

Alois Kölbl, Graz

Autonome Kunst im sakralen Raum

„Zwei Schwestern, die sich nur mehr aus der Ferne grüßen . . .“

Arnulf Rainer, bedeutender österreichischer Künstler, den die Universität Münster im Jahr 2004 mit der Verleihung eines theologischen Ehrendoktorates ehrte, hat das Verhältnis von Kunst und Kirche wiederholt – auch dem Autor dieses Beitrages gegenüber – auf die resignative Formel gebracht: „Sie sind wie zwei Schwestern, die sich nur mehr aus der Ferne grüßen!“ Er bringt damit auf den Punkt, dass eine lange fruchtbare und befruchtende gemeinsame Geschichte von Kunst und Kirche zu Ende gegangen ist, die Kirche keine Rolle mehr für die internationale Kunstentwicklung spielt, nicht mehr als entscheidende Impulsgeberin auftreten kann und die autonom gewordene Kunst sich nicht mehr als Dienerin einer kirchlich verwalteten Theologie verstehen kann und will. Nur wenige von Arnulf Rainers Kreuzbildern haben den Weg in eine Kirche gefunden, die meisten hängen in Museen oder privaten Sammlungen. So geht es vielen Künstlern, die ihre aus einem subjektiven künstlerischen Antrieb heraus entwickelten Werke als spirituelle Suchbewegung verstehen. Dennoch – und das soll in diesem Beitrag in einigen Facetten beschrieben werden – ist die gemeinsame Geschichte von Kunst und Kirche nicht einfach zu Ende; mit Behutsamkeit geführt, öffnet sich hier ein weites Dialogfeld für Gegenwart und Zukunft. Zwei Schwestern, die sich fremd geworden sind, aber die sich immer noch zum Gruß herausfordern lassen, darum soll es im Folgenden gehen.

Es mag zunächst überraschen, dass es in den Konzilstexten sehr wenige direkte Aussagen zum Umgang mit zeitgenössischer Kunst gibt, Kunst eine bestenfalls marginale Rolle für die Konzilsväter zu spielen scheint. Wenn auch die Liturgiekonstitution des II. Vatikanums eine Vielzahl von Um- und Neubauten in Gang gesetzt hat, so finden sich grundlegende Aussagen zum Umgang mit der Kunst doch eher in der Pastoral- als in der Liturgiekonstitution. Dort ist die Rede davon, dass Kunst (wie auch die Wissenschaft) den Menschen helfen kann, ihre Rolle in der Welt besser zu erkennen.

Im Folgenden soll es allein um zeitgenössische Kunst, die sich nicht im engeren dogmatischen Sinn religiös versteht und verstanden werden will, und ihre Integrationsmöglichkeit im Feierraum der Kirche gehen. Fünf Thesen und fünf Beispiele sollen ohne den Anspruch auf Vollständigkeit Schlaglichter auf ein offenes Diskursfeld werfen.

I. Fünf Thesen

1. Die Kirche braucht die Kunst.

Unsere Kirche war und ist ohne Kunst letztlich nicht zu denken.

Wer den Kirchenraum nicht als archäologisches Denkmal einer historisch gewordenen Religion definieren will, muss sich dafür einsetzen, dass sich seine Zeitgenossenschaft im Einsatz zeitgenössischer Kunst zeigt. Bekömmliche, anbietende Kirchenkunst darf dabei nicht das Wagnis des Dialogs mit oft sperriger, autonomer Kunst ersetzen, denn es ist daran festzuhalten, dass Geringschätzung der Kunst letztlich auch Geringschätzung der Religion mit sich bringt, wie es Msgr. Otto Mauer, Initiator und Betreiber der Galerie St. Stephan, immer wieder und mit unterschiedlichen Facetten wortgewaltig formulierte.

2. *Die Trennung von Kunst und Kirche und die Autonomie der Kunst ist eine Tatsache, die es zu respektieren gilt!*

Papst Johannes Paul II. führte in einer 1980 in München gehaltenen Rede den im II. Vatikanischen Konzil begonnenen Ansatz weiter, wenn er im Blick auf die Kunst von „Gottes eigener, in die Freiheit entlassener Schöpfung“¹ spricht und damit implizit die Autonomie zeitgenössischer Kunst achtet. Wenn auch die Geschichte christlicher Ikonographie abgelaufen erscheint, so ist an einem Dialog unbedingt festzuhalten: Kunst und Kirche dürfen und sollen sich gegenseitig in Frage stellen! Auch das kann ein sinnvoller Antrieb dieses Dialogprozesses sein.

