



Helmut A. Müller

Altar-Räume als Orte des Performativen

Neuland braucht starke Partner. Einige Anmerkungen zur Kooperationstagung mit Artheon, der Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche vom 10.-12. März 2006 in der Evangelischen Akademie Tutzing

Schon die erste gemeinsame Tagung von Artheon, der Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche und der Evangelischen Akademie Tutzing im März 1996 hat Neuland betreten. Sie stand unter dem Thema „Wieder neu: Das Schöne. Schöne Kunst in hässlicher Zeit?“ Sie nahm Themen vorweg, die ein knappes Jahrzehnt später breit diskutiert worden sind und sich in Publikationen wie den von Reinhold Esterbauer herausgegebenen phänomenologischen Annäherungen an Orte des Schönen, Würzburg 2003, und Ausstellungen wie der von Vanessa Joan Müller kuratierten „Therefore beautiful“ im März und April 2005 in der Ursula-Blickle-Stiftung in Kraichtal-Unteröwisheim niedergeschlagen haben.

Von der Tutzinger Tagung vor zehn Jahren ist mir noch das aus Schrottteilen gefertigte Skulpturenensemble „Teile vom Schönen“ des damals gerade von Stuttgart nach München gewechselten Konzeptkünstlers Olaf Probst und die dazu erschienene Postkartenedition in eindrücklicher Erinnerung. Das Ensemble war auf der Wiese vor der

Akademie installiert. Die Eröffnung der Ausstellung fand bei leichtem Schneetreiben statt. Im März 2006 gab es reichlich Schnee. Acht Tage vor der Tagung war Tutzing eingeschneit. Die Verkehrsverhältnisse waren chaotisch und selbst die Züge kamen nicht mehr durch. Es schien offen, ob die Tagung überhaupt stattfinden kann. Aber es ging dann doch mit Ausnahme von einigen Ausrutschern auf dem Fußweg vom Tutzinger Bahnhof zur Akademie relativ gut. Die zweite Kooperationstagung zwischen Artheon und Tutzing zum Thema „Altar-Räume als Orte des Performativen“ konnte pünktlich beginnen. Das Überraschendste war, dass die Tagung mit insgesamt über 130 TeilnehmerInnen völlig ausgebucht, ja überbucht war und viele Anmeldungen nicht mehr berücksichtigt werden konnten. Wie war es dazu gekommen? Am Beginn stand die Lektüre von Erika Fischer-Lichtes „Ästhetik des Performativen“ und ihre Schilderung der von Marina Abramović am 24. Oktober 1975 in der Galerie Krinzinger in Innsbruck präsentierten Performance „Lips of Thomas“. Abramovićs komplex angelegte, stark körperbezogene Performance spielte unter anderem mit Nacktheit, mit Elementen der Selbstverletzung, der Selbstgeißelung und religiösem Motiven wie einem aus Eisblöcken geformten Kreuz. So ritzte sie sich einen fünfzackigen Stern in den Bauch, kniete mit dem Rücken zum Publikum und geißelte sich heftig den Rücken. Anschließend

INHALT	
Helmut A. Müller Altarräume als Orte des Performativen	1
Thomas Erne Kirchen als Orte des Performativen	4
Thomas Klie Präsenz und Präsentation Liturgie als performatives Handeln	12
Erika Fischer-Lichte Kirchenräume als performative Räume	19
Gernot Böhme Atmosphären kirchlicher Räume	26
Ulrich Meister Tagebuchnotizen	32
Ausstellungen	36
Neue Literatur	40
Kataloge	63
Personen/Nachrichten	105
Veranstaltungen - Termine	107
Impressum	108

legte sie sich auf das Kreuz aus Eisblöcken, die Arme weit ausgebreitet. „Von der Decke hing ein Heizstrahler, der auf den Bauch gerichtet war. Seine Wärme brachte den Stern erneut zum Bluten“ (Erika Fischer-Lichte). Sie blieb so lange liegen, bis es einige der Zuschauer nicht mehr ausgehalten, sie vom Kreuz heruntergeholt und damit der Performance ein Ende gesetzt haben. Für Fischer-Lichte hat diese Performance die gewohnten Grenzen von Kunst und Alltagsleben verletzt und die Zuschauer zu Akteuren gemacht. Abramovičs Performance entzieht sich den auf Verstehen angelegten Regeln einer hermeneutischen Ästhetik, leitet eine Transformation aller Beteiligten ein, schafft eine eigene, neue Wirklichkeit und wird zum vieldeutig-offenen Ausgangspunkt der von Fischer-Lichte entwickelten Ästhetik des Performativen. Bei der weiteren Lektüre habe ich mich gefragt, was Abramovičs Performance „Lips of Thomas“, die von Fischer-Lichte entfaltete Ästhetik des Performativen und die im Christentum tradierte und bis heute festgehaltene Erfahrung miteinander zu tun haben könnten, dass das Evangelium Menschen verwandelt und neue Wirklichkeiten schafft. Schließlich hat mich interessiert, wie die nicht alltäglichen Räume, die Altarräume, in denen seit Jahrhunderten üblicherweise gepredigt wird, Transformationsprozesse fördern oder behindern und was sie dazu beitragen können, dass Wirklichkeiten eigener Art entstehen.

Die skizzierte Fragestellung hat im Gedankenaustausch mit Dr. Roswitha Terlinden von der Evangelischen Akademie Tutzing und Dr. Stefan Graupner vom Vorstand von Artheon bei einem Gespräch im Münchner Hauptbahnhof rasch zu einer ersten Skizze einer gemeinsam verantworteten Tagung zu Altarräumen als Orten des Performativen geführt. Allen Beteiligten war klar, dass eine Tagung zu diesem Thema die traditionellen, an diskursiven Prozessen orientierten Tagungscurricula verlassen und mit einer Performance einsetzen müsste. Im Gespräch war eine Performance mit dem Münchner Künstler Flatz. Eingeladen wurde dann aber die 1972 geborene und u.a. mit dem „The Lydia and Charles

Thompson Award for Performing Arts 1996“ ausgezeichnete Abramovič-Schülerin Anna Berndtson. Einig war man sich in der Tagungsleitung auch, dass künstlerische Aspekte der Altarraumgestaltung ebenso eine Rolle spielen sollten wie neuere praktisch-theologische Ansätze wie die von Pfarrer PD Dr. habil Thomas Erne, Prof. Dr. Thomas Klie, Prof. Dr. Erika Fischer-Lichte und die Wahrnehmung von Atmosphären, wie sie von Prof. Dr. Gernot Böhme ins Gespräch gebracht worden ist. Die Tagung wurde wie folgt angekündigt: „Kunst und Religion setzen auf Möglichkeiten der Verwandlung. Nichts muss so bleiben, wie es ist. Christen erfahren, dass, wer glaubt, lebt und dass der Glaube Berge versetzen kann. Liturgien, Kirchenbauten und ihre Verdichtung Altarräume können als Symbolisierung dieser verwandelnden Kraft verstanden werden. In Altarräumen kommt das ganze Leben in seinen Höhen und Abgründen zur Sprache. Hier wird getauft, getraut und Vergebung zugesprochen. Hier beginnt das Leben neu. Aktionen wie „Celtic + Schlangenlinie*“ von Joseph Beuys (Basel 1991) oder Performances wie „Lips of Thomas“ von Marina Abramovič (Innsbruck 1975) schaffen vergleichbar dichte Aufführungsorte und Atmosphären, in denen der Gegensatz von Kunst und Leben aufgehoben wird und Zuschauer zu Aktionen werden. Unsere Tagung untersucht mögliche Korrespondenzen zwischen liturgischem Handeln und Performances und diskutiert die Frage, inwiefern Altarräume als Orte des Performativen begriffen werden können. Die schwedische Performance-Künstlerin Anna Berndtson... wird die Tagung mit ihrer speziell zum Thema und für den Ort der Evangelischen Akademie entwickelten Performance ‚Tausch‘ eröffnen“. So kam es dann auch.

Anna Berndtson hatte davon gehört, dass eine Marien- und eine Jesusfigur zwischen der Kapelle der Akademie Tutzing und einer Katholischen Kirche getauscht worden war. Sie wollte bei ihrer Performance die traditionelle Beziehung zwischen diesen beiden Figuren verkörpern und die Jesus-Figur in der Kapelle und sich selbst verhüllen. Beim Betreten der Kapelle der Akademie war der mit der

Maria getauschte Jesus über dem Altar mit Luftpolsterfolie eingewickelt. Vom Altar aus markierte eine ausgelegte Folie den Weg zum zentralen Tagungsraum der Akademie. Es gab TeilnehmerInnen, die sich in der Kapelle in die Bänke setzten; andere standen unschlüssig am Eingang; wieder andere machten sich auf den Weg in den Tagungsraum. Keiner wusste genau, was passiert. Einige fragten, ob es keine Eröffnung geben wird. Schließlich versammelten sich alle im zentralen Tagungsraum. Dort saß die wie ein Bündel mit Noppenfolie verschnürte Künstlerin am Rand der nach innen offenen Spielfläche des wie eine Arena angelegten Tagungsraums. Man hörte sie heftig atmen. Ihre Hände zitterten. Es war kühl. Sie war unter der Folie nackt. Es entstand eine konzentrierte, aufgeladene Stille. Aber ähnlich wie bei der Performance ihrer Lehrerin in Innsbruck haben nicht alle TeilnehmerInnen die von der starken körperlichen Präsenz der Performerin ausgehende Anmutung ausgehalten und zuerst gefragt, ob sie ihr nicht helfen können, sich ihr dann angenähert und sie in der direkten Begegnung aus der Verschnürung auszupacken versucht. Man hat sie weiter gefragt, ob sie nicht friere, ob sie auch genügend Luft bekomme und ob sie ihre Verschnürung aushalten könne. Eine Antwort gab es nicht, auch keine sonstige Reaktion. Alle Versuche, die Bindung aufzulösen, schlugen fehl. Die Stimmung im Auditorium ging hin und her. Über einen quälend langen Zeitraum stand der Vorwurf im Raum, man könne sich das Ganze nicht länger bieten lassen, man habe ja schließlich viel Geld für die Tagung bezahlt, man solle endlich zur Tagesordnung übergehen und mit der Tagung beginnen. Die Spannung wuchs und die Atmosphäre wurde schließlich für die Assistenten der Künstlerin so unerträglich, dass sie die Performerin von der als Verbindungsweg zur Kapellenfigur ausgelegten und mit ihrer Einhüllung verbundenen Noppenfolie losgeschnitten und aus dem Tagungsraum hinausgetragen haben. Damit war die Performance beendet. Der Diskurs über die Frage, was Altarräume sein können, wenn sie zu performativen Räumen werden, hatte schon längst begonnen.

