

LOCUS ISTE – Raum und Rührung

1. Unmöglich ins Visier des Fadenkreuzes zu gelangen ...

Auch Kirchen wurden in unseren Breiten ins Fadenkreuz der Reformer gerückt – die freilich nicht mit der *sola scriptura* wie die einstigen Bilderstürmer, sondern mit dem Bilanzbuch schrumpfender Finanzen agieren: die ersten werden verkauft, abgerissen oder umgenützt; der Bannbruch wurde in Deutschland – im Bistum Essen – nun auch in der katholischen Kirche vollzogen, weitere werden in absehbarer Zeit folgen. Freilich sind primär solche im Visier, deren herkömmliche Nutzung mittlerweile sehr mangelhaft ist. Religionsgeschichtlich ist die Umwidmung von Kultstätten keine Seltenheit, allerdings fast immer aufgrund einer symbolischen „Eroberung“ einer anderen Religion.

Es hat eine Logik: Orte, die nicht gebraucht werden, einer anderen Nutzung zuzuführen. Hinter einem Urteil einer (Nicht-)Brauchbarkeit aber stehen Konzepte: Kirchen als Versammlungsräume, Kirchen als Gemeinderäume, Kirchen als musealisierte Räume, Kirchen als Museumsräume, Kirchen als architektonische Stadt-, Dorf- und Landschaftsakkente, Kirchen als Gebetsräume, Kirchen als Opferräume, Kirchen als psychische und physische Asylorte, Kirchen als Abschiedsräume, Kirchen als Initiationsräume, Kirchen als Höchstleistungsorte medialer Täuschung, Kirchen als Repräsentationsorte von Macht, Kirchen als *Imagines Mundi* oder *Imagines Coeli*. Je nachdem welchem „Konzept“ man folgt, findet man Begründungen ihrer Notwendigkeit, ihrer Nutzung oder ihrer Unbrauchbarkeit.

Landläufig herrscht zumindest in Westeuropa die relativ übereinstimmende Prognose, dass Kirchen leerer werden. Jedenfalls ein Zeichen dafür, dass viele dieser „Konzepte“ nicht mehr entsprechend zum Tragen kommen. Vor allem das Konzept „Kirche als Gemeinde“ und mit ihr die *Communio*-Räume, die in den letzten Jahrzehnten für den Kirchenbau am stärksten forciert wurden, ist nach Auskunft der Pastoraltheologen in der stärksten Krise.

2. A loco isto – Deus exitus est

„*Locus iste a Deo factus est*“ konnte Anton Bruckner unvergleichlich einst für das barocke oberösterreichische Stift St. Florian komponieren, „*Locus iste*“ wurde folgerichtig über unzählige andere Kirchenräume gemappt, barocke, gotische, romanische. (Ob es auch für jene Neubauten nach 1945 funktioniert hat, darf bezweifelt werden.) „*A Deo!, A Deo!*“ klingt nach. Mit Rührung. Ungefähr zeitgleich stimmte Friedrich Nietzsche sein „*Requiem aeternam Deo*“ an: „Was sind denn die Kirchen anderes, als dass sie Grabmäler Gottes sind?“¹ – „Mit Rührung betreten wir die Kirchen ... Gott wohnt nicht mehr hier“² (Peter Strasser).

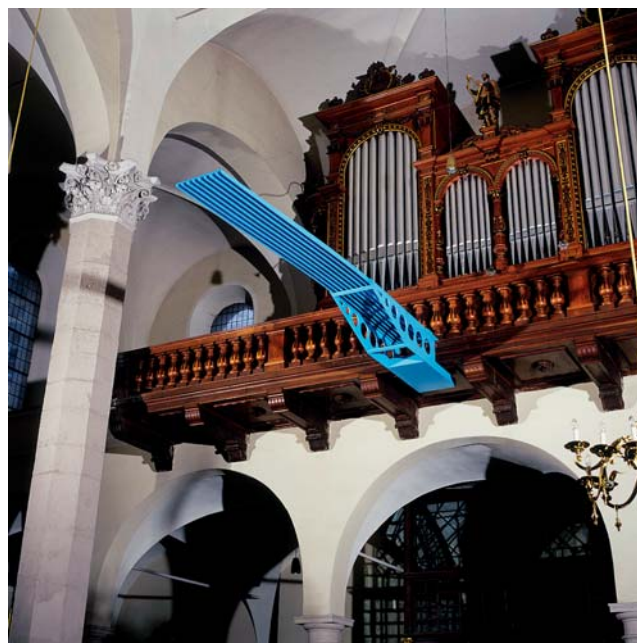
Der heilige Raum, sagt man, sei historisch überholt. Während wir permanent in den Tempeln der Banken, Einkaufs-