3. *Die Präsentation von zeitgenössischer Kunst im Sinn einer liberalen Anbietung an den modernen Zeitgeist funktioniert nicht.*

Wenn die Bilderfreundschaft nicht von innen her motiviert und begründet ist, wird sie für beide Seiten destruktiv. Konzepte, die die Kunst vereinnahmen und instrumentalisieren, indem im Sinne einer liberalen Öffnung das schwindende Feiervolk wieder vermehrt werden soll, sind von vornherein zum Scheitern verurteilt. Als Event mag es vielleicht kurzfristig beeindrucken, auf Dauer wird ein unehrlich geführter Dialog nicht gelingen. Wie die Religion, so transzendiert auch die Kunst unser Dasein, weist hin auf das Unbedingte, das unsere bedingte Existenz prägt, wie dies am Beginn des 20. Jahrhunderts der evangelische Theologe und Philosoph Paul Tillich formuliert hat. Sie fragt in ihren geglückten Werken nach dem letzten Geheimnis, stellt aber auch in Frage. Die Interpretation hat aber immer bei der konkreten Bildwirklichkeit anzusetzen, denn wenn auch eine der Grundfunktionen des Kunstwerkes das Transzendieren, das Verweisen auf größere Sinnzusammenhänge ist, so ist nicht jegliches Transzendieren, ja vielmehr das Allerwenigste als religiöse Transzendenz Erfahrung im engeren Sinn zu interpretieren und theologisch zu vereinnahmen, wie dies Günter Rombold, entscheidender Vermittler in diesem schwierigen Diskursfeld, immer wieder überzeugend darlegt.²

4. *In konkreten Projekten müssen Standortbestimmungen vorgenommen werden.*

Der Dialog zwischen Kunst und Kirche kann und darf nicht nur als ein theoretischer Reflexionsprozess geführt werden. Wesentlicher als über Kunst zu sprechen und nachzudenken, ist sie selbst wahrzunehmen, was durchaus auch eine Zumutung an gesicherte Vorstellungen sein kann. Dieser Dialogprozess ist ein Experimentierfeld mit nicht gesichertem Ausgang und nicht klar definierbarer Krieteriologie. Letztlich lässt sich dieser Dialog fruchtbringend aber nur in Versuchen – auch in den nicht geglückten – weitertreiben.

¹ JOHANNES PAUL II., Partnerschaft von Kirche und Kunst, von Kirche und Publizistik. Ansprache an die Künstler und Publizisten im Herkulesaal in München am 19.11.1980. In: Bonn [o. J.] (VApS 25) 4.

² Vgl. G. ROMBOLD, Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion. Stuttgart 1988, 261ff.

5. *Kunst entfaltet auch – oder gerade – im Sakralraum ihre genuine Kraft, die im Hinterfragen fest gefügter Ordnungen liegt.*

„Gegenüber der Religion hat die Kunst die verblüffende Macht, die Religion in ihrem Kern zu brechen und, gebrochen, zu neuem Leben zu entfachen. Die Kunst raubt der Religion alle selbst fabrizierte Sicherheit und jagt sie in das Pathos bohrenden Fragens“³, formuliert der Kölner Jesuit Friedhelm Mennekes und bringt damit Entscheidendes im Verhältnis von Religion und Kunst auf den Punkt: Jegliche religiöse Überzeugung ist nie gesichertes Wissen, sondern immer Bezogenheit auf ein Geheimnis. Eine unabschließbare Suchbewegung ist auch jeder qualitätvollen Kunst immanent. Darüber hinaus ist Kunst immer auch ein Ausgriff auf das Ganze von Welt, ein Weltentwurf und kann damit in Konkurrenz zu religiösen Weltentwürfen treten. Kunst nur in ihrer optischen Oberfläche wahrzunehmen, hieße sie an ihrem Wesen vorbei zu beurteilen. Kunst fordert auch zu kritischer Widerrede, es liegt in der Verantwortung kirchlicher Amtsträger nicht jeder Kunst Zutritt in den Sakralraum zu gewähren.