Die weiteren Schritte der Tagung und die



Daniel Bräg, Hans Niedermaier, Kirche Ebrach, 2001

Daniel Bräg, Hans Niedermaier, Kirche Ebrach, 2001

einzelnen Beiträge gebührend zu würdigen, fehlt an dieser Stelle der Raum. Deshalb halte ich nur fest, dass es glücklich war, im Nachdenken über mögliche Spannungsfelder und Korrespondenzen von autonomer Kunst und Liturgie in Altarräumen verworfene und noch nicht realisierte Projekte vorzuführen, so die geplante Kirche von Langensiefen, die um eine Altarstele von Holger Walter gebaut werden soll. Dass die von Jörg Neijenhuis verantwortete Liturgie-Performance in der Evangelischen Sophienkirche München-Riem in der Schluss-

ausprache ebenso Widerspruch erfuhr wie Gernot Böhmes lichtbildunterstützter Beitrag zu Atmosphären kirchlicher Räume Kritik, rechne ich der hohen Qualität der Tagung zu. In aller Regel führt nicht Zustimmung, sondern Kritik weiter. Die Schlussausprache hat darüber hinaus deutlich gemacht, dass die aufgeworfene Fragestellung fruchtbar ist, den transdisziplinären Diskurs verlangt und dass im Gespräch zwischen den Disziplinen noch manche Sprach- und Verstehensbarrieren auszuräumen sind. Einmal mehr bewahrt sich Niklas Luhmanns Einsicht,

dass Verstehen über die Grenzen der eigenen Denkwelten hinweg zum nicht mehr erwartbaren Glücksfall geworden ist. Umso mehr braucht es beim Vorstoß in Neuland starke Partner. Alle TeilnehmerInnen der Schlussausprache waren sich einig, dass der mit der Tagung betretene Weg eine Fortsetzung verlangt. Ein nächster Schritt ist die Veröffentlichung der Vorträge der Tagung in der Herbstnummer der Artheon-Mitteilungen. Dann wird man sehen, was weiter passiert.

Kirchen als Orte des Performativen

I. Vorspiel im Blick auf Schleiermacher

Es ist sicher kein Zufall, dass eine Tagung über den „performative turn“ in den Kulturwissenschaften und dessen Bedeutung für den Altarraum, einer wohlüberlegten Liturgie folgt. Sie beginnt, wie ein Gottesdienst, mit einem Erlebnis, ein glänzendes Orgelvorspiel, in diesem Fall die Performance von Anna Berndtson. Dann betritt der Theologe die Szene und spricht mit seinem Vortrag gleichsam das trinitarische Eingangsvotum der gesamten Tagung. Diese Art theologischer Horizontbesetzung gelingt aber selbst in Gottesdiensten nur bedingt und im Blick auf diese Tagung wäre sie überzogen. Lassen Sie mich also die Analogie zur Liturgie abbrechen - meine Aufgabe ist ja keine Performance von Begriffen, sondern Begreifen von Performance -, und Ihnen zunächst mein Vorgehen darlegen.

Wie verändern performative Vollzüge die Wahrnehmung von Kirchen- und Altarraum? Das ist meine Leitfrage. Ich beginne mit einer Meditation des Tagungsthemas am Leitfaden dreier Begriffe: (Kirchen-)Raum, (Performance-)Ritual und Religion. Dann möchte ich Ihnen meine These in zwei Schritten entfalten: Betrachtet man den Kirchen- und Altarraum als Ort des Performativen, dann kommt er als eine Ordnung von gradueller Offenheit in Blick. Mit graduell offener Ordnung ist ein Zusammenspiel gemeint von Bestimmtheit und Unbestimmtheit, Vertrautheit und Fremdheit, Ordnung und Chaos. Deshalb geht es mir in einem ersten Schritt um die Ordnung des Kirchenraums als elementare Abwehr des Chaos, und dann in einem zweiten Schritt um das Chaos im Kirchenraum als unverzichtbare Überwindung seiner Ordnung.

Raum

Wie ändert sich die Wahrnehmung des Altar- und Kirchenraums, wenn man ihn von den Performances¹ her betrachtet, die in ihm stattfinden? Auf der Suche nach einer Antwort, gehe ich von denjenigen Vollzügen im Kirchenraum

aus, die performativen Charakter haben, theologisch zentral sind und die dort regelmäßig stattfinden, also von den Riten und Feiern der Gottesdienste, Andachten, Abendmahlsfeiern einer christlichen Gemeinde. Der sachliche Vorrang des Ritus, der nicht nur zentrale theologische Topoi, sondern auch Fragen des Altar- und Kirchenraums erschließt, ist in der protestantischen Tradition nicht sonderlich originell. So argumentiert Luther. So beginnt Schleiermacher² seine Praktische Theologie. Für einen performativen Blick auf den Kirchen- und Altarraum ist dieser Ausgangspunkt überdies auch noch sachlich nahe liegend. Ritus als darstellendes und mitteilendes Handeln steht offensichtlich in verwandtschaftlicher Beziehung zum Performativen.

Nun ist die These, dass es der Ritus ist, der den Raum erschließt, in der Praktischen Theologie gegenwärtig heftig umstritten. Der Streit entwickelt sich entlang der Frage, ob Kirchenräume an sich, diesseits der religiösen Kommunikation, die ihn ihnen stattfindet, eine religiöse Qualität haben³. Ob sich in ihnen, und umhegt von ihren Mauern, Spuren, Stimmungen, Atmosphären des Heiligen verdichten. Ist der kultische Raum Ort des Heiligen unabhängig vom Kult? Das scheint auf den ersten Blick konträr, vielleicht ist es auf den zweiten Blick aber auch komplementär, zur vollzugsorientierten Sicht der Reformatoren. Jedenfalls in der Linie von Luther über Schleiermacher. Ohne Zweifel kann diese Linie auch anders gedeutet werden. Überdies hat sie noch ganz andere Linie neben sich. Aber in meiner Wahrnehmung wird in der Linie von Luther über Schleiermacher Religion in der religiösen Kommunikation verankert, im Kult als darstellendem Handeln, unabhängig von kultischen Orten⁴. Darin liegt in der Tat ein Übergang von der Substanz zur Funktion⁵. Denn mit dieser Ausrichtung an der „Performance“ setzt sich die reformatorische Theologie von substantiellen Vorstellungen von Sakralität ab, ob und wie katholisch, objektiv und realpräsent sie auch immer gewesen sein mögen. Ich breche an diesem Punkt ab. Die Debatte um die neue Sakralität in Kirchenräumen muss von mir nicht entschieden werden, solange mein Ausgangspunkt,

der Vollzug des Ritus, die Gegenwart des Heiligen nicht exklusiv beansprucht. Es genügt, dass offen bleibt, was Kirchenräume diesseits der Darstellungen der Religion im liturgischen Vollzug noch alles vergegenwärtigen könnten - und dass zugleich die Relativierung architektonischer Raumfragen, die sich mit Schleiermachers Argument verbindet, das Wesen des Kultus sei von kultischen Räumen unabhängig, nicht überzogen wird. Unbestreitbar besteht zwischen Kirchenraum und Ritus, auch wenn der Ritus unabhängig vom heiligen Raum gedacht wird, eine Wechselwirkung. Zu denken wäre an Phänomene der Korrektur, des Widerstandes, der Verstärkung oder Störung der religiösen Stimmung durch den Raum.

Darüber hinaus ist der Kirchenraum auch eine Darstellung der religiösen Vollzüge, die in ihm stattfinden. Um ein Bild Goethes abzuwandeln, Kirchenräume sind „gefrorener Ritus“, der im darstellenden Handeln wieder in leibhafte Bewegung übersetzt und verflüssigt werden kann. Und zwar, weil Architektur nach Schleiermacher selbst ein performativer Vorgang ist. Baukunst ist, jedenfalls bei repräsentativen Gebäuden wie einer Kirche, „das Darstellwollen einer Bewegung [des Gemeingeistes] in der Gestaltung großer für sie bestimmter [Gebäude-] Massen.“⁶

Noch wichtiger scheint mir ein Drittes zu sein, die Beobachtung, dass der Kultus, unabhängig vom kultischen Raum, selbst räumlich ist. „Räumlichkeit des Kultischen“ meint nicht nur Ortsgebundenheit - jedes Ritual braucht einen Ort, auch wenn es der freie Himmel ist. „Räumlichkeit des Kultischen“ meint, dass der Vollzug des Ritus räumlich verfasst ist, in dem Sinn wie wir von Klangräumen, Worträumen, Beziehungs-, Kommunikations-, und Erinnerungsräumen reden. Zu denken wäre an einen „Raum im Raum“⁷, ein performativer im architektonischen Raum, ein Vollzugsraum im Kirchenraum. Raum, der „nicht außen, sondern in jedem von uns ist“⁸ und der sich entwickelt, ausgreift in den architektonischen Raum im Feiern des Gottesdienstes, im Gehen, Sitzen, Stehen, Beten, Singen, Reden, Sehen, Hören, Essen, Trinken. Und die Frage

ist, wie dieser performative Raum den Kirchen- und Altarraum verändert und strukturiert.

Ritual

Ritualität ist ein Grundvorgang von Kultur überhaupt. Im religiösen Ritual wird dieser Grundvorgang bewusst gemacht, gleichsam rituell begangen. Diese These teilt der Theologe und Inszenierungstheoretiker Klaas Huizing⁹ mit einem Kulturphilosophen und Ritualtheoretiker wie Arnold Gehlen. Das Besondere des religiösen Rituals liegt demnach darin, dass es Ritualität zum Vorschein bringt und zwar dadurch, dass im religiösen Ritual die Vollzüge keinem Zweck dienen als darzustellen, zu zeigen, was sie tun. Es sind inszenierte Handlungen, Handlung als Selbstzweck, die dadurch demonstrativ wird¹⁰.

Inszenierte Ritualität ist folglich für den Gottesdienst eigentümlich und wesentlich. Damit ist auch sachlich die Nähe zum Performativen und zur Performance nicht äußerlich an den Gottesdienst herangetragen, sondern entspringt der inneren Logik der religiösen Darstellung im Ritus. Ob der Gottesdienst damit alle Merkmale erfüllt, die heute unter dem Stichwort Performance verhandelt werden, ob er sich als Inszenierung von theatralen Inszenierungen unterscheidet, oder in ihnen als exemplarischer Fall enthalten ist, das wird sich im Laufe der Tagung zeigen.