zentren und Flughäfen, die mit pseudosakralen Architekturen strotzen, unseren Lebenstätigkeiten nachgehen, nimmt man allgemein zur Kenntnis, dass der moderne Mensch nicht mehr in der Lage sei, den Kirchenraum als Wohnstätte des Heiligen oder Gottes wahrzunehmen: „Gott wohnt nicht mehr hier.“

Die Diagnose eines Kulturphilosophen, die ja nur symbolisch ist, trifft sichtlich den Nerv des Unternehmens. Ihr müssten TheologInnen mit aller Leidenschaft widersprechen – wenn sie es nur könnten – der subjektiven Fachkenntnis wie der objektiven Sache nach. Aber in der gegenwärtigen Theologie nach der Ausrichtung ihres zentralen Kristallisationsortes zu suchen scheint verlorene Liebesmüh zu sein. Die Faszinationen und Irrwege ihrer Räume im Kern theologisch zu bedenken findet man in theologischen Diskursen selten. Eine Ausnahme einer solchen Zeitgenossenschaft bildet die *Communio*-Debatte, die aber wiederum nur ein spärliches Segment angesichts der Vielfalt eines Kirchenraumes ausmacht. Wenn aber die Theologie ausfällt, wer tut es dann, die Erfordernisse, Stärken und Schwächen zu benennen, die einen *locus sacer* ausmachen?

3. Locus iste – ars intromissa est

Im folgenden werden zwei Arten zeitgenössischer Kunst – ohne Anspruch auf Vollständigkeit primär aus eigener subjektiver Beschäftigung erwachsene Positionen – in den künstlerischen „Zeugendstand“ für die ins Gerede gekommenen Raumkonzepte der Kirchen aufgerufen: Einmal



Markus Wilfling, Sprungbrett für einen Raum, Installation in Graz-St. Andrä, 2002

Gegenwartskunst, die den Kirchenraum als Staffage ihrer künstlerischen Aussage verwendet (z. B. *Emiko Kasa-hara, Ulrich Seidl, Anri Sala, Arthur Zmijewskij*) und zum anderen Künstler, die sich in Form einer künstlerischen Installation auf den Kirchenraum eingelassen haben (*Markus Wilfling, Manfred Erjautz, Leo Zogmayer, Anish Kapoor*). Letztere Form, die nach dem Vorbild von Friedhelm Mennekes' Kunststation St. Peter in Köln in den letzten eineinhalb Jahrzehnten entwickelt wurde, kann als eine neue Etappe in der Bildgeschichte der Bilder/der Kunst in der Kirche verstanden werden. Die Kirche als Ausstellungsraum für autonome Kunst zu öffnen, mag zwar zunächst ein pastoraltheologisches City-Kirchen-Programm gewesen sein, mit der Zeit allerdings kristallisierten sich künstlerische Interventionen heraus, die sich dadurch auszeichneten, die Stärken und Schwächen von religiösen Räumen in ästhetischer Evidenz und in der Folge damit auch theoriebildend auszuloten. Installationen sind temporär angelegt, nur so können sie ihren autonomen Charakter bewahren: Sie existieren nicht als zu besichtigende Einrichtung, sondern sind eine zeitliche Intervention.

So können sie als Fußnote für einen Raum gelesen werden, die aber durchaus als Statements für die Stärken und Schwächen des sakralen Raums geeignet sind – als Statements ihrer „Brauchbarkeit“ jenseits des Geredes von Nutzen und Konzept.