II. Fünf Beispiele

1. *Fließende Bewegung in barockem Pathos*

Die steirische Weizbergkirche ist ein barockes Gesamtkunstwerk. Architektur, Skulpturen, Fresken und Altäre fügen sich zu einem qualitätvollen barocken Kosmos. In diese barocke Welt voller Pathos hat Hubert Schmalix, in den Achtzigerjahren einer der bedeutendsten Maler der Gruppe der „Jungen Wilden“, der seine Malerei später zu einem strengen architektonischen Bildaufbau hin entwickelte, einen kraftvollen Gegenakzent gesetzt. Nachdem einer ganzen Generation nach dem II. Vatikanum ein hölzernes Provisorium genügt hatte, vertraute man die Neugestaltung des Presbyteriums einem im internationalen Kunstbetrieb renommierten Maler und dem Architekten Hermann Eisenköck an. Das Ergebnis war für die Auftraggeber sehr überraschend: Schmalix entschied sich, der farblichen Dominanz der Fresken einen grell-farbigen Teppich entgegen zu setzen und der Architekt setzte darauf einen schweren Betonblock als Altar, der auf einem Unterbau über dem Teppich zu schweben scheint. Der Raum wurde damit aber nicht nur farblich verändert, sondern das barocke Raumkonzept buchstäblich aufgesprengt: Der historische Raum konzentrierte alle Aufmerksamkeit auf den Hochaltar und das Gnadenbild, von dort konnten die Blickbahnen weiter zu den Fresken, in einen imaginierten Himmel wandern. Die Neuordnung kehrte diese Bewegung letztlich im Sinn der liturgischen Erneuerung des Konzils um. Es ist das Geheimnis der Inkarnation und der in der Gemeinde anwesende mystische Leib Christi, der in dem vom Hauptaltar in den Gemeinderaum fließenden Teppich zum Ausdruck kommt. Der heilige Raum um den Hochaltar, den das Kommuniongitter begrenzte, wurde aufgesprengt hin zum Feierraum der Gemeinde. Der Teppich fließt vom Presbyterium weiter in das Kirchenschiff. Der Teppich aus kraftvoll farbigen Weintrauben definiert als begehbares Bild den ganzen Feierraum vollkommen neu. Ikonographisch spielt das Motiv mit dem im Mittelalter verbreiteten Bild der „mystischen Kelter“: Christus wird in einer Weinpresse gezeigt, die daran erinnert, dass er sich im Mysterium der Eucharistie selbst schenkt. Darüber hinaus hat Schmalix in seinem Gesamt-Oeuvre das Bild der Weinrebe mit verschiedenen Akzentuierungen – etwa in seinen „Leben-Sterben-Bildern“ oder

³ F. MENNEKES, Begeisterung und Zweifel. Profane und sakrale Kunst. Regensburg 2003, 10.

der „Totenkopf-Weinranke“ der Achtzigerjahre – entwickelt und versteht es im Kirchenraum als autonom-künstlerische Weiterentwicklung eines im subjektiven Anlauf gefundenen und entfalteten Motivs. Das Gelungene dieser diskussionswürdigen Lösung ist sicherlich, dass sich das ästhetisch-künstlerisch Entwickelte erst in der Dramaturgie der Feierhandlung ganz entfaltet.

2. „Der lange Weg der Linie“: Der Künstler als Stellvertreter

Dass Interventionen zeitgenössischer Künstler nicht nur im Zentrum des Feierraumes sinnvoll und möglich sind, zeigt die Raumgestaltung der barocken Andreaskapelle, einer Seitenkapelle der Grazer Andräkirche. Sie ist unvollendet geblieben, ohne barocken Dekor, die Wände weiß getüncht, der Altaraufbau nur als Architekturmülle ausgeführt. So konnte der österreichische Künstler Otto Zitko sie anlässlich des Ausstellungsprojektes „Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft“ in der künstlerischen Sprache des beginnenden 21. Jh. vollenden. Er tat dies, ohne ikonographische Traditionen des Christentums weiter zu schreiben oder zu transformieren, sondern ging einen radikal autonomen, subjektiven Weg.