Ich verstehe Performance in einem ganz unspezifischen Sinn als expressive Prozesse leibhaft anwesender und gemeinschaftlich kommunizierender Personen, die im Ritual an eine face to face Situation gebunden sind und die zeigen, was sie tun, also das, was Schleiermacher unter darstellendem und mitteilendem Handeln¹¹ verstanden hat. Diese Charakterisierung verbindet sich insofern problemlos mit dem Begriff des Performativen als darstellendes Handeln bei Schleiermacher, Handlungen zweiter Ordnung umfasst. Es sind keine unwillkürlich expressiven Handlungen, etwa ein Stöhnen, oder ein Schrei - das wäre allenfalls ein „doing religion“ -, sondern es sind Handlungen, die sich reflexiv verhalten zum unmittelbaren Ausdruck. Sie

zeigen, was sie tun, sind also Kennzeichen einer „performing religion“¹².

Religion

Schleiermachers religionsästhetischer Zentrierung des Glaubens im darstellenden Handeln scheint mir anschlussfähig zu sein an die Debatte um die performative Wende in den Kulturwissenschaften, kritische Anfragen¹³ von beiden Seiten eingeschlossen. Das zeigt bereits der oberflächliche Blick auf die Begriffsbildung. Darstellendes Handeln, das nach Schleiermacher, im Unterscheide zum verändernden Handeln die ästhetische Inszenierungspraxis des Gottesdienst charakterisiert, ist eine Tätigkeit, die nichts effektiv bewirkt, nichts verändert, sondern etwas artikuliert. Und zwar bewusst und kunstgerecht und so das, was sie darstellt intersubjektiv zugänglich macht. Von der Kunst hängt folglich die Möglichkeit der Kommunikation von Religion ab. Wie zentral für die Religion damit eine inszenatorische Ästhetik wird, also alle in diesem darstellende Sinn performing acts, das zeigt sich daran, dass darstellende Handlungen keine sekundäre Einkleidung eines unabhängig existierenden religiösen Sinns sind. Der Transzendenzbezug ist der inszenatorischen Praxis des Gottesdienstes nicht äußerlich. Er ist dieser eingeschrieben, aber nicht in ihr festgeschrieben. Es gibt, jedenfalls für Schleiermacher, Religion nur in und mit solchen Darstellungen¹⁴, obgleich sie in diesen nicht aufgeht.

Das bedeutet im übrigen nicht, dass Religion nur in der Darstellungspraxis der Gemeinde, also in der gemeinschaftlichen Feier des Gottesdienstes, „da“ wäre. Das prinzipiell unübertragbare Gefühl der „unmittelbaren Gegenwart des ganzen ungeteilten Daseins“¹⁵, in dem Religion verankert ist, kann auch für den flanierenden Christen, der als Einzelner einen Kirchenraum betritt, an diesen Ort gegenwärtig werden, sofern er das, was er da erlebt und sieht als Darstellung auf dieses unübertragbare Gefühl beziehen kann. Generell gilt: Religion kann sich im subjektiven Leben nur ausbilden, insofern sie sich darstellt, und zwar in unterschiedlichen Zuständen des Subjekts als Einheit dieses individuellen Lebens.

II. Kirchenraum als Ordnung

Wie verändern performative Vollzüge die Wahrnehmung des Altar- und Kirchenraums – das war meine Ausgangsfrage. Konkreter: Wie verändert die gottesdienstliche Performance die Wahrnehmung und die Gestalt des architektonischen Raumes, in dem sie stattfindet? Dazu mein erster Vorschlag: Die Liturgie entfaltet eine Ordnung der leibhaften und sprachlichen Beziehungen einer Gemeinschaft, die einer elementaren Abwehr von Unordnung und Chaos¹⁶ dient. In dieser Perspektive ist der architektonische Kirchen- und Altarraum vor allem ein Raum geordneter Differenzen.

a) Elementare Chaosabwehr

Die erste Annäherung an diese These bietet das Stichwort der „Schöpfung als Spielraum des Lebens“¹⁷. Nach Karl Barth beginnt menschliches Leben damit, dass ein Raum vertrauter Differenzen entsteht. Und zwar dadurch, dass der Schöpfer für elementare Festlegungen sorgt, damit das Geschöpf in seinem „eigenen Weg und Lauf“¹⁸ zum Zuge kommt. Schöpfung gleicht der Abgrenzung eines Spielfeldes, auf dem bestimmte Regeln gelten, von dem regellosen und namenlosen Chaos, in dem kein bewusstes Leben möglich ist.

Das biblische Bild für diese Chaosabwehr ist der Paradiesgarten und zwar nicht als Ort der Arbeit, der Kultivierung der rohen Natur in Gen 2, 15, sondern als Ort, an dem alles seinen Namen hat. Die elementaren Unterscheidungen, Kategorien der Welterschließung wie Raum und Zeit sind Benennungen Gottes (Gen. 1, 5; 8; 10), die den Raum der Kultur, den Aufbau vertrauter Differenzen durch menschliches Sprachhandeln erschließen. Beispiel ist die Namensgebung der Tiere (Gen 2, 19-20): „Dann brachte er [Gott] sie [die Tiere] zu dem Menschen, um zu sehen [sic!], wie er jedes Einzelne nennen würde; denn so sollten sie heißen. Der Mensch gab dem Vieh, den wilden Tieren und den Vögeln ihre Namen.“ Was in dieser Szene erzählt wird, ist das Grundgeschehen von Ritualität, das im religiösen Ritus bewusst gemacht und liturgisch begangen wird¹⁹. In einer Wendung von Hans Blumenberg, der Grund-

vorgang des Ritus ist das „Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbenannten“²⁰, Ordnung und Chaosabwehr durch Benennung

Grundvorgang aller Rituale sind folglich elementare Festlegungen. Es sind Formen des Weltumgangs, die da sind, bevor wir sind und in die wir hineingeboren werden. Sprache ist vor unserem Sprechen. Eine geordnete Welt, die wir zum Leben brauchen, ist da, bevor wir für sie aufkommen können und müssen. Diese vorfindlichen Handlungsmuster eignen wir uns nicht bewusst an. Wir assimilieren sie und lernen uns durch Nachahmung in den vorfindlichen Ordnungen zu orientieren, auch in denen des Gottesdienstes. Primäre Sozialisation läuft auch im Religiösen über mimetische Prozesse, ein learning by doing²¹.

Allerdings gelingt im Ritual die Abschirmung des Chaos nie endgültig. Als ein „Unbehagen“²² bleibt der durch die rituellen Handlungsformen abgewehrte Schock „primordialer Reizüberflutung“ in der Kultur präsent. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die Verbindung von Ritual und Institution. Rituale sind „institutionelle Handlungssedimentierungen“²³, die eine wiederkehrende und verlässlich zu erbringende Leistung der Abschirmung des „Tohuwabohu“ absichern und so zur Entlastung eines weltoffenen Wesens beiträgt, das, wie der Mensch, nicht durch Instinkte sein Überleben sichern kann.

Raumwahrnehmung I

Chaosabwehr durch symbolische Ordnung – das ist der Grundvorgang von Ritualität, der im religiösen Ritus bewusst gestaltet und erlebbar wird. Aus der Sicht des rituellen Vollzugs sind am architektonischen Kirchenraum zwei Qualitäten wichtig:

A) Zum einen wie der Kirchenraum die Ab- und Ausgrenzung vom Alltag, die im religiösen Ritus vollzogen wird²⁴, darstellt und bewusst macht. Der Kirchenraum als Grenzzieher - die Mauer, die den Paradiesgarten vom Tohuwabohu abgrenzt.

B) Zum anderen, wie der Kirchenraum eine Ordnung darstellt, durch Unterscheidungen und Grenzziehungen im Inneren

– im Paradiesgarten hat alles seinen Namen.

A) Kirchenraum als Grenzzieher
Grenzen stellt der Kirchenraum in vielerlei Hinsicht dar. Akustisch schützt er die Stille im Innern der Kirche vom Verkehrslärm außen. Dasselbe gilt für das Licht. Licht kann differenzieren, hell und dunkel, halbdunkel, finster – wenn es gekonnt eingesetzt wird²⁵. Licht differenziert, gliedert Raum in Ecken mit Schatten, Zonen der Dämmerung, ausgeleuchtete Zonen und die gestaltete Lichtführung trennt den Lichtraum im Inneren, sei es eine heilige Dämmerung oder barockes Lichtflut, von den andersartigen, meist diffusen Lichtverhältnissen außen. Das gilt auch für das Raumklima, die Temperatur, Feuchtigkeit, den Geruchraum, vor allem wenn Weihrauch beteiligt ist.

Der Übergang, der Weg von Außen nach Innen und wieder zurück, den ein Kirchenraum im öffentlichen Umfeld inszeniert, hat selber rituellen Charakter. Es ist ein rite de passage, Ritus des Übergangs von einer Ritualform in die andere. Das Portal, die Tore und Türen des Kirchenraums sind eine Schnittstelle, an der sich das Handlungsschema von der Alltagsspragmatik ablöst und selbstbezüglich wird, also Mitteilungsscharakter bekommt. Deshalb wird in Kirchengebäuden der Gestaltung des Eingangs immer besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Am Portal, der Kirchentür, dem Tor zeigt sich die Dialektik des Übergangs. Das Tor öffnet den Weg in einen Spielraum ästhetischer Inszenierungspraxis²⁶, in den Darstellungs- und Mitteilungsraum des Glaubens, indem es sich hinter dem Eintretenden schließt. Ritus des Übergangs von einer Ritualform in die anderen bedeutet somit, dass diese Passage selbst demonstrativ, darstellend ist. Die Ablenkung des alltäglichen Handlungsdrucks, Ablösung vom effektiven Handeln, wird im Übergang, im Weg von Außen nach Innen, den der Kirchenraum darstellt, selbst zum Erlebnis.

Mit dem Kirchenraum als öffentlich inszenierter und dargestellter Grenze zwischen Alltag und Fest, Arbeit und

Spiel verbindet sich ein Differenzierungsgewinn kultureller Handlungsformen, der nicht nur für die Teilnehmer des religiösen Ritus im Innern der Kirche von Bedeutung ist. Allein die Tatsache, dass es diese öffentliche Darstellung der Grenze zwischen Räumen des effektiven und performativen Handelns gibt, macht für alle Beteiligten ein Unterschied²⁷. Man kann, so die Konsequenz dieser Unterscheidung, im religiösen Ritus wie in der Kunst frei und selbstzweckhaft mit Möglichkeiten spielen, weil nicht unterschiedslos alles in der Kultur zum Spiel wird.

Gehlens²⁸ Theorie des Kulturaufbaus bestätigt diesen Befund. Die Kunst wie der religiöse Ritus können ihr Spiel mit Möglichkeiten nur entfalten, wenn sie von praktischen, auf effektive Veränderungen abzielenden Handlungen entlastet werden. Wobei die Daseinsdringlichkeit der vorherigen durch die nachfolgende Stufe nicht dementiert, sondern nur momentan sistiert wird. Das sich selbst Zweck seiende Spiel in Kunst und religiösem Ritus entlastet von den Effizienzanforderungen der Arbeit und setzt deren Leistung zugleich voraus.

