

## **An den Horizonten der Stadtlandschaft**

„Himmelschwer“ im Grazer Stadtraum

Alois Kölbl

In der barocken Schatzkammerkapelle des Minoritenklosters zeigt ein Medaillon des Deckenfreskos eine Stadtansicht von Graz. Über den Dächern und Türmen der Stadtlandschaft schwebt auf einem Wolkenpodest Maria mit dem Jesuskind auf ihrem Schoß. Es ist ein Ausschnitt aus dem wundertätigen Marienbild in der Kirche nebenan, zu dem in der Blütezeit der Wallfahrt zehntausende Menschen pilgerten und um Schutz und Beistand flehten. Überall in der Grazer Altstadt finden sich gemalte oder skulpturale Kopien dieses Bildes oder anderer Heiligenbilder an unzähligen Häuserfassaden und Standbildern. Überraschend genug in einer Stadt, die erst vor zweihundert Jahren Bischofssitz wurde und deren Stadtbild mehr durch die symphonisch geschlossene Profanarchitektur der Bürger- und Adelshäuser beeindruckt als durch monumentale Sakralbauten. Der berühmte Barockprediger Abraham a Sancta Clara jedenfalls soll begeistert ausgerufen haben: „Graz – gratia plena!“

Die Durchdringung von Profanem und Sakralem ist wie die selbstverständlich über dem Stadtpanorama schwebende Stadtmutter wohl unwiederbringlich Geschichte geworden. Ein in dieser Weise „bewohnter“ Himmel ist mit dem Ende der Barockzeit, der in großartigen Gesamtkunstwerken ein letztes Mal in der Kunstgeschichte eine synthetische Zusammenschau von Himmel und Erde, schwebenden Engeln und Heiligen und menschlicher Erdschwere gelungen ist, die die irdische Architektur nahtlos und ungebrochen in den Himmel weiterzubauen versuchte, ins Museum geglitten oder in geflügelten Engelputti banalisiert worden. Was aber wurde aus den Sehnsüchten und Hoffnungen der Menschen, sich aus der Erdschwere zu erheben, die mit diesem künstlerischen Höhe- auch gleichzeitig den Endpunkt gefunden zu haben scheinen?

Im White Cube des Ausstellungsraumes wird der Frage nach Transformationen und Brüchen dieser Bildgeschichte wie in einem Versuchslabor nachgegangen, in den Konstellationen eines Mehrzeitenraumes mit Kuratorenblick Vorsortiertes gegenübergestellt und in einen Dialog über Brüche, Entzweiungen und Autonomiebestrebungen hinweggeführt.

In einer Stadt, die mit ihrer zum Weltkulturerbe erklärten historischen Altstadtsubstanz auch die überlieferten religiösen Zeichensetzungen konserviert hat, liegt es nahe, diese Versuchsanordnung auch direkt in der gewachsenen Stadtsubstanz weiterzutreiben. So versuchen Künstler in historischen Innen- und Außenräumen der Stadt, aber auch im Stadtpanorama im direkten Dialog mit historisch gewachsener Substanz an die existenziellen Horizonte einer Kulturlandschaft zu führen.