4. Locus iste – saltus est

Weit davon entfernt, den Kirchenraum von seiner Mitte, seiner architektonischen oder seiner theologischen zu betrachten, hat Markus Wilfling für die Kirche St. Andrä in Graz in einer Installation im „Steirischen Herbst“ 2002 an der Orgelempore ein blaues Sprungbrett montiert. „*Sprungbrett für einen Raum*“ lautete der einfache wie kecke Titel. Getüncht in Miami-Beach-Blau situierte Markus Wilfling das Sprungbrett als die Projektion von Freizeitverhalten, Freiheit und Freizeitvergnügen – ohne moralischen Unter- oder Verwerfungston – in die für diese Tätigkeit völlig paradoxe Raumsituation eines historischen Kirchenraums. Als Betrachter befinden wir uns, was das Raumverhältnis angeht, in einem zu imaginierenden Swimming-Pool. Wir stehen auf dem Boden, dessen Oberfläche nur noch die kohäsive Kraft hat, uns zu tragen, im Sprung aber durchstoßen werden kann für ein unsägliches Vergnügen des Sprungs in das imaginierte Wasser. Oder aber wir stehen in einem ausgelassenen Swimming-Pool, der, wenn er nicht das Alternativprojekt einer Umnutzung und symbolisches Zeichen einer religionsgeschichtlichen Kultstätteneroberung sein soll, alle Projektionen enthalten muss, uns diesen Sprung zu leisten. „*Sprungbrett für einen Raum*“ erwartet für „den“ Raum die Imagination des Wassers, die Erlaubnis, einen Salto Mortale in vollstem Vergnügen zu wagen, den „Sprung“ zu setzen. Das „*Sprungbrett für einen Raum*“



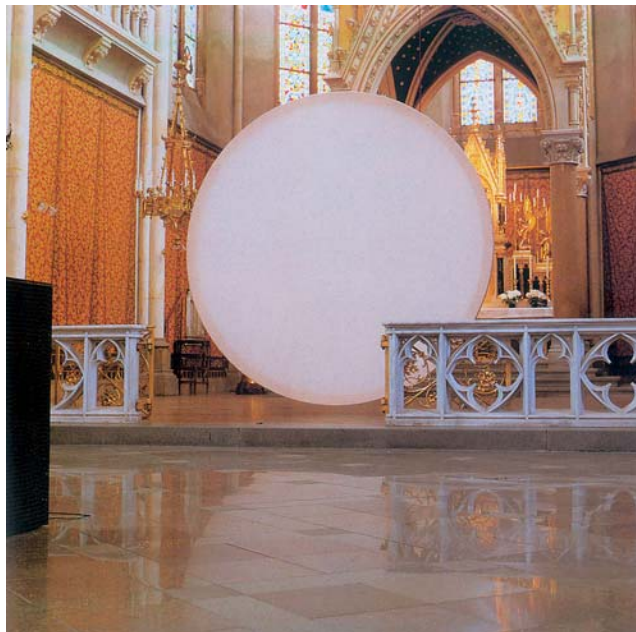
Anish Kapoor, O.T., Installation für das Grazer Mausoleum, 1997

ist ein Möbel voller Helle, es kontrastiert in aller Schärfe dem Orgelpositiv mit der Balustrade, die den Geruch eines Kirchenraums mittransportieren. Es war – für den Moment der Installation – ein künstlerisches Zeichen voller Leichtigkeit, und speichert sich als temporäres Unternehmen in den Bilderschatz räumlicher Imagination. Es lädt das im christlichen Bildvokabular rituell besetzte Symbol des Wassers in einem positiven paradoxen Sinne auf. Mit solcher Sprungfähigkeit begabt, ist es ein Leichtes, zur Tür zu gelangen, die in einem Glasfenster im vorderen Teil der Kirche gesetzt ist. Eine Tür, hoch oben, unmöglich sie real zu öffnen, aber, wie es im Untertitel heißt, „handelsüblich“ zu erwerben. Die Raumerweiterung, einst mit den Mitteln optischer Illusion erzeugt, wird hier zeitgenössisch mit den Mitteln der künstlerischen Installation weitergetrieben, ohne in jene „Rührung“ zu verfallen, die beim Besuchen vergangener Bildwelten entstehen könnte.