Beispiel 1 Kirchentorjäger: „Macht hoch die Tür“

Umkehrung der rite de passage über die Schwelle der Kirchentür. Ausschnitt „Macht hoch die Tür“ aus dem Video von der Andacht zum Abschluss der Arbeitswoche in der Matthäuskirche. Blick hinaus in die Welt, dann wird die Kirchentür geschlossen. Ausschluss nicht nur der effektiven Riten der Arbeit, sondern auch des Festes um die Kirche herum!

II. Chaos im Kirchenraum

Aber Ordnung ist in der Tat nur das halbe Leben.

Rituelle Ordnungen entlasten zwar vom Entscheidungsdruck, in jedem Augenblick spontan zu entscheiden, was angemessen ist, sie belasten aber zugleich mit einer „Konstanz der Entschiedenheit“²⁹. Und zwar das eine nicht ohne das andere. Es sind nur die scheinbar unabänder-

lich gleichen Wiederholungen, fraglose Gewohnheiten und Regeln, die von einem Übermaß an eigene Entscheidung befreien. Nicht zufällig entwickelt Freud an der strengen Observanz religiöser Riten seine These von der kollektiven Zwangsneurose der Religion³⁰.

Deshalb gehört zu den Ritualen eine Dialektik der Ritualität³¹: Die Formen, die wir brauchen um zu leben, müssen wir bewusst gestalten. Was wir assimiliert haben, muss angeeignet werden und zwar, indem wir die vorfindlichen Formen überschreiten. Dazu muss das, was durch die Ordnung des Rituals ausgeschlossen wird, das Unordentliche, Unbestimmte³², Chaotische, wenn auch nur als bestimmtes Chaos, wieder zugelassen werden. Würde es in der Kultur gelingen, das „Reservoir des Rohen, Ungeformten, Unreifen“³³, das Ausgeschlossene im Hintergrund der Ordnungen, endgültig zum Verschwinden zu bringen, dann wäre das Spiel aus. Allerdings könnte es überhaupt nicht beginnen, bräche das Rohe, Chaotische³⁴ in seiner relationslosen Wucht unmittelbar in die Kulturwelt ein.

Das Spiel mit den Formen entwickelt sich deshalb entlang der Linie von Bestimmtheit und einer relativen Unbestimmtheit, Formaufbau und Zerstörung bestimmter Formen (Cassirer). Es sind riskante, keine geleitenden Übergänge, bei denen sich zwischen Ab- und Aufbau ein „empty space“³⁵ auftut. Ein Zwischenraum entzogener Kenntlichkeit zugunsten von Geistblitzen, Einfällen, neuen Ideen, die charakteristisch sind für den Prozess einer lebendigen Ordnung mit „gradueller Offenheit“³⁶, die begrenzt, aber nicht abgeschlossen ist.

Nun ist dieser Sachverhalt kein Spezifikum religiöser Rituale. Der Gottesdienst teilt das Problem einer graduellen Offenheit seiner Darstellungsformen mit anderen kulturellen Ritualformen. Dieses Problem einer Dialektik performativer Formen wird im Gottesdienst nur besonders dringlich. Die Ahnung, wie die Ordnung anders sein könnte, wächst in dem Maße, wie Ordnung bewusst wird. Das Reflexiv-Werden der Ordnung im Gottesdienst - Form, die sich selbst zum Thema

wird als Kennzeichen des Performativen -, wäre demnach die Voraussetzung, um eine Ordnung in gradueller Offenheit bewusst zu entwickeln.

Beispiel 2 Kirchentrottaner: Gesangbuch-Aktion

Ordnung in gradueller Offenheit

Es ist Sonntagmorgen. Die Glocken der Matthäuskirche im Stuttgarter Westen läuten. Im Innenraum der Kirche versammelt sich die Gottesdienstgemeinde. Es ist eine neoromanische Kirche vom Reißbrett, eingeweiht 1881, Teil eines Masterplans, den der Stadtbaudirektor Adolf Wolff mitsamt der Kirche für den neuen Stadtteil vor den Toren Stuttgarts entwirft³⁷. Der Innenraum atmet den Ordnungswillen einer Repräsentationsarchitektur. Auf Linie gebrachte Säulenreihen, gegliederte Bögen bis in den Chorraum, hoch und erhaben die Kuppel über dem Schnittpunkt von Haupt- und Querschiff. Eine kleine Gemeinde verliert sich in der großen Kirche mit ihren 1200 Sitzplätzen. Die strenge Eindrucksstärke des Raumes tut ein Übriges. Die Bewegungen der Gemeindeglieder sind vorsichtig, gedämpft, ihre Gespräche verhalten. Dann setzt die Orgel ein. Ihre Klangwucht und Klangfülle ist dem Raum gewachsen, nur die Gemeinde nicht. An diesem Sonntag gibt eine kleine Variation der vertrauten Gottesdienstordnung. Die Gesangbücher, die am Eingang ausliegen, sind verschwunden. Eine kleine Hinweistafel macht die Besucher darauf aufmerksam, dass sie die Liederbücher im Altarraum, hinter dem Altar finden werden. Auf diese Weise gerät die Gemeinde in Bewegung, den Mittelgang hinunter bis zum Altar, um den Altar herum. Auf dem Rückweg vor dem Altar sieht sie sich selbst als Gemeinde in der Perspektive, die sie sonst nie sieht, weil sie nur die Pfarrerin einnimmt. Sie kehrt zurück zum eigenen Sitzplatz, nun aber nicht als Übergang aus der Außenwelt ins Kircheninnere. Sie kommen aus der umgekehrten Richtung, vom Zentrum, dem Altar, dem Mittelpunkt an die Peripherie. Ein Umweg der Zentrum und Peripherie, Altar und eigenen Sitzplatz verbindet.

In dieser Bewegung wird der Raum nicht nur neu wahrgenommen im Sinne

des Entzifferns einer Botschaft, die im Raum eingeschrieben ist. Im Gehen, in einer leiblichen Aktion und Perzeption wird der Kirchenraum überhaupt erst zum gelebten Raum, der die Gemeinde fordert, korrigiert, umfängt, verortet. Die Bewegung durch die ganze Kirche und wieder zurück bringt zugleich die Gemeinde zu sich. Im Mittelgang treffen sich die Aufbrechenden und Zurückkehrenden, bilden sich kleine Hemmungen im Bewegungsfluss. Erste Blickkontakte: Man nimmt sich wahr, kommt sich näher, begrüßt sich, in großer Zufälligkeit, jeder mit jedem.

Die kleine Versuchsanordnung bezieht ihren Charme aus der minimalen Veränderung der Ausgangssituation (Kirchentrottaner). Eine kleine Irritation an einer marginalen Stelle, der Aufbewahrungsort des Gesangbuches ist kein Bestandteil des agendarischen Ablaufes, schon ergeben sich neue Erlebnisse mit einer vertrauten Ordnung, bis diese Bedeutungsvarianten sedimentiert sind, zur Gewohnheit werden, erneut einem Entzug der Kenntlichkeit unterworfen und variiert werden – und so weiter.

Aber auch dieser Sachverhalt, einer Ordnung in gradueller Offenheit, ist nicht spezifisch religiös. Der religiöse Ritus teilt sowohl die Selbstbezüglichkeit seiner Darstellungsformen wie auch die Dialektik von Formaufbau und Formzerstörung (E. Cassirer) mit anderen Formen inszenatorischer Ästhetik, etwa die des Theaters.

Eine eigene religiöse Gestalt bekommen die performativen Darstellungsformen im Gottesdienst, wenn man sie auf die Struktur der religiösen Stimmung bezieht, die sie zur Darstellung bringen. Die „Stimmung“, die Schleiermacher als „Permanenz des religiösen Gefühls“³⁸ im Prozess seiner Darstellung begreift, ist zum einen offen. Es gibt keine Regel, welche die Momente im Prozess der Darstellung an die Permanenz des religiösen Gefühls verlässlich anschließt. Jedes Darstellungsmoment im Gottesdienst ist dem Risiko unterworfen, die religiöse Stimmung nicht nur zu intensivieren, sondern auch zu stören³⁹. Man weiß im Voraus nie, in welcher Stimmung

man in einem Gottesdienst beginnt und wie diese endet. Die bereits etablierten Darstellungen geben zwar Hinweise auf den möglichen nächsten Schritt, aber sie legen diesen nicht fest. Insofern vollzieht sich der Darstellungsprozess der religiösen Stimmung über kreative Entscheidungen und offene, wenn auch nicht beliebige Anschlüsse hinweg.

Zum anderen liefert die Permanenz des religiösen Gefühls - dessen Inhalt, das in Christus vermittelte ungeteilte Sein des Menschen in der Gemeinschaft mit Gott ist⁴⁰ -, eine gewisse Geschlossenheit, ein retrospektives Kriterium der Einheit des Darstellungsprozesses. Im Blick zurück lässt sich sagen, ob und inwiefern ein Moment im Darstellungsprozess zur religiösen Stimmung der Gemeinschaft beigetragen und die Einheit der subjektiven Erfahrung im Leben des Einzelnen gesteigert oder abgeschwächt hat.

Diese Logik einer sich lebendig fortentwickelnden Einheit ist das Spezifikum einer religiösen Darstellungspraxis. Performanz des Glaubens entwickelt sich als Fortschreiten im Selben⁴¹, oder Identität im Werden⁴².

Beispiel 3 Kirchentorjaner Haare schneiden:

Riskanter Anschluss, der sich in die religiöse Stimmung einfügt oder sie hemmt: Haare schneiden im Gottesdienst.

Nichts ist prinzipiell vom religiösen Darstellungsprozess ausgeschlossen. Nichts ist zu profan. Alles, auch das Schneiden der Haare, kann zum Ausdruck und zur Darstellung der religiösen Stimmung werden und das Gefühl „des ungeteilten Daseins“ in mir verstärken oder schwächen. Bedeutung der normalen Liturgie und ihrer erwartbaren Ordnung. Nur innerhalb der Ordnung ergibt die Öffnung und Überschreitung der Ordnung einen (religiösen) Sinn. Außerdem ist die Predigt als Deutung des Vorgangs unverzichtbar und das Nachgespräch, im Sinn eines retrospektiven Kriteriums, ob der riskante Anschluss „erbaulich“ war, also belebend oder hemmend für die religiöse Gestimmtheit.

