W. Gräß pointiert diese Unterscheidung im Blick auf die spezifisch geartete *Reflexion*, die das Subjekt seiner sinnlichen, leibräumlichen Wahrnehmung zuteil werden lässt: »Das [reflektiert] Ästhetische richtet sich auf das Gefallen an der Gestalt, das Religiöse auf das Betroffensein durch den Gehalt, der sich [der Wahrnehmung] erschließt.«²¹

19 Vgl. ULRICH BARTH, Religion und ästhetische Erfahrung, in: Ders., Religion in der Moderne, Tübingen 2003, 235–262; referiert bei ALBRECHT, Kunst und Religion (s. Anm. 18) 275.

20 Vgl. die Schlussüberlegungen bei ALBRECHT, Kunst und Religion (s. Anm. 18) 286f, mit Rekurs auf Thomas Lehnerer.

21 Vgl. WILHELM GRÄß, Lebensgeschichten – Lebensentwürfe – Sinndeutungen. Eine praktische Theologie gelebter Religion, Gütersloh 1998, 133.

Moderne Kunst wird daher immer religiöse Konnotationen mit sich führen; umgekehrt wird die neuzeitliche Erfahrung des Glaubens sich immer auch an der Gegenwartskunst konkretisieren. Die Bindung des Glaubens an eine bestimmte Geschichte, an kanonische Texte und geregelte Liturgien fokussiert und begrenzt freilich die Wahrnehmung der Gegenwartskunst; in gewisser Weise wird diese Kunst geradezu rationalisiert, verweltlicht: säkularisiert. Eine Altar-Skulptur ist – in der Perspektive des Glaubens – eben eine Skulptur und *kein* Altar; ein Kreuz aus Eisen und Holz ist ein Kunstwerk – und gerade kein Medium religiöser Entgrenzung. Der christliche Glaube erscheint – im Gegenüber zur modernen ästhetischen Erfahrung – als eine Ernüchterung, eine Vermenschlichung der ›großen‹ religiösen Erfahrung. Die Begegnung mit dem Heiligen geschieht hier nicht in aller (riskanten) Offenheit individuellen und kulturellen Spiels – sondern sie ist immer schon bearbeitet und festgelegt. Damit sind, das sei nochmals betont, existenzielle Verstörung und Transformation keineswegs ausgeschlossen; sie bleiben aber eingefasst in die »Fragmente der Zukunft« (H. Luther), die die kirchliche Tradition dem angefochtenen Glauben gegenüberstellt.

9. INTERVENTION IV: ERNST BARLACHS EHRENMAL IN GÜSTROW (1927)

Zu den bekanntesten Werken Ernst Barlachs (1870–1938) zählt die Skulptur »Güstrower Engel«, die Barlach dem Güstrower Dom zum Zwecke eines Ehrenmales für die Toten des Weltkrieges schenkte. Die Skulptur wurde 1937 zerstört; ein Zweitguss von 1942, während des Krieges versteckt, hängt seit 1952 in der Kölner Antoniterkirche. Ein davon abgenommener Guss wurde 1953 im Güstrower Dom gehängt und ›schwebt‹ seither wieder über dem – durch ein altes schmiedeeisernes Gitter umfassten – Gedenkstein, der nur die Jahreszahlen »1914–1918« trägt.

Abb.: Schwebender in Güstrow: Bundesarchiv_Bild_183

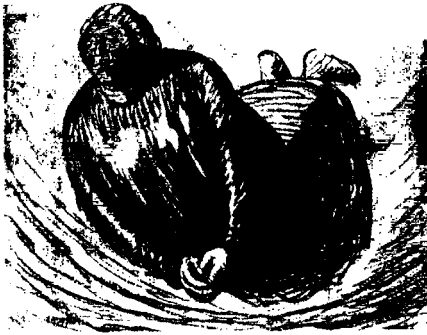
Drei Betrachtungsperspektiven sind, den vorhergehenden Überlegungen zufolge, möglich.

(a) *Sakrales Kunstwerk im sakralen Raum.* Barlach hat seine Skulptur selbst als »Engel« bezeichnet, sie steht also in einer auch biblisch und christlich breit bezeugten Tradition. Damit ist das Werk zwar noch nicht als genuin christlich markiert; es scheint aber im kirchlichen Kontext ohne Weiteres rezipierbar.