Ganz anders – ohne Ironie, geradezu existentiell und in die Mitte des Raumes zielend – reagierte Anish Kapoor 1997 auf den barock-pathetischen Raum der Grazer Katharinenkirche. Er platzierte genau unter der Vierungskuppel, am Kreuzungspunkt der Arme des lateinischen Grundrisskreuzes eine fast 2 Meter große vergoldete Kugel aus Fiberglas, die an ihrer Vorderseite eingebuchtet war. Eine überraschend einfache, auf das Wesentliche konzentrierte und doch in ihrer Vielschichtigkeit unauslotbare Form, die den gesamten Raum magisch in ihren Bann zog. Durch die Lichtspiele an der vergoldeten Oberfläche wurde die Einbuchtung zu einem unauslotbaren

Abgrund. Mit jeder Veränderung der Lichtsituation im Raum, schien sich auch die Form der Skulptur zu verändern. Das Öffnen und Schließen des Kirchenportals versetzte sie in eine eigenartig pulsierende Bewegung. Die Besucher wurden von der strahlenden, gold-glänzenden Form angezogen und doch ein paar Schritte davor wieder zurückgestoßen, weil Spiegelung und sich lebendig wandelnde Lichtreflexe ein leichtes Schwindelgefühl auszulösen schienen. Der Künstler führte die Betrachter sehr bewusst an eine Daseins-Schwelle, spielte mit dem, womit der Religionsphilosoph Rudolf Otto auf allgemeinsten religionswissenschaftlicher Ebene das Göttliche als „Mysterium tremendum et fascinans“ umschrieben hatte. Mit der Installation, die in einem Sakralraum mit ganz anderen Konnotationen funktioniert als im Galerieraum will der Künstler die Rezipienten an einen existentiellen Limes führen, wo eine mögliche Antwort wieder zur Frage wird. Ein spannungsvolles Wechselspiel im barocken Raum-Kosmos, der das Irdische ganz selbstverständlich und fraglos mit dem Himmlischen verwebt.

Ebenfalls in die Herzmitte eines ganz anders gearteten Sakralraumes zielte 1997 Leo Zogmayer mit seiner Installation im Presbyterium der neo-gotischen Grazer Herz-Jesu Kirche. Mitten hinein in den fest gefügten und gesicherten Kanon der zitatreichen Neo-Architektur- und Bilderwelt setzte er zwischen den neuen Volksaltar unter der Vierung und dem überkommenen Hochaltarziborium als bewusste ikonografische „Ent-Täuschung“ eine knapp über dem Boden schwebende, monumentale weiße Scheibe aus einem mit Schleiernessel überzogenem Holzring. Durch eine radikale Reduktion und ikonografische



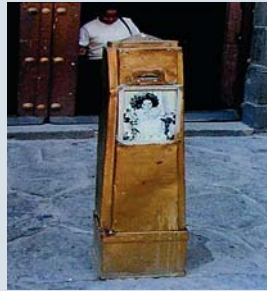
Leo Zogmayer, *Weiße Scheibe*, Installation in Grazer Herz-Jesu, 1997

Selbstbeschränkung inflationäre Bilderflut und narrative Exzesse aus den Angeln zu heben, ist das künstlerische Credo Zogmayers. Der Künstler drang zwar optisch massiv in den Raum ein, berührte ihn aber nicht, die Kraft und subtile Spannung gewann seine Arbeit gerade dadurch, dass sie nur wenige Zentimeter über den Boden schwebend, dem historischen Gefüge nur nahe kam. Verweigerung aber auch der Versuch von Transformation lagen in dem radikalen künstlerischen Statement: Wer eine weiße Scheibe vor einen Tabernakel setzt, weiß, dass er sie mit dem im Tabernakel Aufbewahrten auflädt. Konstruktion und Dekonstruktion des Erhabenen empfangen ihre Kraft gerade aus dem Wechselspiel eines qualitativ vollen neo-gotischen Raumes und der im White Cube einer Galerie zum bloßen Beistrich mutierenden weißen Scheibe. Im Raum zwar nur temporär, dem Gedächtnis der Gottesdienstgemeinde jedoch bleibend eingestiftet, hat der Künstler die Diskussion um durch und in liturgischen Räumen Darstellbar- und Nicht-Darstellbares um ein entscheidendes Statement bereichert.