Raumwahrnehmung 2

Welche Qualitäten des Kirchenraums werden für die Darstellungspraxis des

christlichen Glaubens wichtig, wenn sich die Glaubensperformance in einer Ordnung gradueller Offenheit und als Abfolge riskanter Anschlüsse entwickelt? Dazu drei Hinweise:

1. Die Ordnung des Kirchenraumes ist wesentlich. Je klarer und sensibler die Ordnung des Raumes Differenzen gestaltet, desto besser. Kirchenräume, wenn sie gelingen, sind Orte der Ruhe, der Stille, der Geborgenheit auf Grund von deutlichen Unterscheidungen. Sie sind dies zugleich als performative Ordnung. Eine Ordnung, die zeigt, was sie ist. Das schließt Kirchenräume und – Gebäude aus, die andere Zwecke verfolgen als darstellend zu sein, also Kirche als Multi-Funktionsraum oder der Innenraum als leere Bühne (Bsp. Jugendkirche). Aber die Eindrucksstärke der Ordnung kann auch umschlagen. Die „militärisch auf Kante“ ausgerichtete Raumordnung der Matthäuskirche fixierte die Gemeinde in einer spürbaren Befangenheit.

2. Die Ordnung des Kirchenraums darf daher nicht perfekt, nicht vollendet sein. Sie ist im religiösen Gefühl der Ganzheit, des ungeteilten Daseins fundiert. Und diese Einheit ist gerade von der Art, dass sie nur im Prozess entstehen kann, in einer unabschließbaren, jedenfalls sub specie aeternas, unabschließbaren Bewegung. Die religiöse Einheit ist im Werden. Es ist eine Ganzheit im Entstehen, eine Identität in Fragmenten⁴³. Deshalb kann in der Ordnung des Kirchenraums eine einheitliche Stimmung, das Gefühl der Ganzheit nur entstehen, wenn in der Ordnung das Unordentliche, Unfertige, Unvollendete kultiviert wird. Es muss in einem Kirchenraum Brüche geben, die ihre Wirkung von der hohen ästhetischen Qualität des gegliederten, differenzierten Raumes beziehen. Etwas, das noch nicht erledigt ist. Etwas, das es im Raum zu entdecken gibt, ein Unabgeholtenes, das sich der Ordnung entzieht und nicht ohne weiteres in sie zu integrieren ist. Das kann ein Moment des Unfertigen, Rohen, Ungestalteten im Raum selber sein. Es kann die Aufgabe einer „kontextsensiblen Kunst“ sein, wie das Frank Hidemann nennt, mit der Raumordnung zu spielen, sie zu variieren, konterkarieren, sie zu überschreiten. Es ist in jedem Fall Aufgabe der Liturgie, dies zu tun. Dass

es getan werden muss und es ein unverzichtbares Stilelement der performativen Darstellungspraxis des christlichen Glaubens ist, Ordnungen zu entwickeln und zu brechen, das zeigt, um abschließend doch noch auf das Tagungsthema zu sprechen zu kommen, der Altarraum. In seinem Zentrum steht der darstellte Bruch jeglicher Darstellung, das Kreuz⁴⁴. 3. Noch eine letzte Bemerkung: Das Interesse an einer performativen Darstellungspraxis des christlichen Glaubens ist kein dem Zeitgeist geschuldetes Phänomen, jedenfalls nicht nur. Es liegt vielmehr in der eigenen inneren Logik des Glaubens, dass er sich in offenen Prozessen, einer pneumatologischen Performance, einer Bewegung im Raum des Geistes artikuliert und mitteilt. Das zu zeigen war mein Interesse. Ich vermute, in dem Maß wie die Performance im Raum des Geistes an Intensität gewinnt, wird das Bedürfnis die Performance des Kirchenraums zu optimieren an Intensität verlieren. Das wäre dann eine Chance entspannter mit Kirchenräumen umzugehen, mit ihrer großen Zahl und ihren zum Teil großen Mängeln.

Beispiel für „Performanz“ des Kirchengebäudes

Ist aber nun auch die Kirche selbst, das Gebäude, nicht nur der Schauplatz, eine Inszenierung? Bewegte Darstellung in Stein? Performance eines Baukörpers? Folgt man in dieser Frage Schleiermacher, der auch in seiner Auffassung von Architektur seinem (performativen) Ansatz beim darstellenden Handeln treu bleibt, so geht es in der Tat bei der kunstvollen Gestaltung eines öffentlichen Gebäudes um eine (Gemüts-)Bewegung, die Darstellung einer Erregung des Gemeingeistes in räumlicher Gestalt: „Die spezifische Begeisterung ist dann das Darstellwollen dieser Bewegung [des Gemeingeistes] in der Gestaltung großer für sie bestimmter [Gebäude-] Massen.“⁴⁵ Denken lässt sich bei einem Gebäude als inszenierter Bewegung an einen Spannungsverlauf, an den Rhythmus auf einander aufbauender Momente eines Baukörpers.⁴⁶ Die Umstellung der Wahrnehmung von Architektur auf bewegte Darstellung, die den Eindruck des Starren von purer Materialität auflöst,

drückt sich in Schleiermachers Bestimmung der schöpferischen Idee aus, die den Darstellungswillen in der Architektur leitet: „Der productive Sinn für die Gewalt des Menschen über das Starre ist ein wesentliches Moment derselben [Architektur]“⁴⁷.

Ob sich bei dieser Performanz des Kirchengebäudes auch um eine religiöse Darstellung handelt, über den Umstand hinaus, dass Kirchturm und Chorraum konventionell eingespielte Hinweise auf Religion sind⁴⁸, müsste sich an so etwas wie einer „religiösen Stimmung“ zeigen, die sich allerdings nach Schleiermacher „in der objektiven Tätigkeit zurückhält“⁴⁹. Denkbar wäre, dass die Stimmung (Permanenz des religiösen Gefühls) in der Komposition des Gebäudes eingeht, als Einheit einer Bewegung, die

das Gebäude in Szene setzt. Letztlich entscheidet sich die religiöse Qualität des Kunstwerkes aber daran, ob und wie sich der Eindruck der Kirche als inszenierter Bewegung in den Prozess der Darstellung im Betrachter einfügt. Da sich nicht von vornherein sagen lässt, welcher Eindruck und welches Widerfahrnis zur Einheit der subjektiven Erfahrung beiträgt, ob der Eindruck der Kirche sich nahtlos anschließen lässt an die sich entwickelnde Reihe von Erregungszustände oder ob sie diese Kontinuitätsbildung hemmt und unterbricht⁵⁰, muss die Frage nach der religiösen Bedeutung des Kirchengebäudes letztlich an die Wirkung auf den Betrachter, also an die Rezeption gebunden bleiben.

Allerdings ist der Umstand, dass die Kirche ein Kunstwerk ist und sich in ihr die kunstvolle Darstellung einer inneren

Erregung („des Gemeingeistes“) äußert, die Bedingung dafür, dass es zu einer solchen Übertragung in die Stimmungslage eines Betrachters kommen kann. Das wäre immerhin ein Argument für den Kunstcharakter von Kirchen, denen es ja nichts schadet, „dass sie auch noch einem Zwecke dienen ... [solange] ... die Darstellung, welchen den idealen Typus herausbringen will, nicht durch die Beziehung auf das Bedürfnis gehemmt würde“⁵¹.]

Die Charakterisierung des Transzendenzbezugs als eingeschrieben in inszenatorische Prozesse stellt die Religion unter die Bedingung subjektiver Erfahrung. Schleiermacher beschreibt Religion als ein Außerhalb im Innerhalb, ein schlechthiniges Abhängigkeitsgefühl am Ort



Tausch, Performance von Anna Berndtson, Berlin/Malmö



Tausch, Performance von Anna Berndtson, Berlin/Malmö

menschlicher Freiheit. Im „Sich-selbst-setzen“ ist ein „Sich-selbst-so-nicht-gesetzt-haben“ immer schon mitgesetzt. Dieser Ansatz beim menschlichen Selbstbewusstsein hebt sich von Theoriemodellen ab, die einen transzendenten Realismus vertreten, also Gott als eine objektive Realität sehen, die von außen auf subjektive Darstellungsprozesse und Handlungsvollzüge trifft. Vertritt man diese Auffassung, so muss man, wie das Harald Schroeter-Wittke⁵² gegenüber dem inflationären Gebrauch des Performativen in der Theologie kritisch einklagt, konsequenterweise sich vom Begriff der Performance verabschieden, sofern zur Performance ebenso unverzichtbar ein kreatives Moment gehört, das Hervorbringen von Bedeutungen, nicht nur deren Anwendung im Sinne einer Formatierung leibhafter Vollzüge durch eine ihnen vorausgesetzte Wahrheit.

Mit dieser (groben) Abgrenzung ist zunächst nur gesagt, dass in der inszenatorische Ästhetik des Gottesdienstes die Beschreibungsversuche von Transzendenz auf etwas stoßen, das „weder innen beheimatet ist in einer Immanenz des Bewusstseins noch geradewegs von außen eindringt wie ein „Bewusstseinfremdes“, so die Auskunft des Phänomenologen Bernhard Waldenfels⁵³.

Wie diese immanente Transzendenz am Ort der Darstellungspraxis zu fassen ist, dafür bieten sich, so weit ich sehe, in der protestantische Tradition im Wesentlichen zwei Strategien an. Einerseits in der Linie über Kierkegaard wird Gott zum Ereignis an der Grenze und in der Negation jeglicher Darstellung, andererseits in der Linie über Schleiermacher orientiert sich die Rede von Gott an einem Überschuss an Bedeutung, den jede Darstellung thematisiert, ohne ihn auszuschöpfen. Beide Modelle von Transzendenz am Ort von Darstellung unterhalten Beziehungen in zu den unterschiedlichen Konzeptionalisierung von Realität im Performativen. Nur zwei Beispiele möglicher Familienähnlichkeiten: So ringt Dieter Mersch in seinen Studien zur Ästhetik der Performativen „Ereignis und Aura“⁵⁴, in offensichtlicher Nähe zu Kierkegaard, Heidegger, Benjamin und Derrida, allerdings kritisch gegenüber

einer rein negativen Ästhetik, um die Dimension des Realen an der Grenze der symbolischen Ordnung, „die Phänomenalität des Dass (quod), der Ex-sistenz selbst, die jeder Bezeichnung und Unterscheidung, jeder Markierung oder Spur schon zuvorkommt.“⁵⁵

Während andererseits eine von Eco inspirierte semiotisch Interpretation von Performanz als Zeichenspiel, in der Linie von Schleiermacher, ein Außerhalb innerhalb von Signifikationsreihen beschreibt. Es sind „Resistenzen des Seins“⁵⁶, die zwar ein Jenseits der Zeichen markieren, aber im Horizont von Zeichenprozessen. Deshalb zeigt sich dieser „Restrealismus“ nicht an sich selbst, wie ein „Dass“, das sich in der Wahrnehmung ereignet (Mersch), sondern er zeigt sich indirekt, am Phänomen des Widerstands, der Brechung semiotischer Prozesse⁵⁷.