Erst recht legt sich diese Rezeption durch die räumliche Situation nahe, die Barlach ebenfalls selbst festgelegt hat. In einer Seitenkapelle des Domes schwebt der Engel über einem Ehrenmal für die Gefallenen – wobei hier programmatisch offen bleibt, welcher Menschen, Geschehnisse oder Erfahrungen »1914–1918« hier gedacht wird. Jedenfalls aber begrenzt die räumliche Situation einerseits die Bedeutungsbreite des Engels – es ist ein erinnerndes, mahnendes, trauerndes Wesen. Zugleich eröffnet die Konstellation auch Assoziationen an die Taufe: So wie in vielen nordostdeutschen Kirchen ein Taufengel über dem Taufbecken schwebt und den Beginn eines Lebens mit Christus begleitet, so begleitet Barlachs »Engel«, über einem ebenfalls runden, ausgesparten Raum, das schreckliche Ende vieler Lebensgeschichten.



183 183 183 183 183 183
Foto: LVA, Moller, 27. August 1971



47 Schwebender, 1912. Kohle, 270 x 394 mm. Güstrow, Ernst Barlach Stiftung

Abb.: *Schwebender*, 1912, in: *Jackson Groves, Naomi: Ernst Barlach. Leben im Werk*, Königstein/Ts. (1972) 2009, S. 53

(b) *Existenzielle Erfahrungen – Traum und Krieg*. Barlachs Werk enthält zahlreiche Auseinandersetzungen mit dem Motiv des Schwebenden. Gelegentlich verweist er auf Traumerfahrungen:

»Im Traum fliege ich oft [...], entweder dicht über dem Erdboden hin – wie man im flachen Wasser schwimmt – oder schräg gegen Bäume ansteigend.«²² Konzentration und Entspannung, innere Ruhe und Bewegtheit zugleich werden durch die individuelle künstlerische Gestaltung vermittelt. Eine solche dichte Erfahrung des Losgelösten, Offenen, auch Entrückten, wie sie sich in den schwebenden Gestalten Barlachs konzentriert, vermag auch beim Betrachter, leibräumlich vermittelt, ähnliche Widerfahrnisse auszulösen.



62 Rasender Barbar, 1912. Kohle, 270 x 394 mm. Güstrow, Ernst Barlach Stiftung

Abb.: *Rasender Barbar*, 1912, in: *Jackson Groves, Barlach, a.a.O.* S. 67

Den Weltkrieg hat Barlach 1914 zunächst – wie viele andere Deutsche – erleichtert als existenzielle und gesellschaftliche Klärung begrüßt: »Es geht ein großes Sichten von Begriffen los [...], ein innerer Erschauen und Begreifen

des Echten und des Wertvollen, des Wirklichen im Leben.«²³ Im September 1914 schreibt er in sein Tagebuch: »Ich war an meinem stürmenden Berserker, und er fängt an, mir wichtig zu werden. [...] Der Berserker ist mir der kristallisierte Krieg, der Sturm über alles Hindernis, so dass man's glaubt.« Wie die hier abgedruckte Zeichnung von

22 Aus einem Gespräch mit Friedrich Schult, zit. nach CATHERINE KRAHMER, Barlach. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt, Reinbek 1984 (rororo Bildmonographien), 137f., vgl. auch 87.

23 Brief an den Bruder Karl Barlach, 17.8.1914, zit. nach NAOMI JACKSON GROVES, Ernst Barlach. Leben im Werk, Königstein/Ts. (1972) ¹⁰2009, 64; a.a.O., 65 auch das folgende Zitat.

1912 zeigt, nimmt Barlach Motive auf, die ihn schon in der Vorkriegszeit beschäftigt haben, und investiert in sie eine (religiöse) Erfahrung »des Wirklichen im Leben«.

Später ist auch Barlach ernüchtert: »Ich glaube, wer den Krieg malen will, muss erst den Frost malen lernen [...] kalte Nässe, fleischfressender Ostwind, der Hauch der dunklen Wintermorgende [...]. Stillhalten und das Schwere stumm verarbeiten, das ist wohl der große Prozess, den die Zeit mit den Menschen vornimmt, mit Siegern und Besiegten.«²⁴ Barlachs Figuren kommen zum Stillstand; ihre Lebensenergie wendet sich nach innen. 1917 gestaltet er das »Frierende Mädchen«²⁵ – das Ausgeliefertsein, die elementare Bedürftigkeit, die der Krieg – je länger, je mehr – auch bedeutet, teilt sich dem Betrachter unmittelbar, geradezu appellativ als eigene, leibliche Erfahrung mit.

Das Güstrower Ehrenmal nimmt auch diese Erfahrungen der Schutzlosigkeit, des äußeren und inneren Stillstands auf, wie Barlach in einem Brief selbst erläutert:

»Für mich hat während des Kriegs die Zeit stillgestanden. Sie war in nichts anderes Irdisches einfügbar. Sie schwebte. Von diesem Gefühl wollte ich in dieser im Leeren schwebenden Schicksalsgestalt etwas wiedergeben.