Wie schon in vielen Projekten davor bedient er sich auch in Graz des „langen Wegs der Linie“ (so der Titel einer Zeichnung von 1987) um seine graphischen Spuren zu hinterlassen (s. Abb. 1). Nomadisches, Reisen und Unterwegssein manifestieren sich in der treibenden und getriebenen zeichnerischen Geste des Künstlers. Seine Linie pulsiert, scheint zu atmen. Sie bahnt sich ihren Weg von der Laterne und dem Kuppelgewölbe über Kapitelle, Gebälk und Pilaster hinweg, in Kommunikation mit der bestehenden Architektur und sie gleichzeitig negierend und überwuchernd. Die Liniengeflechte bleiben nicht in der Fläche, nicht zweidimensionales Lineament, sie wollen Räume besetzen, Vorhandenes dekonstruieren und in subjektiver Qualität einen neuen, vielschichtigen Raum erschaffen. Kreisende Spiralwirbel fassen die zentrale Öffnung in der Kuppel und vermitteln zwischen außen und innen, oben und unten. Seit der Megalithkultur gehört die Spirale zum archaischen künstlerischen Formenvokabular, in den Voluten des Barock war sie wieder nach oben gespült und zu neuem Leben erweckt worden, Zitko setzt sie als informelle Spur seines Inneren raumgreifend als Blickbahn für den Betrachter. Es sind kreisende grafische Spuren, die oft direkt aus dem menschlichen Körpermaß herauswachsen und darauf bezogen sind, aus dem Handgelenk heraus gewachsen, oder durch eine große Armbewegung entstanden sind. Sie können aber auch über das Maß menschlicher Dimensionen weit hinausgehen, sich fort-schreiben und hineinschrauben in monumentālere Größenverhältnisse. Nie aber kehren sie an ihren Ausgangspunkt zurück, bewegen sich immer in Spiralbewegungen weiter.

Grelles Signalorange – als Farbe nicht symbolisch besetzt – durchglüht im monochromen Linienspiel den Raum und setzt ihn in ein vollkommen neues Licht. Es bedrängt den Betrachter und entführt ihn gleichzeitig in andere Sphären. Zitko braucht keine Scheinarchitektur, die Irdisches in himmlische Bereiche weiterbaut, keine silbernen Wolken und Perspektiven, die in weite Fernen gerichtet sind und baut doch Barockes weiter. Die Linie durchschneidet die Wand, entschwert und öffnet sie.

Der in einem performativen Akt, in einem Exzess des Hier und Jetzt hervorgebrachte Liniennfluss kann, wenn er auch nicht wiederholbar ist, durch den Betrachter subjektiv neu erzeugt werden. Der Raum wird im Betrachter wenigstens für Sekunden zur Welt im Kopf, der historische Kapellenraum in subjektive spirituelle Welten geöffnet.



Abb. 1

Bei der Gemeinde bedurfte das vom Künstler bewusst, weil nicht symbolisch besetzte und besetzbare, grelle Orange einiger Übersetzungsarbeit. Die Interpretation der flammenden Farbigekeit als pfingstliches Strahlen konnte schließlich als Hilfe für Partizipationsmöglichkeiten dienen. In ähnlicher Weise konnte auch das spröde Gekritzelt, das Kindliches und Vorbewusstes anklingen lässt, als Gestik, mit der ein konkreter Künstler stellvertretend allgemein Menschliches in bildliche Sprache übersetzt, erlebbar gemacht werden.