5. Locus iste – oblatus est

Mit einer merkwürdigen Mischung aus feiner Bösartigkeit, Humor, feministischem Blick und Rührung hat die japanische Künstlerin *Emiko Kasahara* fast fünf Jahre vornehmlich katholische Kirchräume in verschiedenen Teilen der Welt besucht – um den Fokus auf ein meist durchaus unästhetisches, aber in jeder Kirche zu findendes Möbel zu richten: den Opferstock. Ihre Installation „*Offering – Milde Gaben*“ versteht sie als dezidiertes Projekt der Globalisierung, als Nichtchristin und erklärte Feministin nimmt sie die Religion des Christentums ins Visier und sucht aus ihm ein Verständnis des Opfermechanismus zu entwickeln, den sie als „act of penetration“ betrachtet. Sinnliche Evidenz ihrer These will sie in manchen Opferstockformen erkennen, die gefäßtypisch einem weiblichen Körper assoziierbar sind. Der Opfermechanismus ist zwar ein psychologischer, der jedem Menschen eigen; im Christentum allerdings eine unvergleichliche Ambivalenz zwischen Hingabe, Armenhilfe, Erwartung und wirtschaftlichem Erfolg erreicht hat. Den verschiedenen Opferstöcken, mit den charakteristischen Aufschriften „Offerte“, „Offering“, „Antoniusbrod“, „Poor-Box“, „Zur Erhaltung der Orgel“ etc. ... fügt sie Fotos bei, auf denen Menschen abgebildet sind, die in charakteristischen Kirchräumen beten. Der Moment der Intimität, der dabei in der Aura des Kirchenraums erheischt wird, kommt einer Intimitätsverletzung gleich, zumal ein radikal ungleiches Verhältnis zwischen der Religion als Finanzkonzern und persönlich-intimen Akt des Glaubens zum Ausdruck kommt.

Den Kirchenraum als einen Ort der Projektion der Sorgen, Nöte, Psychosen einfacher Menschen in eine Welt, die ihnen Trost spendet, mag man als überwunden, anti-



Emiko Kasahara, *Offering – Milde Gaben*, 2005

quiert, ja sogar lächerlich etikettieren, für die Möglichkeit künstlerischer Thematisierung ist er es nicht – schließlich geht es in ihr um eine Formgebung dessen, wie ein allgemeinöffentlicher Raum sich darbietet, erscheint und in der Folge dem künstlerischen Blick und seiner Gestaltung unterzogen wird.

In seinem vieldiskutierten und bepreisten³ Film „Jesus, Du weißt“ hat der österreichische Regisseur Ulrich Seidl sechs ganz unterschiedliche Menschen in Kirchenräumen zu ihrem Gott beten lassen. Der Film zeigt vorwiegend „Mühselige und Beladene“, die Unzufriedenheit mit dem irdischen Dasein, ja Qual und Existenzangst verraten: In Zeiten, wo sich psychische Reinigung und Entleerung unter dem voyeuristischen Blick von TV-Shows abspielt, ein herber Antiquierungsschub, der in den Kirchenraum zurückverlegt wird: „Seidl liegt nichts an voyeuristischer Belestigung: Er attackiert nicht die, die er filmt, sondern die, die er damit erreicht.“⁴ Ein Jugendlicher beichtet seine sexuellen Fantasien und seinen Wunsch, ein Held zu sein, ein junges Paar schildert seine Beziehungsprobleme, eine Frau mittleren Alters bittet für ihren kranken Mann. Die katholische Religion sei eine Religion des Leidens, sagt Seidl selbst dazu – der einschlägige katholische Internaterfahrungen aufweisen kann –, und nicht grundlos stehe der gekreuzigte Heiland in ihrem Mittelpunkt. Aufgenom-