Alles diente dem Wunsch, eine Abgewandtheit aus der Gegenwart hin in die Zeit des unerhörten Geschehens glaubhaft zu machen, die schmerzvolle Erinnerung schlechthin zu symbolisieren, da die Nötigung, Symbol zu sein, der Gestalt durch den Anlass gegeben war, der keinen Rückblick auf erschütternde Begebenheiten früher Zeit als gleich groß oder ähnlich mystisch zulässt. – Es war mir bewusst, dass ich eine Erstarrtheit in vollkommener Entrücktheit, gewissermaßen die Kristallisierung der Vorstellung von ewiger Dauer, formen musste, um der Größe der Aufgabe zu entsprechen.«²⁶

(c) *Ästhetisch-religiöse und christlich-kirchliche Rezeption.* Die Erfahrung einer ›schwebenden Zeit‹, einer ›überirdischen‹ Leere, die »Vorstellung von ewiger Dauer« – solche Gehalte, die Barlach mit seinem Werk verbindet, zielen auf eine Rezeption des ›Engels‹, die weder seine biblischen Traditionen noch seine persönlich-existenziellen Bedeutungen für den Künstler selbst zur Voraussetzung haben muss. Die religiöse Erfahrung, an der Barlach zweifelsohne und ausdrücklich gelegen ist, scheint

24 Brief an Reinhard Piper, 20.2.1916, zit. nach JACKSON GROVES, Ernst Barlach (s. Anm. 23) 76.

25 Vgl. etwa die Abbildung unter <http://www.ernst-barlach.com/barlach-pl-242-frierendes-maedchen.html>.

26 Zit. nach KRAHMER, Barlach (s. Anm. 22) 87f.

nicht an bestimmte Gehalte gebunden, sondern soll sich den Betrachtenden in deren Wahrnehmung selbst »glaubhaft machen«.

Dass Barlach auf eine bestimmte, durchaus religiös dimensionierte Wahrnehmung seiner Skulptur zielt, zeigt auch die von ihm selbst vorgenommene Situierung »in den Brennpunkt einer ziemlich kleinen und nur zur Dämmerung erhellten Seitenkapelle des Domes«²⁷. Architektonische Positionierung, Lichtführung und Stille lassen unweigerlich an eine Grabkapelle denken, in der ein Engel die Betrachtenden in die »schmerzvolle Erinnerung schlechthin« führt, ohne den Bezug auf bestimmte Personen oder Ereignisse.

Allerdings, diese planvoll-ästhetisch inszenierte religiöse Wahrnehmung tritt – im Kontext des kirchlichen Um-Raumes – in einen gewissen Kontrast zur geläufigen christlichen Wahrnehmung. Im Zentrum jeder Kirche, auch des Güstrower Doms steht das Kreuz Christi – das Erinnerungszeichen an einen bestimmten Toten, mit einer spezifischen Geschichte und mit der besonderen Hoffnung auf die *Auferstehung* von den Toten, die sich von dort aus für das christliche Leben eröffnet. Der Bezug auf die Ehrung der Gefallenen ist daher, jedenfalls für die heutige Rezeption des Kreuzes Christi, durchaus nicht selbstverständlich und vielerorts umstritten. Ob Barlachs Engel in Güstrow daher auch heute noch als ein *christliches* Kunstwerk gelten kann, lässt sich durchaus bezweifeln.

Damit ist die Qualität der ästhetischen, auch der religiösen Wahrnehmung, die dieses Werk zu evozieren vermag, keineswegs in Frage gestellt. Das zeigt der Blick auf Situierung der Skulptur in der Kölner Antoniterkirche²⁸. Auch hier schwebt die Figur über einer Grabplatte, die Jahreszahlen zeigt – nun allerdings auch die Zahl 1939–1945. Damit ist das Gedenken auf eine Zeit erweitert, deren Opfer nach allgemeiner Auffassung nicht mehr nach Nationen oder Religionen aufgeteilt werden können. Auch die erheblich lichtere Raumsituation verändert die Wahrnehmung. Durch die Hängung in der Wendung zum Altar ist zudem der Bezug auf das Kreuz Christi ebenso markiert wie auf das Taufbecken im gegenüberliegenden Seitenschiff. Der Engel wacht hier über Tod *und* Leben, er orientiert die Betrachterin nicht nur in die Vergangenheit, sondern auch die Zukunft ihrer eigenen Geschichte mit Gott.