3. „To Decipher the Mystery of Elsewhere“

Anish Kapoor, in England lebender Künstler indisch-palästinensischer Abstammung, versucht Dinge richtig zu stellen, indem er sie umkehrt, in seinen Hohl- und Umkehrspiegeln Betrachterlogik und vorgezeichnete Blickbahnen unkontrollierbar konvertiert, um in der Schwebe, an der Grenze zur Gestalt, das Wesentliche und Eigentliche Gestalt werden zu lassen. 1997 reagierte er aus Anlass der Ausstellung „ENTGEGEN. ReligionGedächtnisKörper in Gegenwartskunst“ auf die frühbarocke Katharinenkirche in Graz, die als Kirche für das angrenzende Habsburgermausoleum erbaut ist, ein Sakralraum ohne kontinuier-

liche liturgische Nutzung und immer wieder der Präsentation zeitgenössischer Kunst dient. Kapoor ging es darum, die Architektur des Raumes ganz neu auszuloten. Der barocken Inszenierung von Tod und Vergänglichkeit setzte er eine monumentale vergoldete Fiberglaskugel genau unter der Vierung der über einem lateinischen Kreuz erbauten Katharinenkirche entgegen, die nach den Vorstellungen des Künstlers „die gesamte Architektur aus den Angeln heben“⁴ sollte (s. Abb. 2).

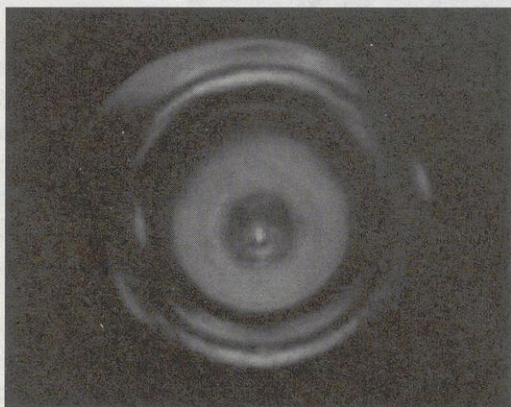


Abb. 2

Die vorne gewölbte Kugel, die mit sich ändernder Lichtsituation buchstäblich zu pulsieren schien, fungierte wie ein Kraftzentrum, das die Energie des Raumes in seinem Inneren zu sammeln schien. Kunst wie Religion sind für Kapoor Sichtweisen, die Welt nicht abbilden, sondern auf den Kopf zu stellen vermögen, nicht wiedergeben, sondern aufbauen. Das durch die Lichtreflexion von innen heraus glühende Objekt, das sich mit jeder Änderung der Betrachterposition selbst zu verändern schien, versetzte die Betrachter in ein eigenartiges Schwindelgefühl. Genau dieses Tau-

meln, eine Verunsicherung ist es, was Kapoor erreichen will. Es geht ihm um ein dem Kunstwerk Transzendentes, das er im Werk nicht abbilden und zeigen will; vielmehr soll das Werk den Betrachter an einer Schwelle festhalten, die Bilder aufsteigen lässt, anstatt sie dogmatisch festzuhalten.

Ein klar geordnetes barockes Raumgefüge wurde so ganz neu definiert, der Betrachter buchstäblich vom Objekt in der Raummitte gefangen genommen und zur Zwiesprache und Partizipation gezwungen: „To decipher the mystery of elsewhere“⁵ steht mit den Worten des Künstlers formuliert als Anspruch einer Suchbewegung hinter diesem wie vielen anderen Werken des Künstlers: ein Fragenhorizont soll sich dem dafür Empfänglichen öffnen! Der barocke Raum mit seinen Fresken hatte noch eine Antwort versucht, dem Objekt Kapoors genügt die andrängende Frage.

4. Beton und Lego als sprechende Materialien unserer Zeit

Als P. Gustav Schörghofer die beiden Künstler Manfred Erjautz und Michael Kienzer zu einer Ausstellung im Rahmen des Projektes „POSITION:GEGENWART“, einer Reihe, in der jeweils ein Werk eines Künstlers im barocken Gesamtkunstwerk der Wiener Jesuitenkirche temporär gezeigt wird, eingeladen hat, wurde er von den beiden mit der spontanen Antwort überrascht, direkt im Zentrum, in der liturgischen „Kernzone“, im Altarraum künstlerisch intervenieren zu wollen. Der Auftakt für einen spannenden wie spannungsvollen gemeinsamen Weg, der beim Hochamt am Pfingstfest 2004 sein Ziel erreichte, als die

⁴ Zit. nach A. KÖLBL – G. LARCHER – J. RAUCHENBERGER, ENTGEGEN. ReligionGedächtnisKörper in Gegenwartskunst (Ausst.-Kat.). Ostfildern-Ruit 1997, 14.