men hat der Filmemacher seine Hauptfiguren in strenger, durch die prunkvolle Architektur der Kirchenräume noch betonter Symmetrie. Kühle Gegenschnitte auf unbewegte Heiligenfiguren oder karge Innenräume unterstreichen die Distanz zwischen den Menschen und ihrem unsichtbaren Gegenüber. Einige wenige Kirchenlieder, festgehalten ebenfalls mit starrer Kamera, verleihen dem Film fast liturgische Strenge. „Selbstreflexiv in der Form, die die Pietät der Beichte mit dem Selbstaussbeutungs-Konzept der Talkshows zusammen denkt. Daraus entsteht ein umso direkteres Porträt von Einsamkeit.“⁵

6. Locus iste – intimus est

Kirchräume sind öffentliche Orte. Katholische Kirchen sind üblicherweise zudem auch noch tagsüber geöffnet – ein Zeichen dafür, dass sie nicht erst dann ihrer Raumfunktion gerecht werden, wenn sich wenigstens „zwei oder drei“ versammeln. Die Zugangsbeschränkung von Öffentlichkeit wird zunehmend in musealisierten Kirchen angewandt – Orte des Gebetes werden den Orten der Besichtigung, nicht selten mit finanziellen Zusatz-Schranken, separiert.

Als offene Orte sind sie aber auch Orte des Asyls für Menschen, die weder zu den Kunst-Touristen noch zu den üb-

lich „Frommen“ gehören: Die Ansammlung von Pennern (dt) / Sandlern (österr.) in der Nähe von Kirchräumen ist zumindest als urbanes Phänomen typisch. Nicht erst seit der Zeit Jesu überliefert, erhalten Obdachlose von allen Religionen eine grundsätzliche Meritierung im Gebot der Almosenspende. Im Umraum von Kirchen bzw. im Kirchenraum sind sie aufgrund des christlichen Gebotes der Armenliebe ein besonderer Kontrast, nicht zu letzt weil sich der Großteil der Kirchenbesucher aus einem Milieu rekrutiert, das der bürgerlichen Mittelschicht angehört. Die grundsätzliche Egalisierung in der Kirchenbank öffnet auch einen Abgrund zwischen Schichten, persönlicher Existenzsicherung und der Funktion der christlichen Religion, die dabei augenscheinlich auf einem Prüfstein steht.

In der feinen Unschärfe zwischen Inszenierung und Wirklichkeit fixierte der junge albanische Künstler *Anri Sala* (geb. 1974 in Tirana) in „*Uomoduomo*“ (2001) mit der Kamera einen schlafenden Penner auf einer Kirchenbank im Mailänder Dom. Immer wieder, ganz langsam, sinkt der Alte in sich zusammen und richtet sich abrupt auf. Die Umstände dieser Situation sind ungeklärt. In religiöser Vertiefung, im Schlafzustand oder um die eigene Existenz kämpfend. „*Uomoduomo*“ zeichnet den Prozess eines Wachtraumes auf, von dem der Künstler nicht aufwachen will. Er ist ganz in seinen Traum vertieft, ichbezogen wie eine Ikone; diese Form der Verinnerlichung scheut es, die Bilder des ‚Eipersonenkinos‘ – Erinnerungsbilder und Imaginationen – der Öffentlichkeit zu zeigen.“⁶⁶ Im Interview mit Gerald Matt (Kunsthalle Wien) spricht *Sala* von einer „Art System der emotionalen Belohnung“, an das er denke, wenn er darauf besteht, „dass der schlafende Obdachlose im Mailänder Dom mehr Anrecht auf diesen Ort habe als der Papst“⁶⁷. Der Kirchen- bzw. Kathedralraum in den Kategorien von Orts- und Rechtsanspruch auf der Folie der Grundbotschaft dieser Religion