## **Über den äußeren und inneren Limes**

Die Horizontlinie ist mehr als die optische Markierung einer physikalischen Tatsache, der Himmel – nicht nur für religiöse Menschen – Existenzielleres als die Ansammlung von Luft und Wolken über uns. Bewusst und unbewusst bestimmt diese imaginäre Linie unser Dasein. Türme – egal welcher Epoche und Kultur – versuchen über die Manifestation irdischer Macht hinaus Architektur- und Kulturlandschaft über die Horizontlinie hinaus zu öffnen. So markiert der kreisrunde Turmraum der Katharinenkirche, am Ende einer Aufstiegsbewegung über eine Wendeltreppe unmittelbar neben der Krypta des Habsburgermausoleums, einen ganz besonderen Punkt in der Erfahrung von „Himmelschwer“. Buchstäblich am höchsten Punkt der Ausstellung und an einem der höchsten des historisch bebauten Stadtraumes öffnet er auch den Blick in die größte Ferne, weit über die Stadt hinaus bis zu entfernten Bergen und Hügeln. Maaria Wirkkala, feinsinnige visuelle Poetin aus Finnland, hat ihn zu einem der Orte ihres Triptychons „Tirami su II. Back to the roofs“ gemacht. Im ursprünglichsten Sinn platonischer *Poiesis* ruft sie ins Dasein, was vorher so nicht existierte. Ausgangspunkt der Spurensucherin war das Erlebnis purer Schönheit und ein Fundstück: eine alte, hölzerne Leiter, von Arbeitern in dem Raum achtlos zurückgelassen, unbrauchbar geworden, weil ihr eine Sprosse fehlte. Die Künstlerin ersetzte die fehlende Sprosse durch eine gläserne, hängte die Leiter an einen Haken frei vor die Wand, so dass sie der Wind permanent in leichte Schwingung versetzt. Zugleich stapelte sie auf einem Einbau hoch oben im Raum weitere Holzleitern, so „als hätten die Engel sie dort liegen lassen“ und öffnete die Balken aller vier Fenster der Turmkammer. Der Blick in alle Himmelsrichtungen öffnet eine überwältigende Aussicht auf die Dächer der Stadt. Wieder begegnen sparsame, wohl durchdachte Zeichensetzungen von hoher poetischer Kraft: Über die Dachfirste hinausragend finden sich in allen Blickachsen goldene Leitern, die wie eine Visualisierung der Erfahrung von Walter Benjamins „Aura“ erscheinen: Sie lassen die einmalige

Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag, auskosten und damit ihre Aura atmen. Nichts anderes als die Schönheit des Ausblicks zeigt die Künstlerin und lässt doch Sehnsuchtsbilder in die Weite unseres Menschseins beim Ausblick in unerreichbare Fernen im Betrachter aufsteigen. Die Glassprosse der Leiter an der Wand erinnert leise und unaufdringlich an die Fragilität dieser Auf- und Überstiegsbewegung.

Vorbereitet und wie in einem Brennglas verdichtet findet sich dieser Ausblick in und über den Horizont unseres Menschseins im Dachstuhl des benachbarten Domes: Nach dem Aufstieg über die Friedrichskapelle, das ehemalige Kaiseroratorium über der Sakristei mit der mittelalterlichen Darstellung des Leidens Christi, in die darüber liegende Romualdkapelle mit dem Fresko „Christus an der Geißelsäule“ in einem prächtigen Renaissanceräum von eindringlicher Klarheit führt eine steile Treppe zu einer Tür, die normalerweise verschlossen ist. Wirkkala öffnet sie und lässt unvermutete Schönheit zu Tage treten. Inmitten der strengen Rhythmik der hölzernen Balkenkonstruktion des Dachstuhles schwebt eine spärlich beleuchtete Glasleiter. Der Schatten, den sie auf den Pfosten hinter ihr wirft, ist deutlicher sichtbar als die Leiter selbst: Materielles an der Grenze seiner optischen Auflösung, des Überstiegs in eine andere Welt.

Das abbröckelnde Fresko unten, genau an der der Leiter gegenüber liegenden Wand, in dem sich einer der Schergen im Verfallsprozess der Zeit bis zu seinen Konturlinien aufgelöst hat und nur mehr schattenhaft zu erahnen ist, scheint einen stummen Dialog mit der präziösen Leiter oben im Dachstuhl zu führen. Geschundene Leiblichkeit des an die Geißelsäule Gefesselten zeigt die Abgründe, die Glasleiter an der Grenze physischer Auflösung die Sehnsüchte des Menschen.

Zu Füßen der Leiter erscheint unverändert belassen Vorgefundenes in ganz neuem Licht: Eine Reihe hintereinander gestapelter Heiligen- und Christusbilder, verklärt durch den Staub vieler Jahre, lässt die auf dem Dachboden der Geschichte abgestellten Hoffnungen und Sehnsüchte vergangener Zeiten anklingen.