⁵ Zit. nach A. KÖLBL, Anish Kapoors Rauminstallation „Marsyas“ in der Tate Modern. In: KuKi 66 (1/2003) 56.

von den Künstlern gestalteten liturgischen Geräte: Altar, Ambo, Sessio und Vortragekreuz erstmals auch im Rahmen der Liturgie verwendet wurden. Dazwischen lagen viele, teilweise sehr emotional geführte Diskussionen. Aufgeregt haben vor allem die benützten Materialien: Manfred Erjautz arbeitet mit Lego, Michael Kienzer mit krudem Beton, bewusst eingesetzte Kontrapunkte in dem in allen Details an der Oberfläche veredelten barocken Gesamtkunstwerk.

Seit 1989 experimentiert der 1966 geborene Erjautz mit Lego als künstlerischem Werkstoff, das ihn über die eigene biographische Prägung hinaus als Material fasziniert, weil mit ihm Kinderfantasie verspielte Welten jenseits von Erwachsenenlogik hervorzubringen vermag. Genau dieser Aspekt des Materials trägt für den Künstler eine skulptural sehr präzise formulierbare wie angemessene Antwort auf den durch Architektur und Malerei gefügten barocken Kosmos der Kirche als Abbild einer allein dem Glauben zugänglichen Wirklichkeit. Kinder verstehen in der von ihnen gebauten Welt zumindest eine Zeit lang auch fast real zu leben und so wagt Erjautz den Versuch einer verspielten Gegenwelt umgeben von der barocken Bühne für das „Theatrum Sacrum“. Den Kelch gestaltet er als intime Lebenszelle eines von oben einsehbaren Hauses, das vom Wein scheinbar geflutet wird. Ob Ruine oder nicht fertig gestelltes Architekturmodell, es führt in distanzlose Nähe eines Grundmoduls menschlichen Lebens. Wie veredelt wird es von einem Unterbau kristallklarer Bausteine in die Höhe gehoben, unterstrichen noch durch den Arkadenbogen, der ein im barocken Altaraufbau mehrfach wiederkehrendes Motiv zitiert.

Das Haus als Container menschlichen Lebens modifiziert sich in der Gestaltung der Paterne zum LKW für den Transport von Fischen. Wie das Kelch-Haus nach oben geöffnet und durch durchsichtige Steine wertvoll gemacht, halten die geöffneten Türen eines LKW-Zuges die Hostie in fragiler vertikaler Balance.

Im Vortragekreuz neben dem Altar spielt sich das Motiv der Bewegung fort, wie eingefroren im Fahren erscheint der in den Schnittpunkt der Kreuzachsen montierte LKW, dessen weit geöffnete Türen den Blick auf das barocke Bild der Assumptio Mariä freigeben: ein gewagtes wie innovatives Hoffnungsbild.

Der gelungen-experimentelle Charakter von Erjautz' liturgischen Geräten – „Schritte in noch unbekanntes Territorium“ (Schörghofer), die noch weitergedacht werden dürfen – wird von Michael Kienzers Altar, Ambo und Vorstehersitz sensibel geerdet. Formensprache wie verwendetes Material verweigern sich einer harmonisierenden Anbietderung an den Kirchenraum, greifen aber auch in ihrer rigorosen Fremd- und Andersartigkeit Elemente ihrer Umgebung, wie etwa die Variation der Helligkeitswerte im Stein der Bodenplatten, auf und spielen sie strukturell weiter. Anders ist der Wucht wie der Qualität des barocken Raumes wohl nicht zu begegnen. Kienzer führt uns direkt und ohne Umschweife quasi archaisch mitten ins Geschehen im Abendmahlsaal: 12 auf ihre Grundform reduzierte Stühle fügen sich in einem spannenden Spiel von hermetisch geschlossenen Flächen und Öffnungen, durch die sich die innere Konstruktion erschließt, zu einem blockhaften Altartisch; der 13. ist frei stehend dem Zelebranten vorbehalten. Beim Ambo lassen zwei übereinander gestellte Kisten, die wie Resonanzkörper von elementarer wie rigider Einfachheit erscheinen, an den Widerhall des einen Wortes in und hinter den vielen Worten und Wörtern denken.