Ableitung des darstellenden Handelns im Unterschied zum effektiven Handeln Nun werden schon in der Paradiesgeschichte unterschiedliche Ritualformen angesprochen. Auf der einen Seite steht die Arbeit, wirksames Handeln, das Bauen und Bewahren der Schöpfung, auf der anderen Seite die Namensgebung, darstellendes Handeln. Damit deutet sich eine Ausdifferenzierung kultureller Handlungsformen an, die Schleiermacher in seiner christlichen Sittenlehre⁵⁸ im Blick auf den Aufbau des religiösen Bewusstseins einlöst. Das selbstbezüglich darstellende Handeln im Gottesdienst wird an einem Indifferenzpunkt verortet, wo effektives frommes Handeln ruht, weil es momentan befriedigt ist. Zu denken wäre dabei an korrigierende Prozesse wie der Buße, die unter dem Gegensatz von Sünde und Gnade steht, und an Horizonterweiterungen des religiösen Bewusstseins in der religiösen Bildung. Mission wie Religionspädagogik sind in dieser Aufstellung Schleiermachers flankierende Aufbauleistungen des frommen Bewusstseins, die in der inszenatorischen Ästhetik des Gottesdienstes vorausgesetzt, aber nicht zum Thema gemacht werden. Was im religiösen Ritus dargestellt und mitgeteilt wird, ist das intentional erfüllte fromme Selbstbewusstsein, die relative Seligkeit⁵⁹. Sie kennt keinen

Mangel und wird im Zuge ihrer Darstellung folglich auch nicht verändert, sondern artikuliert und variiert..

¹ Zur neuzeitlichen Signatur des Interesses an Bewegung, also auch an bewegter, prozessualer Performance, vgl. W. Steck, *Praktische Theologie 2000*, 206 „Der Moderne kommt in herausgehobener Weise die Qualität eines Bewegungsbegriffs zu.“

² Zur zentralen Bedeutung des Darstellungsbegriffs für die gesamte Theologie Schleiermachers, M. Moxter, *Gott als Künstler, in: Denkwürdiges Geheimnis*, 2004, 395f. Eine Crux liegt bei Schleiermacher darin, dass er selbst wenig Interesse an Fragen des Kirchenraums zeigt.

³ Zentral ist dabei H. Schmitz' Begriff der Atmosphäre als quasi-objektiver Gegenwart des Heiligen. Vor diesem Hintergrund entwickelt M. Josuttis (*Der Weg in das Leben*, München 1991) eine problematische Verbindung von Ritual und Macht des Heiligen; ähnlich, wenn auch mit „demütigeren Akzenten“ das Konzept der „Christus-Spuren“ im Kirchenraum von K. Raschzok, *Kirchengebäude und liturgische Ausbildung*, in: J. Neijenhuis (Hg.), *Liturgie lernen und lehren*, Leipzig 2001, 52; 55.

⁴ Christoph Albrecht fasst Schleiermachers Raumprogramm mit der These zusammen: „Das Wesen des Kultes ist von kultischen Räumen unabhängig“, C. Albrecht, *Schleiermachers Liturgik*, Göttingen 1963, 41. Etwas andere Akzente ergeben sich durch die beiden Abschnitte über Architektur in *Schleiermachers Ästhetik*, vgl. F. Schleiermacher, *Ästhetik. Über den Begriff der Kunst*, hrsg. v. Th. Lehnerer (1819/25 und 1831/32), Hamburg 1984, 81-88; 97-103.

⁵ Vgl. K. Raschzok (*Kirchengebäude und liturgische Ausbildung*, in: J. Neijenhuis (Hg.), *Liturgie lernen und lehren*, Leipzig 2001, 62ff.), der sein Konzept der Christuspuren mit einer Kritik am funktionalistischen Kirchenraumverständnis von H. Schwelb, G. Wendland und A. Mertin verbindet.

⁶ F. Schleiermacher, *Ästhetik*, 86

⁷ Aufschlussreich ist Raschzoks Hinweis, dass mit der Wahrnehmung des „Raumes im Raum“ ein Zurücktreten architektonischen Raumfragen einhergehen muss, vgl. K. Raschzok, *Der Feier Raum geben*, in: Th. Klie [Hg.], *Der Religion Raum geben*, Münster 2003, 123.

⁸ M. Botta, *Architektur und Gedächtnis, Wege zur Architektur 2*, 2005, 75, mit Hinweis auf die Wendung des „unsagbaren Raums“ bei Le Corbusier.

⁹ K. Huizing, *Der inszenierte Mensch*, ÄT Bd. II, Stuttgart 2002, 132

¹⁰ Vgl. G. Bader, *Die Abendmahlsfeier*, 46;48.

¹¹ Vgl. F. Schleiermacher, *Praktische Theologie*, vor allem aber *Christliche Sittenlehre*.

¹² Zur Unterscheidung von „doing“ und „performing religion“ bei Marvin Carlson, vgl. H. Schroeter-Wittke, *Performance*, 58. *Performance*, im Sinne des darstellenden und mitteilenden Handelns, ist für Schleiermacher allerdings keine religionspädagogische Kategorie, vgl. a.a.O. 58 Anm 41.

¹³ Schleiermacher würde Performance sicher

nicht nur einseitig als Herstellung von Bedeutung verstehen, vgl. H. Schroeter-Witke, *Performance*, 51: „Bedeutungen entstehen durch Performances allererst“.

¹⁴ Anders setzt Dietrich Rössler den Akzent. Religion ist der apriorische Grund aller Darstellungen von Religion, der in keiner konkreten Darstellung aufgeht, denn: „Religion ist überall“ (D. Rössler; *Die Vernunft der Religion*, München 1976, 7). Auf ein ähnlichen Punkt zielt die Kritik von M. Moxter (ZThK 101 (2004), 482) an Wilhelm Gräbs Medientheorie, der die medialen Vermittlungen von Religion auf einen im „vorprädikativ präsenten Seinsgrund“ zurückführt.

¹⁵ F. Schleiermacher, *Glaubenslehre*, CG §3 I, 17. Man könnte sich fragen, ob dieses Unübertragbare der Religion einen inneren Raum des Unsagbaren darstellt, wie die Formel von Le Corbusier bei M. Botta (*Architektur und Gedächtnis*, 2005, 75): „der Raum (im Inneren?) wird, unter bestimmten Bedingungen, unsagbar, unbenennbar: ein Raum, in dem es nicht mehr möglich ist, mit Worten ... die Gefühle auszudrücken, der er (der äußere Raum?) in uns auflöst.“

¹⁶ Diesen Aspekt betont auch R. Jensen, *The Substance of Things Seen*, Grand Rapids USA, 2004, 123: „Whatever form it [das Kirchengebäude] takes, as an enclosure it represents order and safety over against chaos and danger.“

¹⁷ Zum Begriff vgl. S. K. Knebel, *Art Spielraum*, HWP 9, 1995, 1390-1392.

¹⁸ Karl Barth, *KD III/3*, 98

¹⁹ G. Bader (*Die Abendmahlsfeier*; Tübingen 1993, 19) nennt Chaosabwehr durch Namensgebung den Grundvorgang einer „liturgischen Theologie“.

²⁰ H. Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M. 1979, 40.

²¹ Vgl. B. Waldenfels, *Leibliches Selbst etc. Hinweise auf Piaget bei Gerhard Marcel Martin*, *Spiel*, in: *Das Eigene entfalten. Anregungen zur ästhetischen Bildung*, Gelnhausen 2000, 122; W. Pannenberg, *Anthropologie in theologischer Perspektive*, Göttingen 1983, 336ff. Wären demnach nicht viel mehr die mimetischen Prozesse der „doing religion“, die eigentliche religionspädagogische Kategorie und nicht die Darstellungspraxis des bereits entwickelten religiösen Bewusstseins, also die „performing religion“?

²² Vgl. S. Freud, *Unbehagen in der Kultur*

²³ G. Bader, *Abendmahl* (Anm. 16), 45.

²⁴ Vgl. K.-H. Bieritz, *Liturgik*, Berlin 2004, 86 „Er [der Gottesdienst] schafft sich ... den definierten, umgrenzten und ausgegrenzten Ort, an dem Menschen sich zu gottesdienstlichem Tun versammeln können.“

²⁵ Vgl. der Lichtdesigner Ingo Maurer, in: *Schlechtes Licht macht unglücklich*, *Süddeutsche Zeitung*, Magazin „Wohlfühlen“ 4-2005, 32f.: „Kunst im öffentlichen Raum heißt für viele Stadtverwaltungen, jede Kirche, jedes Denkmal, jede Statue mit Totallicht anzustrahlen. Das tötet jede Struktur und zerstört die Substanz.“

²⁶ F. Schleiermacher (vgl. ChS Bd. I, 50) fundiert die inszenatorische Darstellungspraxis des religiösen Ritus, das nicht-effektive, sondern darstellende

Spiel mit Ausdrucksgestalten in einer bestimmten Modifikation des frommen Bewusstseins, der relativen Seligkeit, die keinen Mangel, daher auch keine effektive Veränderung kennt.

²⁷ Die Grenze, die das Kirchengebäude inszeniert, fällt natürlich nicht mit der Unterscheidung von sakral und profan zusammen. Grenze ist der Horizont religiöser Kommunikation, der sich in Abhängigkeit von dem, wo religiöse Kommunikation stattfindet verschiebt und verändert. Das kann die Kirche sein, muss aber nicht.

²⁸ A. Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und Stellung in der Welt*, Frankfurt a. M. 1966

²⁹ H. Blumenberg, *unveröffentlichtes Manuskript „Anthropologie“*, zit. bei F. Heidenreich, *Mensch und Moderne bei Hans Blumenberg*, München 2005, 36.

³⁰ Namensgebung, „naming“, ist auch eine Ordnungsmacht, ein Machtinstrument der Unterordnung des ungeordneten Chaos, Phänomene in ihrer Rohheit und Unbestimmtheit unter klassifizierende Prinzipien, wie G. Bowmann (*Radikaler Empirismus*, in M.-L. Angerer/H.P. Krips (Hg.), *Der andere Schauplatz*, Wien 2001, 120) am Beispiel der Naturgeschichte im 18. Jahrhundert zeigt.

³¹ Für die Gehlen offenbar keine Gespür hatte, vgl. F. Heidenreich, *Mensch und Moderne bei Hans Blumenberg*, München 2005, 36

³² „Unbestimmtheit ist vielleicht die letzte Chance einer Idee, Macht über die Geister zu behalten“ Hans Blumenberg, *Matthäuspassion*, 1988, 289.