Es sind nur Leitern – Gebrauchsgegenstände -, die Maaria Wirkkala mit poetischer Kraft inszeniert, und doch klingt die Metapher der Himmelsleiter an, seit Urzeiten Inhalt religiöser Erzählungen verschiedenster Traditionen; eine hintergründige Aufforderung, sich dem zu stellen, was am Limes, am Horizont unserer Wünsche steht: ein Jenseits unseres Inneren, wie immer es aussehen mag.

In unmittelbarer Nachbarschaft zur Visualisierung der unerreichbaren Horizonte des Menschseins versucht Antony Gormley im Hof des Priesterseminars, des ehemaligen Jesuitenkollegiums, die Weite des Inneren unseres Körpers auszuloten. Die asketische,

schnörkellose Architektur des Hofes, der wie ein Innenraum ohne Dach erscheint, wirkt zeitlos, für die Ewigkeit gebaut. Festgefügt und statisch im rigiden Rhythmus der Arkaden und Fensterreihen ist die Bewegung der Wolken des Himmels das einzig sichtbare Moment von Veränderung in diesem wie eingefroren wirkenden jesuitischen Kosmos. Für menschliche Bewegung und Organisches scheint kein Platz zu sein, Wachstum, Werden und Vergehen sind bewusst ausgeklammert. Gormley definiert den Hof durch seine im ganzen Raum verteilten Figuren vollkommen neu. Auch sie erscheinen zunächst statisch, ohne ein Moment an Bewegung. Sie erzählen nichts und stellen nichts dar, es geht hier um den Körper an und für sich. Auf den zweiten Blick, wenn klar wird, dass es sich immer um ein und denselben Körper in verschiedenen Haltungen handelt, offenbaren sie ihre Kraft und Energie. Die einzelnen Figuren erscheinen unbewegt, die Arme sind eng an den Körper angelegt, sie schreiten oder gestikulieren nicht. Im Zusammenklang mit den anderen Skulpturen wirken sie wie Behältnisse von dem, was davor passiert ist und weisen wie hochkonzentrierte Durchgangsstationen in die Zukunft. Der Versuch Henri Bergsons *duree* skulptural umzusetzen und erfahrbar zu machen.

Die Anordnung der Figuren erscheint gerade angesichts der Schwere des Materials in einer besonders prekären Instabilität. Sie sind aus Eisen gegossen, „verdichtete Erde“ nennt der Künstler seinen Werkstoff, denn der Erdkern besteht aus unter hohem Druck stehenden, flüssigem Eisen. Er gibt unserem Planeten sein Magnetfeld und hält ihn auf seiner Bahn. Das Material weist darauf hin, dass unser Körper nur für kurze Zeit der Materie unseres Planeten entlehnt ist. In einer anderen Installation ließ Gormley eine hunderte Kilo schwere organische Form nur wenige Zentimeter über der Erde schweben, um bewusst zu machen, wie wichtig die Energie ist, die uns an die Erde bindet.

Die „Critical Mass“ betitelte Installation im Hof des Priesterseminars versucht den Körper in seinen transitorischen Momenten festzuhalten. Nach den Newtonschen Gesetzen ist Masse der Widerstand, den das Objekt der Beschleunigung entgegengesetzt. Gormley visualisiert genau diesen Moment des Widerstandes. Das Eigentliche des Körpers wird als Ort der Transformation erfahrbar. Er ist für Gormley kein Objekt, sondern ein Ort der Erfahrung, der zum Zeugen seiner eigenen Bewegung wird. Wie festgehalten, eingesperrt im Fallen erscheinen die hunderte Kilo schweren, vom dritten Stockwerk abgehängten Figuren. Die Architektur wird zu so etwas wie einem „zweiten Körper“, der durch die Figuration *eines* Körpers im Raum besetzt und definiert wird. Die Figuren haben das Plateau des Bodenniveaus des Hofes verlassen, hängen von den Wänden, erheben sich aus den Sickerschächten, schauen hinter die Arkaden. Sie wollen bewusst machen, was unter

und über dem vordergründig Sichtbaren ist. Der Raum wird so nach allen Seiten gedehnt. Der Blick des Betrachters wandert an den Figuren und Trägerseilen entlang unwillkürlich zum Himmel, der so Teil der Installation wird und nicht mehr nur in undefinierbarer, weiter Ferne zu liegen scheint.