Manfred Erjautz, Kreuz (Detail der Installation „General Systems“), Universitätskirche Wien, 2004

gedacht kontrastiert in aller Schärfe mit ihrem gewachsenen hierarchischen Prinzip, den Riten der Inbesitznahme, Schlüsselübergabe und Inthronisierung. „Sala wirft das Licht auch nicht auf den ‚Sozialfall‘ oder den symbolisch stark aufgeladenen Ort, sondern auf die ungewohnt offene Intimität, die der labile und verletzbare Zustand des Schlafens an diesem Platz ausstrahlt. Da Intimität als ein sehr dichter Gemütszustand im Vorbeigehen nicht erfasst werden kann und darüber hinaus für das Gelingen der Rezeption ein emotionaler Einsatz der BeobachterInnen Voraussetzung ist, widersetzen sich diese Bilder auch einer flüchtigen Durchsicht, die auf einen effizienten Erkenntnisgewinn aus ist.“

7. Locus iste – aeternitas in tempore

Im fest gefügten, Ewigkeit zeigenden wie suggerierenden Raumkosmos der Wiener Jesuitenkirche experimentierte der 1966 geborene Künstler Manfred Erjautz mit Lego, dem Spielmaterial, das seine und die nachfolgenden Generationen prägte. Es bringt nicht nur den Geruch des Zeitbehafteten und Vergänglichen in einen vom Odem des Zeitlosen durchwehten Raum, sondern ist darüber hinaus Material, mit dessen Hilfe Fantasie temporäre Welten zu generieren 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 Patene 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 Kelch und die Hostien-schale tragen Signaturen jener Altehrwürdigkeit, die der Kirche bis heute das Überleben gesichert hat; auch wenn



Arthur Zmijewski, *Singing Lesson*, Videostill, 2002

man nicht gläubig ist und die Aussicht auf die Ewigkeit, die die Religion verspricht, nicht für fraglos gegeben hält, ist es eine unendlich lange Dauer, die sich im Christentum niedergeschlagen hat, ist es die Anhaltendheit dessen, dass es sie gibt, die den Gerätschaften der Eucharistie ihre spezielle Diachronie verleiht. In den Legosteinen wiederum ist die Gegenwart bei sich: Es ist die Präsenz des Massenkonsums und des weltweiten Vertriebs; es ist die Augenblicksbezogenheit eines Produkts, dessen Attraktivität gerade darin besteht, Modelle für den Moment zu liefern, Modelle, die jederzeit wieder abgebaut und neu zusammengesetzt werden können.“

8. Locus iste – gaudium meum

„Was sind denn diese Kirchen noch?“, fragte einst der tolle Mensch Nietzsches. Zeitgenössische Kunst, die eingelassen wurde in das Heiligum und mitunter bis ans Zentrum durfte, hat mehr an ihnen entdeckt, mitunter geliebt, als die Gottesmörder von einst und die immer weniger werdenden „Nutzer“ („User“) von heute und vielleicht morgen.

Der Sakralraum als ein Thema von Gegenwartskunst ist freilich ein Befragen, Verdecken, Spiegeln, Invertieren von gewohnten Sichtweisen. Dahinter steht das mächtige, von der Moderne wieder entdeckte auferlegte Bilderverbot, nach der Möglichkeit der Darstellung fester und vertrauter Symbolformen, die nicht zu Unrecht strittig geworden sind.

Dem Duktus dieser leidenschaftlichen Zeugenschaft der Kunst für die Kirche folgend, gilt abschließend eine wunderbare Videoarbeit des polnischen Künstlers *Arthur Zmijewski*, der das puristische Odium einer klassizistischen Kirche Polens, einmal mit dem Bild des Auferstandenen, einmal mit dem Kruzifix in der Mitte für eine künstlerische Intervention nutzte. Auf der Manifesta 4 in Frankfurt 2002 war seine „*Singing Lesson*“ (so der Titel der Arbeit), eine Choraufführung, eine dreißigminütige Lektion über das Singen erstmals zu sehen. Ausgelotet wurde mit Hilfe der sakralen Atmosphäre etwas buchstäblich Unmögliches: Dass Gehörlose singen, mehr noch: im

Chor sich vereinen und den Lobpreis anstimmen. Singen als eine Intensivform des Sprechens von Menschen vollbracht, die nie gehört haben, was man gemeinhin unter Wohl-Klang versteht, unter Harmonie oder Dissonanz, unter Intervallen, die „richtig oder falsch“ sind.