³³ B. Waldenfels, *In den Netzen der Lebenswelt*, 21994, 93

³⁴ Die positive Bedeutung des Chaos für kreative Prozesse betont J. Beuys, vgl. Harlan/Rappmann/Schata, *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys*, 31984, 58f.

³⁵ Vgl. Peter Brook, *The Empty Space*, New York 1968/1996

³⁶ B. Waldenfels, *In den Netzen der Lebenswelt*, 21994, 87

³⁷ Zur Baugeschichte der Matthäuskirche und Person Adolf Wolffs, vgl. U. Gräf, *Die Matthäuskirche*, in: Bayer/Erne/Gräf/Lempelius

³⁸ F. Schleiermacher, *Ästhetik*, 1984, 22.

³⁹ Einen Hinweis auf die wechselseitige Beeinflussung der verschiedenen am Gottesdienst beteiligten Sinne, die Synästhesie, die Grund für die Störanfälligkeit des Vollzugs ist, gibt G. Bader, *Die Abendmahlsfeier*; Tübingen 1993, 116f.

⁴⁰ ChS Bd. I, 38.

⁴¹ Vgl. M. Moxter, *Kultur als Lebenswelt*, 2000, 405

⁴² ChS Bd. I, 39 „Dass wir uns die Seligkeit des Christen nicht als seiend denken, sondern als werdend.“

⁴³ W. Steck (*Praktische Theologie* 2000, 216) betont, dass die im Christentum angelegten Muster zum Aufbau von Identität mit der postmodernen Situation in hohem Maße kompatibel sind. „Luthers ‘simul iustus ac peccator’ kann geradezu als positiv gewendetes Produktionsprinzip einer postmodernen, d.h. aktualistischen, fragmentarischen Identität gewertet werden.“ Diese These ließe sich nicht nur mit Luther, sondern auch mit Schleiermacher belegen. Zur Rechtfertigung des Sünders als

fragmentarischer Identität vgl. außerdem H. Luther, *Religion und Alltag*.

⁴⁴ In dieser Gebrochenheit ließen sich die ästhetischen Folgen des Christentums identifizieren. Sie lägen in der Erweiterung des antiken Kanons des Darstellungswürdigen durch die Kategorie des Hässlichen, vgl. H.-R. Jauf, *Die klassische und die christliche Rechtfertigung des Hässlichen in mittelalterlicher Literatur*, in: H.-R. Jauf (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik Bd. 3*, München (Fink) 1968, 143-168. Solche Schönheit, die Hässlichkeit in sich aufnimmt, ist im Anschluss an Hamann und Hegel, „nicht nur inhaltlich, sondern auch formal christlich bestimmt“, J. Ringleben, *Dornenkron und Purpurmantel. Zu Bildern von Grünwald bis Paul Klee*. Frankfurt am Main (Insel) 1996, S. 15. Zur Schönheit Gottes, vgl. Matthias Zeindler, *Gott und das Schöne. Studien zur Theologie der Schönheit*, Göttingen (Vandenhoeck und Ruprecht) 1993.

⁴⁵ F. Schleiermacher, *Ästhetik*, 86

⁴⁶ *Ästhetik*, 101. Die Analogie zur Musik, „Architektur sei gefrorene Musik“ (Goethe), weist Schleiermacher allerdings zurück. Vergleichspunkt ist jedoch nicht Bewegung, sondern Arithmetik. Die ist aber in der Architektur deutlicher ausgebildet als in der Musik. Daher das Ungenügen des Vergleichs.

⁴⁷ F. Schleiermacher, *Ästhetik*, 86

⁴⁸ Bei Kentlichkeit belässt es Ch. Dinkel, *Was nützt der Gottesdienst? Eine funktionale Theorie des evangelischen Gottesdienstes*, Gütersloh 2002, 269: „Kirchen müssen leicht identifizierbar sein, denn wo eine Kirche ist, ist das Religionssystem präsent.“

⁴⁹ F. Schleiermacher, *Ästhetik*, 22.

⁵⁰ Vgl. M. Moxter, *Gott als Künstler*, 395

⁵¹ F. Schleiermacher, *Ästhetik*, 81

⁵² H. Schroeter-Witke, *Performance als religionspädagogische Kategorie*, in: S. Leonhard/Th. Klie [Hg.], *Schauplatz Religion. Grundzüge einer Performativen Religionspädagogik*, Leipzig 2003, 51.

⁵³ B. Waldenfels, *Phänomenologie der Erfahrung und das Dilemma einer Religionsphänomenologie*, in: W.-E. Failing/H.-G. Heimbrock/Th. A. Lotz (Hg.), *Religion als Phänomen*, Berlin 2001, 80. (Dementiert nicht Performance die Vorstellung von Bewusstsein?)

⁵⁴ D. Mersch, *Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2002.

⁵⁵ D. Mersch, (Anm. 9), 12

⁵⁶ Th. Klie, *Zeichen und Spiel*, Gütersloh 2003, 221.

⁵⁷ Das Konzept des „Blicks“ bei Lacan interpretiert H. P. Krips (*Der Körper des Gesandten – Blick ohne Screen*, in: M.-L. Angerer/H.P. Krips (Hg.), *Der andere Schauplatz*, Wien 2001) als Bruchstelle im visuellen Feld, ein „Bruch zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein“, die „Äußerungen des Realen“ ermöglicht (a.a.O. 23). Reale Äußerungen wären Reflexionen einer „objektive Struktur, die alle Betrachter... in derselben Weise passiv erwidern“ (a.a.O. 25).

⁵⁸ F. Schleiermacher, *Christliche Sittenlehre* (ChS), ed. L. Jonas, Gotha 1891

⁵⁹ ChS, I, 50.

Thomas Klie

Präsenz und Präsentation Liturgie als performatives Handeln

1. Präsens

Exakt auf dem Grenzstreifen zwischen der Erwartung kommender Zeiten und der Erinnerung an gewesene Zeiten konstituiert die Erfahrung eine virtuelle Markierung, die wir uns angewöhnt haben, Gegenwart, Präsens zu nennen. Eine archimedische Fuge, eine flüchtige Weile, derer nur im Modus der Vergegenwärtigung habhaft zu werden ist. Diese Zeitfuge erscheint uns in der überaus menschlichen Form der Vergegenwärtigung. Sie tritt in Erscheinung beziehungsweise wir führen sie uns auf. Das Präsens ist also nicht – es zeigt sich. Wir zeigen es uns – eben als Vergegenwärtigung.

Gegenwart ist Formsache – so die Eingangsthese. Das Präsens bedarf der Aufführung, weil nur so der prekäre Spalt zwischen Vergangenheit und Zukunft für uns wahrnehmbar zu spreizen ist. Als potentieller Bedeutungsträger, als Lebensraum. Präteritum und Futur fallen dabei nicht einfach auseinander, vielmehr zentrieren sie sich um das von uns gefühlte Präsens. Die Gegenwartsfuge selbst ist nicht feststellbar, und doch – und hier nähern wir uns einem Paradox der Zeit – und doch hat sie Gestalt. Die Gestalt, die Form ist für uns gleichsam die Bedingung der Möglichkeit, gegenwärtig zu sein. „Nur wenn uns Vergegenwärtigung möglich ist, erfassen wir die Gegenwart“ – so formuliert es der Marburger Systematiker Dietrich Korsch im Zusammenhang mit dem Abendmahl.¹ „Nur wenn wir die Gegenwart erfassen, können wir Vergangenheit und Zukunft unterscheiden, haben also die Chance, Vergangenheitskompetenz und Zukunftsfähigkeit zu erlangen.“

Diese ganz spezielle Wahrnehmung von Zeit ist unserem leibräumlichen Wesen geschuldet. Es gelingt uns offenbar nur dann, bestimmte Momente der Fließgeschwindigkeit der Zeit zu entnehmen, wenn wir sie uns als Vergegenwärtigung aufführen. Inszenierungen sind

so gesehen eine Art leibliche Bestandsicherung sub specie aeternitatis. Eine dramaturgische Konzession an die eigene Endlichkeit. Wir können als Gegenwärtige gar nicht anders, als Erinnerung und Hoffnung leibhaftig zu kommunizieren, in Zeichen und Formen. Als unser selbst gewisse Geschöpfe behaupten wir trotzig den Raum gegen den Oktroi der Zeit.

Die Präsentation, die zeigende Vergegenwärtigung, ist uns gewissermaßen „von vorn“ aufgenötigt. Die Kreativität ist mit der Kreatürlichkeit, und das heißt in diesem Fall: mit der Zeitlichkeit mitgesetzt. Mit welchen Spielen und Präsentationen wir unser Sein-in-der-Zeit zum Ausdruck bringen, bleibt uns weitgehend selbst überlassen. Wir haben schließlich Zeit, und den Raum dazu nehmen wir uns einfach. Da erstere von unserem Willen unabhängig abläuft, tragen unsere Raumnahmen immer auch Züge einer momentanen Befreiung. Im Spiel versuchen wir die reine Gegenwart zu bannen. Wir vergegenwärtigen sie uns, um darüber das Präsens als bestimmend über Vergangenheit und Zukunft zu erfahren. Sei es in Gestalt des Theaters, der Kunst oder der Kontemplation, der Feier oder des Sports – das Spiel ist lebenswichtig, denn es sichert unsere Gegenwartsstellen im Lauf der Zeit.

Die folgende Werbeanzeige mag meinem – zugegeben – etwas steilen Einstieg als Exempel dienen:

Renault-Werbung „Ist nicht Raum der wahre Luxus?“²
Schildert uns die Gründungslegende den Marathonlauf noch als den herausragenden Distanzakt eines Einzelnen, so ist das gleiche Ereignis in Zeiten grassierender Individualisierung zur Massenveranstaltung mutiert. Heute setzt sich immer gleich eine ganze Armee in Bewegung, um nach gut 42 km den entscheidenden Sieg zu annoncieren – freilich nicht den über die feindlichen Perser, sondern eher den über sich selbst. Man läuft, um sich selbst zu besiegen und diesen Sieg danach seiner sozialen Mitwelt anzuzeigen. Offenbar sind dem spätmodernen Subjekt bestimmte Teilfunktionen seines Leibes fremd, ja feindlich geworden.

Das trotzig I did it auf dem T-Shirt dokumentiert die erfolgreiche Live-Performance. Jeder läuft dabei im wahrsten Sinne des Wortes für sein Leben – nicht nur physisch, sondern immer auch als Regisseur seiner Selbstinszenierung, derjenigen Inszenierung, in der man sich als Akteur punktuell präsent macht. Man setzt sich gewissermaßen aufs Spiel, um sich „laufend“ zu vergegenwärtigen. Curriculum vitae.