Skulpturaler Ausgangspunkt ist Gormley immer sein eigener Körper. Der künstlerische Akt beginnt mit einer „Korpographie“, einem dreidimensionalen Abdruck des Körpers in verschiedenen menschlichen Grundhaltungen. Unter Einsatz buddhistischer Meditationspraktiken verharrt der Künstler über lange Zeiträume in einer Stellung, in einem Akt der Konzentration wird Gormley gleichsam selbst zur Statue. Es geht ihm dabei um das Ausloten körperlicher Grenzen in der Stilllegung der Bewegung an einem todesnahen Ort. Energetische Konzentration durch Verzicht auf Bewegungsfreiheit einhergehend mit Reduzierung der Sehnsüchte und Aversionen. Es ist die Dunkelheit, der Abgrund des Körpers, dem der Künstler nahe kommen will. Wie aus einer Totenmaske wird er aus dem Gipsabdruck wieder herausgeschnitten. Genau aus diesem Erlebnis erwächst aber auch die Lebenskraft und potentielle Energie der Figuren. Ein Befreiungsakt im Annehmen der physischen Vergänglichkeit, gespeist aus der christlich-abendländischen und der buddhistischen Tradition, um Momenten konzentrierten Lebens Dauer zu verschaffen.

Die Figuren kommen ohne pathetische Gesten und aufgeregte Bewegtheit aus und versuchen doch, Gefühle zu vermitteln und hervorzurufen. Gormleys Figuren fordern zum Berühren, zum Versuch ihre Position zu verändern heraus. Sie ziehen den Betrachter mit ihrer starken körperlichen Präsenz an, laden ein, eigene Körperlichkeit an ihnen zu überprüfen und zu erforschen. Im Betrachter erfüllt und vollendet sich erst der skulpturale Akt als das, was Ernst Gombrich im Gespräch mit dem Künstler „Beholder`s share“ genannt hatte.

Gormleys Figuren wollen nicht abbilden, sondern den Raum eröffnen, den wir betreten, wenn wir die Augen schließen und unser Körperinneres wahrzunehmen versuchen. Sie verlangen Empathie, die Frage, was sie darstellen wollen, ist nutzlos, sie fordern uns auf, unser Verhältnis ihnen und damit uns selbst gegenüber auszuloten. Gravitation, so klingt hier an, ist mehr als die physikalisch quantifizierbare Anziehung zwischen Körpern im Raum, in der Vorstellung des Künstlers vielleicht sogar so etwas wie die Materialisation von Liebe.

Im Hof, der Jesuitendramen als Bühne diente, erzählen Gormleys Skulpturen keine Geschichten, sondern *ein* Körper stellt in seinen Bewegungsmomenten die Grundfragen

des Lebens: nach menschlicher (der eigenen) Geschichte, Identität im Zeitalter des Klonens und physischer und geistiger Nomadologie, Leiblichkeit an sich und schließlich nach Tod und Vergänglichkeit.

### **Linien in Räumen und darüber hinaus**

Die Barockkunst hat Räume nach oben hin geöffnet. Irdische Architektur illusionistisch in den Himmel weitergebaut, den Blick des Betrachters über Kaskaden von Engelputti in überirdische Sphären entführt. Reale Raumvolumina wurden mit Irrealem, in dem sich eine jenseitige Welt manifestiert, gefüllt. Der Betrachter, der vergängliche Mensch, sollte überwältigt und zumindest temporär in höhere Sphären erhoben werden. Transformationsversuche von Erdgebundenheit, Vergänglichkeit und Schwerkraft.