27 Zit. nach KRAHMER, Barlach (s. Anm. 22) 88.

28 Vgl. Bild und Erläuterung unter www.antonitercitykirche.de/Barlachs_Schwebender.aspx.

10. SCHWIERIGE RELOKALISATION: »DER SCHWEBENDE«
IN GÖTTINGEN (2010)

Im Rahmen einer Ausstellung »Ernst Barlach – Käthe Kollwitz in Göttingen« wurden im Herbst 2010 in den drei innerstädtischen Kirchen Zeichnungen und Skulpturen Barlachs ausgestellt. In der Universitätskirche St. Nikolai bildete ein Gipsmodell des Engels den dominanten Anziehungspunkt, nur ergänzt durch einige Zeichnungen und zwei Reliefs zum Thema »Schweben«²⁹. Der Engel war hier im vorderen Joch des Hauptschiffes aufgehängt, und zwar in etwa drei Metern Höhe, also deutlich höher als in Güstrow³⁰. Die Korrespondenz von Kunstwerk, Kirchenraum und leibfundierter Erfahrung schien hier, trotz der Begeisterung vieler Besuchender, in durchaus problematischer Weise gebrochen.

Die Hängung mit dem Blick nach Westen führte für die Besucher, die die Kirche durch den westlichen Haupteingang betraten, zu einer irritierenden Doppelwahrnehmung: Hinter dem Schwebenden, der ihnen entgegenblickte, verschwand die frühgotische Kreuzigungsgruppe, die – erhöht in der Apsis, hinter dem schlichten Tischaltar positioniert – im Normalfall die leibliche Orientierung prägt. Wer näher trat, erfuhr, dass die Skulptur – sehr viel stärker als in Güstrow oder Köln – eine bestimmte Bewegung evozierte, nämlich nach Westen, weg von der Kreuzigungsgruppe, der sie nur die – ganz unbetonte – Fußpartie zuwandte. Wer sich nicht allein auf den Engel, sondern auch auf die Raumsituation der Kirche einließ, wurde hier nachhaltig hin und her gerissen; die konzentrierte Ruhe des »Schwebenden« konnte sich dem Wahrnehmungsleib nicht ohne Weiteres mitteilen. Mehr oder weniger ausdrücklich ergab sich vielmehr die Frage: Werde ich – mit dem Engel – gen Westen, in den Abend, in die (dunkle) Vergangenheit ausgerichtet, oder – wie es die Kirche mit der Kreuzigungsgruppe eigentlich nahe legt – gen Osten, in die Zukunft der verheißenen *Auferstehung* der Toten?

Die Probleme einer solchen Um-Räumung, einer nicht konsequent gestalteten Relokalisierung des Kunstwerkes zeigten sich auch bei den

29 Vgl. den von der Ernst Barlach Museumsgesellschaft, Wedel, verantworteten »Reader« der Ausstellung.

30 Mangels geeigneten Fotomaterials muss hier an die Fantasie der Lesenden appelliert werden. Eine Abbildung des Innenraums, ohne die Skulptur, findet sich unter www.uni-goettingen.de/de/185332.html.

gottesdienstlichen und den akademischen Veranstaltungen, die mit dem ›Schwebenden‹ in der Nikolaikirche stattfanden. Nicht nur durch den fehlenden Kronleuchter, der der Skulptur hatte weichen müssen, entstand darunter eine ausgesprochen dunkle, ja unwirtliche Zone, in der sich ohne Not niemand setzen mochte. Ohne es bewusst erinnern zu müssen, realisierten die Zögernden die ursprüngliche Situierung des Werkes in Güstrow, wo unter dem Engel eben kein Lebender, sondern die – geschützte – Erinnerung an die Toten ihren Platz hat. War diese »schmerzvolle Erinnerung« (Barlach) auch in der Nikolaikirche nicht mehr ohne Weiteres sichtbar, so ist das Ineinander von Schrecken, Konzentration und Entrücktheit doch spürbar geblieben – ohne dass es in Gestalt und Atmosphäre des kirchlichen Raumes eine Entsprechung finden konnte.

Die Kommentare im Gästebuch dokumentieren, dass die meisten Besucher diese Spannungen *nicht* wahrgenommen haben. Sie erfuhren eine Wiederbegegnung mit dem Engel, den viele aus Köln oder Güstrow kannten; und sie konnten sich in die ›erhabene‹, religiöse Anmutung, die von der Skulptur ausging, hineinziehen lassen. Gleichwohl, dem Praktischen Theologen, der diese Göttinger Re-Situierung des Kunstwerkes mit zu verantworten hatte, scheint es im Rückblick doch so, dass hier eine Gelegenheit versäumt wurde, Kunstraum, Leibraum und Kirchenraum auch in Göttingen in eine neue, produktive Spannung zu versetzen.

Auch diese Ernüchterung kann am Ende einer praktisch-theologischen Besinnung stehen – und sie mag zu dem großen Bedauern passen, dass der akademischen Lehre wie den Kolleginnen und Kollegen in Halle und anderswo mit Andrea Zimmermann nicht nur ein lebenswerter Mensch, sondern eine wichtige Gesprächspartnerin zwischen Kunst, Theologie und Kirche verloren gegangen ist.