Die Installation „General Systems“ spielt nicht nur mit kunstimmanenten Systemen und ihren Transformationen, sondern vermag gerade in der Strenge ihrer Konzeption auch den Blick für die größeren Zusammenhänge menschlicher Existenz zu schärfen. Die gerade in der Verwendung von Materialien unserer Zeit konzipierte Partizipationsmöglichkeit der

Feiernden schied allerdings die Geister. Lego wurde von einem Großteil der in der Jesuitenkirche in die Ausstellung begleitenden Diskussionsveranstaltungen nicht als liturgiewürdig akzeptiert. Obwohl es bei einer einmaligen Verwendung der liturgischen Geräte am Pfingstfest geblieben ist, kann gerade der künstlerische Beitrag von Erjautz als zukunftsweisender Blick auf die Möglichkeiten künftiger Gestaltung liturgischer Geräte gesehen werden.

5. Die befreiende Mystik des Fragens

Einen der radikalsten Versuche im Dialog zwischen zeitgenössischer Kunst und Kirche im Sakralraum war die Installation des früh verstorbenen amerikanischen Künstlers James Lee Byars 1995 in St. Peter in Köln, weil sich in ihr direkt künstlerische Form und liturgische Feier überlagerten.⁶ Das Werk des Künstlers durchzieht eine spirituelle Suchbewegung, viele seiner Werke verweisen implizit oder ausdrücklich auf religiöse Denk- und Anschauungsmuster. Glaube auf allgemeinsten Ebene ist es, was ihn als Künstler immer wieder beschäftigte. In der Kölner Installation ließ er sich allerdings erstmals auf einen Ort konkreten gelebten Glaubens ein. Byars versteht Glaube als einen Komplex von Fragen, die sich in Bildern, Riten, Dogmen und Geschichten als einem Konvolut an Antworten erschließen, aber immer offen bleiben.

Im vollkommen leer geräumten Kirchenraum hatte Byars eine 2000 Watt starke, gleißend helle Glühbirne zentral von der Decke abgehängt und diesen durch die Lichtwirkung vollkommen neu definierten Ort mit vier weißen Marmorstelen und einem Ring aus dem gleichen Material markiert (s. Abb. 3). Das Zentrum wurde gewissermaßen als „offene Mitte“ konstruiert, denn der Blick in die helle Lichtquelle war unangenehm bzw. überhaupt unmöglich. Die vier Stelen standen für grundlegende Fragen der Menschen. Während der liturgischen Feier, die sich ganz auf die Wortverkündigung und die Eucharistie konzentrierte, stieg der Zelebrant am Höhepunkt der Feier zur Wandlung in den steinernen Ring unter der Lichtquelle. Zuvor wurde der Raum in Prozessionen der feiernden Gemeinde in ganz neuen Bewegungsabläufen erfahrbar gemacht. Durch die Entfernung der Kirchenbänke wurde die klare Gerichtetheit des Raumes verunklärt, das Fehlen des Altares sorgte bewusst für zusätzliche Irritationen. Ziel war nicht nur das Neu-Ausloten eines Sakralraumes, sondern durch die künstlerische Inszenierung sollte Gott vor allem wieder in sein unergründliches Geheimnis zurückgeführt werden, den Intentionen des Künstlers entsprechend als das Unfassliche, ganz Andere, Undarstellbare und Erhabene erfahrbar gemacht werden. Ein solcher radikaler Versuch ist natürlich weder wiederhol- noch für die liturgische Feier verallgemeinerbar, zumindest eine Folgerung von P. Friedhelm Mennekens aus dem Erlebnis dieser Feier als Zelebrant; er scheint aber mit bleibender Gültigkeit als Diskussionsbeitrag für das Nachdenken über „*actiosa participatio*“ der feiernden Gemeinde in die Zukunft zu weisen: „Der moderne Sakralraum muss von seinen scheinbaren Eindeutigkeiten befreit werden, um ihn in seine überkommene Offenheit und komplexe Vieldeutigkeit zurückzuholen.“⁷

⁶ Ausführlicher als hier beschrieben in: N. T. WEISER, *Offenes Zueinander. Räumliche Dimensionen von Religion und Kunst in der Kunst-Station Sankt Peter Köln*. Regensburg 2002, 117ff.