Ohne solche großen barocken Gesten, ohne himmelstürmende Theatralik kommen die zwei barocken Räume aus, die für „Himmelschwer“ durch zeitgenössische künstlerische Interventionen zu einem Überstieg in andere Dimensionen geöffnet werden. Der eine – wahrscheinlich ein Kapellenraum im ehemaligen Jesuitenkollegium – ist geschmückt mit ornamentalem Deckenstück, der ein zentrales Mittelmedaillon rahmt: Es zeigt in goldenen Lettern das IHS-Monogramm von einer Wolkengloriole und einem goldenen Strahlenkranz in den Himmel entrückt. Der Jesus-Name, internationales Logo des Ordens Jahrhunderte vor zeitgenössischen Werbestrategien, dient nicht nur der Verherrlichung des Ordens, sondern öffnet den gedrückten Raum perspektivisch nach oben in einen anderen Seinsbereich. Ganz anders der zweite Raum, die unvollendet gebliebene Seitenkapelle der Grazer Pfarrkirche St. Andrä. Hier blieb nicht nur der Figureschmuck des Altares in einem Anfangstadium stecken, sondern auch die Decke ohne barocken Dekor in nüchternem Weiß. Eine Laterne öffnet ihn real nach außen und lässt ungebrochenes Tageslicht von oben in den Raum fluten.

Im Kapellenraum der Jesuiten interagiert die Hamburger Künstlerin Mariella Mosler auf dem Boden mit dem barocken Deckenschmuck, antwortet dem floralen Ornament im Gewölbe mit präzise konstruierten Sandmustern. Der Sand folgt den irdischen Gesetzen der Gravitation. Erdangezogen halten die winzigen Körner auf dem Weg nach unten nur in größter Fragilität inne und künden jenseits oberflächlicher Metaphorik von der *Conditio Humana*: Ohne ein Stundenglas bemühen zu müssen ist durch die Visualisierung des zeitintensiven Entstehungsprozesses, der in einem krassen Missverhältnis zur Dauer des Bestehens zu stehen scheint, gelebte und begrenzte

menschliche Lebenszeit präsent. Die sich im Tageslauf durch das natürliche Licht von außen veränderten Schattenflächen verlebendigen das auf den ersten Blick so zeitlos ruhende Ornament. Das mühsam in hunderten Arbeitsstunden entstandene Kunstwerk erhebt keinen Anspruch auf Überdauerung der Zeit. Eine Zeit lang weiterleben werden einzig die Bilder der Erinnerung bei den Betrachtern, die den Raum nicht betreten, nur mit den Augen abtasten dürfen. Unter der Ewigkeit suggerierenden, goldenen Strahlenglorie an der Decke breitet sich ein labiles Liniengeflecht von meditativer Kraft über die Grenzen von Raum und Zeit aus, das in seiner Schönheit den Augenblick zu dehnen scheint: sedimentierte Zeit, die sich im Betrachterbild Dauer zu verschaffen sucht.

Als Werkstoff dient der Künstlerin – in krassem Kontrast zu barock Veredeltem und durch Vergoldung Verklärtem - banaler, allerdings industriell vorsortierter, feuergetrockneter Quarzsand. Dem Material wurde durch die Reinigung von Staub- und Kalkpartikeln eine Beständigkeit und Formbarkeit abgetrotzt, die ihm ursprünglich nicht eigen ist. Veredelt wird es erst durch den aufwändigen Arbeitsprozess, der allerdings kein musealisierbares Kunstwerk entstehen lässt: Das Artefakt ist das unbeständige und nur für die Dauer der Ausstellung existierende Ornament. Es ist jedoch mehr als der hohe ästhetische Reiz, mehr als die Schönheit der Liniengeflechte, mehr als Dekor also, was hier den Betrachter herausfordert und zum Innehalten zwingt. Die Künstlerin, die im Austausch mit Mathematikern steht, die die molekulare Dynamik von Polymerketten auf ihre Stabilität prüfen, interessieren Schichtungen, Verknotungen, Verflechtungen und Ornamentstrukturen auch und gerade aus der Perspektive naturwissenschaftlicher Ordnungsprinzipien.

Das Ornament – Herzstück eines komplizierten Knotens ohne Anfang und Ende -, das die Zentralisierung des Raumes durch die Deckenkomposition in Frage stellt und seine Mitte verschiebt, lässt sich theoretisch unbegrenzt über die Raumgrenzen hinaus in der Horizontalen fortsetzen. Der von der Decke her so klar geordnete Raum wird durch die Fußbodeninstallation dynamisiert und sein Gleichgewicht destabilisiert; scheinbar visualisieren sich die subjektiven Blickbahnen der Betrachter in der Krümmung am Boden. Das Außenbild wird zu einem Innenbild, die Betrachterdistanz gerade in der Unberührbarkeit und Vergänglichkeit des Werkes aufgehoben.