Jugendliche, die nicht anders sind als normale ChorsängerInnen, die zwischen den Notenzeilen und den Anweisungen des Dirigenten interagieren, miteinander kommunizieren, blödeln und mit voller Begeisterung und Inbrunst das ins Werk setzen, was sie gemeinsam mit dem Dirigenten einstudiert haben. Was sie in ihrer Aufführung als Gesang verbindet ist der Rhythmus, den der Dirigent vorgibt, wie es jeder Dirigent tut. Was *sie* hören, wissen *wir* nicht, was *wir* hören, nennen wir vielleicht in der Sprache der Kunst Konkrete Poesie oder Atonalität. Welche Sprache für wen in unserer Gesellschaft vorgesehen ist, was richtig ist oder falsch, wird hier befragt und als Frage neu gestellt.

2002 hat Zmijewski „*Singing Lesson*“ in der Thomas Kirche in Leipzig mit Gehörlosen bearbeitet: Aus dem Rhythmus und der Orgelstimme ist uns die Kantate vertraut, die Johann Sebastian Bachs „Jesus bleibet meine Freude“ entstammt, der Rest ist eine „Tour de Force“ (Adam Budak). Der Kontrast – von Melodie und Atonalität, von Expression und Hingabe, von jugendlichem Esprit und langatmigen Räumen (wie der weiße klassizistische Kirchenraum) – eröffnet der Dimension von Sprache ein tiefes Gefühl von Spiritualität. Sprache als Lobgesang wird hier vom Rande der möglichen Unmöglichkeit bzw. der unmöglichen Möglichkeit vorgeführt. Die Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeit wird hier von der existenziellen und ästhetischen Grenze her gezeigt: Der Optativ *ad finem*: Der experimentelle Umgang mit tradierten Auffassungen von Musik und Sprache soll auch auf die conceptio der Räume erweitert werden. *O Jesu, gaudium meum*. Bach connected with Bruckner und die sakrale Erhabenheit historischer Räume mit kontemporerer Rührung.

Johannes Rauchenberger /Alois Kölbl

Anmerkungen

- 1 F. Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft Aph. 125. Der tolle Mensch, zit. nach: F. Nietzsche, Werke in drei Bänden, 2. Bd., Darmstadt 1966⁹ 128; vgl. dazu: A. Stock, Poetische Dogmatik. Gotteslehre 1. Orte, Paderborn 2004, 190–198.
- 2 P. Strasser, Journal der letzten Dinge, Frankfurt/M. 1998, 51.
- 3 Bester Dokumentarfilm (Karlovy Vary 2005), (Prix de L'Association Quebecoise des Critiques) 32ème Festival International Nouveau Cinéma, Montreal 2003, Wiener Filmpreis (Viennale 2003); Erich-Neuberg-Preis 2003 (ORF); Dem Wiener Filmpreis der Viennale 2003 folgte der Erich-Neuberg-Preis, und in Berlin wurde „Jesus, du weißt“ zur Basis der ersten, beim Publikum sehr erfolgreichen Theaterarbeit des Regisseurs.
- 4 Stefan Grisseemann, in: Profil, zit. in: <http://www.ventura-film.de/page/filmeneu/vorberei/jesus.htm>
- 5 Christoph Huber, Filmfest Locarno: Pas de Deux mit dem Wilden Hengst, in: Die Presse (Wien), 14. 8. 2003.
- 6 Dirk Snauwaert, in: Warum! Bilder diesseits und jenseits des Menschen, hg. von M. Meschede/M. Flügge, Ostfildern/Ruit 2003, 235–235, 232f.
- 7 Christa Benzer, Anri Sala, Kunsthalle Wien, 28. 3. 2003 – 15. 6. 2003 in: Springerin.
- 8 Ebd.
- 9 Rainer Metzger, Idea in Zeiten von Ikea/Idea in times of Ikea. Manfred Erjautz' Kunst des Anachronismus, in: Manfred Erjautz: parallel (Ausst. Kat. Villingen Schwenningen, 5. Juni – 14. August 2005 und museum der moderne salzburg, 8. Oktober 2005 – 15. Januar 2006), 11–44, 14.