⁷ MENNEKENS (s. Anm. 3) 28f.

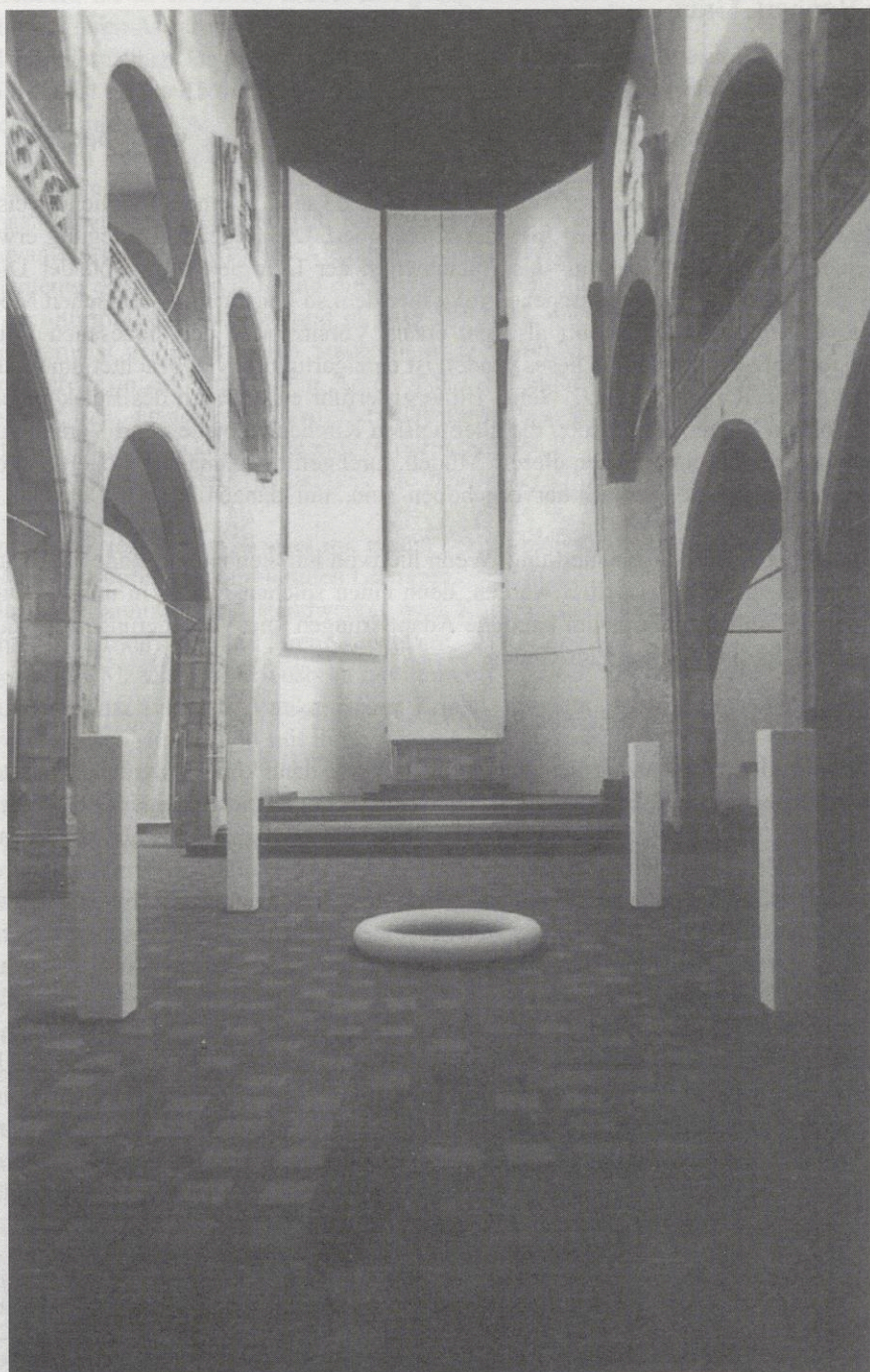


Abb. 3