Subjektive Linien setzt der Maler Otto Zitko in das Gewölbe der Andreaskapelle der Kirche St. Andrä. Er bedient sich des „langen Wegs der Linie“ (so der Titel einer Zeichnung von 1987), um seine graphischen Spuren zu hinterlassen. 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. Sie können aber auch über das Maß menschlicher Dimensionen weit hinausgehen, sich fortschreiben und hineinschrauben in monumentalere 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 Linienfluss 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.

### **Im barocken Theater zwischen Himmel und Erde**

Der kalabresische Heilige Franz de Paula war mit der Fähigkeit zur Levitation begnadet, er konnte sich in Ekstase minutenlang über den Boden erheben. Ihm zu Ehren errichteten die „welschen“ (italienischen) Baumeister, Bildhauer, Maler und Stukkateure, die sich im Zeitalter der Innungen und Zünfte zu einer Bruderschaft zusammenschlossen,

in ihrer Wahlheimat Graz ihre Fraternitätskirche als barockes Gesamtkunstwerk. Architektur, Malerei und Skulptur verbinden sich zu einer barocken Bildbühne für die Liturgie, die Himmel und Erde verbinden soll. Im Übergang zum Presbyterium heben Engelputti einen gerafften Vorhang hoch und geben so symbolisch den Blick frei auf die Bildbühne des Altarraumes, der sich in einer Kuppel nach oben öffnet. Lebensvoll und energiegeladen fügen sich vor dem Architekturprospekt des Hochaltares die Heiligenfiguren in das barocke Spiel. In der Mitteltafel wendet sich der Erzengel Michael dem mit zum Himmel erhobenen Blick vor ihm knieenden Kirchenpatron zu, Engel schweben mit Blumenkränzen aus dem Himmel hernieder. Im Aufsatz des Altares thront auf den Wolken Gott-Vater, der in kraftvoller, theatralischer Geste dieses Spiel in Gang zu halten und zu lenken scheint.

Auf diesen barocken Kosmos reagiert die Künstlerin Elke Mayer. Sie entwickelt aus den theatralischen Gesten der Figuren auf den Altären heraus ein feines Liniengeflecht, schafft Blickachsen, entbirgt viel mehr als die feinen Garnfädengeflechte zu verbergen vermögen. Eine kristalline, in der Formgenese zunächst sehr analytische und direkt aus der Modellierung der Figuren herauswachsende Linienstruktur entsteht, die an manchen Stellen kokonartig zuwächst. Wie die barocke Vergoldung das wechselnde Spiel des Lichtes zu einem integralen skulpturalen Faktor macht, die Körper entschwert und einem anderen Seinsbereich zuweist, so fängt sich auch in den Verwebungen das Licht, bildet neue Licht- und Schattenzonen, eröffnet neue Einblicke und verbirgt geheimnisvoll hinter zarten Garnschleiern. Der klar und symmetrisch aufgebaute Architekturrahmen gerät aus dem Gleichgewicht und wird gleichzeitig neu zusammengebunden. Eine nebelartige Horizontlinie legt sich vor die zentrale Altartafel, in der sich Himmels- und Erdenbewohner begegnen; und was auf den ersten Blick wie die Fäden eines Marionettentheaters erscheint, erweist sich bei näherer Betrachtung als subtile Vernetzung der irdischen und himmlischen Zone: die Engel auf den Gesimsen über den Säulen werden zu „Fädenziehern“, die die Heiligenfiguren ohne physische Kraftanstrengung an hauchdünnem Garn in den Himmel „erheben“. Transformation barocker Theatralik durch Visualisierung und Materialisierung von Kraft-, Blick- und Handlungslinien.

Es ist aber nicht nur die figurale Tektonik, die die Künstlerin weiterspinnt und transformiert, sie knüpft auch unmittelbar an barockem Pathos an, wenn sie etwa den tieftraurigen und von Weltschmerz getrüben Blick der Märtyrerin Barbara einhüllt und durch spärliche Einblicke durch die wabenartige Umhüllung intensiviert. Die emotionale

Last zieht so die Figur nicht mehr nach unten, sondern verwebt sie mit dem oberen Bereich und lässt sie gleichzeitig in dem Kokon ihre Verwandlung erwarten.

Pathetisch-volkstümliche Inszenierung des Leidens findet sich in mannigfaltigen Variationen beim Aufstieg auf den barocken Kalvarienberg im Norden von Graz. Wie in einem gefrorenen Theater ist hier das Geschehen auf Golgotha dargestellt. Im Geist der Andachtsfrömmigkeit des Spätbarock und der Jesuitendramen fordern die theatralisch inszenierten Figuren auf, sich empathisch einzulassen und in *Compassio* am gezeigten Erlösungsleiden Anteil zu nehmen. „Nimm dein Kreuz auf dich und folge mir nach“, fordert die Inschrifttafel am Podest des kreuztragenden Heilands den Betrachter am Beginn des Kreuzwegs auf. Irdische Schwere begegnet hier ganz unmittelbar in dem immer wieder niedergeworfenen Erlöser, der zuletzt am Kreuz aufgerichtet tot zusammensackt.

In diese geschlossene barocke Welt wagt sich der Künstler Werner Hofmeister mit einer „Fußnote“: Sternchen in grellem Baustellenorange finden sich an den Kreuzwegstationen und führen zur apokryphen „zwölfeinhalbten“ Station, einem ebenfalls orange gestrichenen Kruzifix an der Rückseite des Berges, wenn man von den drei Kreuzen am Gipfel die steile Treppe wieder ganz hinunter gestiegen ist. Der Künstler, der wiederholt allgemeingültige Zeichen durch subtile Eingriffe und Veränderungen in ihrer Bedeutung hinterfragt und neu gedeutet hat, fügt hier der keineswegs festgefahrenen Geschichte eines nur vordergründig genau festgelegten Zeichens – des Kreuzes von Golgotha – eine neue Dimension wie eine augenzwinkernde Fußnote hinzu: durch Verschiebung des Corpus nach oben wird der ans Kreuz Genagelte zum Sprung-Christus. Einem in unzählbaren Variationen und Reproduktionen existierenden Zeichen, das allzu oft in die Banalität abgeglitten ist, wird neues Leben eingehaucht.

Der Sprung vom Leidenspfahl in den Raum der Freiheit ist auch Sprung vom Barock in die Gegenwart, von religiöser Ikonografie in profane Energie, denn es ist kein Zufall, dass der Künstler als Ort den Blick auf ein Umspannwerk, das sich hinter dem Gebüsch auf der Rückseite der repräsentativen Front der Anlage auftut, ausgewählt hat. Der Corpus des Gekreuzigten – Vorlage war ein jahrhundertealtes Grabkreuz – ist hohl, leicht drängt er nach vorne und nach oben. Der vom Berg unter dem Eindruck der barocken Inszenierung Herabkommende darf an der Talsohle angekommen einen künstlerischen Befreiungsschlag mitvollziehen: Das Kreuz - ein Bild existentieller Erdschwere - zeigt ihre potentielle Überwindung, wird zum lebensvollen „Spring Board“, oder - Barockes weiter spinnend - zur „Tabula saltandi“ an der Begrenzung, der äußeren Umfassungsmauer der historischen Anlage, den Horizont der Stadtlandschaft vor Augen.

Lesetexte zur Vorlesung J. Rauchenberger, Konfliktgeschichten zwischen Kunst und Religion in der Moderne, Uni Wien, Institut für Kirchengeschichte, WS 2005/06: Alois Kölbl, **An den Horizonten der Stadtlandschaft**, „Himmelschwer“ im Grazer Stadtraum, in: R.Hoeps/A.Kölbl/E.Louis/J.Rauchenberger (Hgg), Himmelschwer. Transformationen der Schwerkraft, München 2003, 100-108