Wie auch bei anderen Events erfährt sich das Subjekt bei einem solchen Stadt-Marathon in extremer Weise als vergesellschaftlichtes Subjekt. Unter den besonderen sozialen Bedingungen der späten Moderne tritt die individuelle Raumnahme in Konkurrenz zur zeitnahen Raumnahme aller anderen. Der moderne Langstreckenlauf geht nicht mehr über Stock und Stein, sondern er fordert vielmehr die urbane Kulisse. Die Inszenierung des eigenen Leibraums addiert sich im öffentlichen Raum zu einer Form, die eher „Bedrängnis“ (Ps 143,12!) denn „weiten Raum“ (Ps 31,9) assoziieren lässt. Die eingangs beschriebene Nötigung, dem bedrohlichen Zeitdruck eine szenische Gegenwart abzurufen, offenbart hier ihren Januskopf. Denn die Verheißung des „eigenen Lebens“³ stößt im Kollektiv immer wieder an Funktionssysteme, die sich den eigenen Kontrollmöglichkeiten entziehen. Und weil das so ist, ist eine gelungene Vergegenwärtigung von Raum auf Zeit eben „der wahre Luxus“. Soll die (Selbst-)Inszenierung unterscheidbare Identität stiften, wird sie schnell zu einem knappen Gut. Denn nur wer ausreichend Raum hat, der kann die Verheißung, präsentisch zu sein, beim Wort nehmen und für sich realisieren.

Die Firma Renault – kenntlich im Marken-Logo oben links – bietet sich beziehungsweise ihre Produkte an, um dieses knappe Gut wohlfeil auf Dauer zu stellen. Die mobilen Umräume des créateur d’automobiles konstituieren jederzeit und allerorten verlässliche Raum-Präsenzen. Zeit-Räume, die in Geltung stehen. Der „wahre Luxus“ erweitert als Luxus-Ware die Möglichkeiten des eigenen Leibraums durch ihr repräsentatives Volumen. Und zugleich



hält sie einem die automobilen Vergegenwärtigungen der anderen bis auf weiteres vom Leib. Großraummobile sind primär Distanzspender.

2. Präsenz

In der Präsenz, im leiblichen Ausdruck gelangt das Präsens zur Performanz. – An kaum einem anderen religiös codierten Ort tritt dies offener zutage als im Altarraum. Wer sich dort professionell aufhält, hat etwas zu präsentieren.

Seine Präsenz hat Bedeutung, seine altarnahe Raumnahme wird unweigerlich zum Zeichen. Und an wohl kaum einem anderen religiös codierten Ort ist gerade der Konnex von Präsens, Präsenz und Präsentation zu einem Träger von starken theologischen Deutungen geworden. Mit gewissem Recht ließe sich behaupten, dass über die Art und Weise, wie diese drei Größen im „Sakrament des Altars“ einander zugeordnet werden, christliche Kirchen jeweils ihre Exklusivität beanspruchen. Dies kommt

selbstverständlich auch topologisch zum Ausdruck. Der Altarraum befindet sich nicht irgendwo, sondern vorn und/oder mittig im Kirchenraum. Und von diesem seinen prominenten Ort aus wirkt der Tisch des Herrn in alle Richtungen „aktiv raumbildend“⁴. In allen christlichen Kirchen markiert er als Raumzeichen gewissermaßen den architektonischen Vorbehalt für die heilvolle Gegenwartsstelle schlechthin: die kultische Vergegenwärtigung göttlicher Gegenwart beim geheiligten Essen.

Es ist dieses gemeinsame erinnernde Essen, das den Altar rechtfertigt in seiner den Kirchenraum dominierenden Position. In reformatorischer Lesart reduziert sich seine liturgische Funktion vollständig auf die des Abendmahlstisches. Als solcher ist er ein bleibendes „Zeichen der kirchenbildenden Grundsituation“ und zugleich manifeste „Einladung zum Mittag“⁵. In der sonntäglichen Mahlfeier wiederholen die Essenden und Trinkenden in symbolischer Form das, was durch Jesu Tod und Auferstehung einmalig geworden ist: die Verbundenheit des sich zeitlich machenden Gottes mit der Vergegenwärtigung in Brot und Wein. Diese ganz besondere Präsenzerfahrung vermittelt sich in der Sozialform der Nahrungsaufnahme; es ist die gesteigerte Erfahrung der eigenen Leiblichkeit. Nur sie gewährt Bestand zwischen Erinnerung und Hoffnung. Ohne Nahrung habe ich keine Zukunft, sondern bin bald nur noch Vergangenheit. Essen gewährleistet unseren Lebensraum auf Zeit. Damit geht einher die gesteigerte Erfahrung, dass auch der irdische Gottessohn eben diesen Bedingungen von „Nutz und Notdurft des Lebens“ unterlag. Im Sakrament des Altars teilt sich der Gekreuzigte und Auferstandene den Kommunikanten als leibhaft gegenwärtiger Gottessohn mit.

Unbeschadet anderer Wahrnehmungen ist es diese Grundfunktion, über die der Altar nach wie vor seine archaische Würde bezieht.

Hans Asmussen (gest. 1968) – einer der wenigen protestantischen Theologen, die sich schon früh mit religionsästhetischen Fragen beschäftigt haben⁶ – bezeichnet

1937 in seiner „Lehre vom Gottesdienst“ Gestalt und Nutzung des Altarraums sogar als ein lutherisches Spezifikum: „Der lutherische Kirchenbau bedarf notwendigerweise eines mehr oder weniger großen Raumes um den Altar herum. Denn in diesem Raum wird sich ja die Schar derer aufhalten, die zum Tisch des Herrn gehen.“⁷ – Der Altarraum motiviert gewissermaßen den „Weg in das Leben“⁸; über die Raumordnung bietet er ihm Richtung, Ziel und Anlass. Das Hinzutreten und der Aufenthalt dort konnotieren nichts weniger als die Kommunion. Die erhabene Stellung des alta ara – in den Rummelsberger Grundsätzen (1951) ist von „mindestens zwei Stufen“ die Rede⁹ – unterstreicht so die gottesdienstliche Zentralstellung des Abendmahls. Der regelmäßige kultische Gebrauch legitimiert das sakrale Interieur. Oder in semiotischem Sprachspiel (mit Umberto Eco): „Das Gebrauchsobjekt ist unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation das Signifikans desjenigen exakt und konventionell denotierten Signifikats, das seine Funktion ist. ... [Das] primäre Signifikat eines Gebäudes [sind] die Verrichtungen, die es bewohnbar machen“.¹⁰ Was etwas ist, sagt sein Gebrauch.

Die Teilhabe am Sakrament des Altars, sein primärer Gebrauch setzt für die Gottesdienstteilnehmer den Gang dorthin voraus. Um des sich gegenwärtig machenden Gottes gewahr zu werden, bedarf es der leiblichen Präsenz am Ort des Geschehens. Am Abendmahl, das in einem TV-Gottesdienst auf dem heimischen Bildschirm erscheint, hat man keinen Anteil. Zwar Präsenz (bei Live-Übertragungen), aber eben keine Präsenz. Die Altarnähe gilt bis auf wenige Ausnahmen als eucharistische *conditio sine qua non*. Die Spendung des Sakraments in den Bankreihen wird allenfalls in besonderen Gottesdiensten praktiziert. Normalerweise spricht der Liturg die Gemeindeglieder vom Altar aus an und lädt sie zu sich hin ein: „Kommt, es ist alles bereit ...“. Anders als in der Predigt, die sich unterschiedslos an alle Anwesenden richtet und der man sich leiblich nur durch Weggang entziehen kann, verlangt das Altarsakrament einen bewusst vollzogenen persönlichen Auftritt (vgl. 1Kor

11,27-29). Damit korrespondiert auch der in der klassischen Spendeformel codifizierte individuelle Sakramentsempfang: „Christi Leib für dich gegeben/Christi Blut für dich vergossen“.¹¹

Die im Resonanzraum des Altars gesprochenen Wortlaute setzen die Präsenz von Liturg und Kommunikanten voraus. Denn es gehört zur Natur des Gotteswortes, gehört zu werden. Das *verbum externum*, das äußerliche Wort, ist für Luther das sinnliche Zeichen göttlicher Selbstmitteilung. In ihm nimmt der redende Gott für den hörenden Menschen verheißungsvoll Gestalt an. Der Zuspruch der Gnade ergeht in Form der Darstellung. Vor und außerhalb dieses Inszenierungsrahmens, also unabhängig von der Mündlichkeit des Gotteswortes, wird der Adressat nicht wirklich erreicht. Das Lesen vermag nicht soviel wie das Hören – „*lectio non proficit tantum, quantum auditio*.“¹² Die Kirche bzw. in diesem speziellen Fall, der Altarraum ist darum auch eher „Mundhaus“ denn „Federhaus“.¹³ Der Abendmahlsgang und die Präsenz am Altar dieses „Mundhauses“ machen den Ort des Mahles zum Zeichen der persönlichen Hinwendung. Der „aurale Ort“ und der „orale Ort“ kommen im Vollzug zur Deckung. Als „Malzeichen“ (K.B.Ritter) markiert der Altar den Fluchtpunkt des Abendmahlsgangs. Im Gehen konstituiert sich die Mahlgemeinde zeichenhaft als Pilgergemeinde (Hebr 13,14). Altarräume sind also immer Wegzeichen und Zeitzeichen zugleich.

Liturgisches Handeln bezieht seine Bedeutsamkeit – dies ist bei der Abendmahlspraxis unmittelbar evident – im Wesentlichen über die jeweiligen Präsenzen im Raum.¹⁴ Dies gilt nicht nur für die manifeste Raumordnung – in unserem Zusammenhang: die Position des Altars im Altarraum beziehungsweise in der Vierung oder als so genannten Gemeindealter direkt vor den Bankreihen. Auch und gerade über das zeremoniale Formenspiel konstituieren sich ganz eigene Gestaltungsräume. Die Topographie des Abendmahls ist also zum einen bestimmt durch die überkommene statische Ordnung des Kirchenraums in seiner jeweiligen geschichtlichen Gestalt und mit

seinem das Verhalten strukturierenden so genannten „Prinzipalstück“ Altar. Der Altarraum ist immer auch der spielerische Darstellungsraum, dessen Ordnung sich mit der Bewegung und dem Verhalten der Gottesdienstteilnehmer im architektonischen Raum ergibt.¹⁵ Manfred Josuttis beginnt darum folgerichtig seine „Liturgik auf verhaltenwissenschaftlicher Grundlage“ mit dem programmatischen Satz: „Alles Leben verhält sich – einiges Leben verhält sich manchmal nach der Agenda.“¹⁶ Bezogen auf die leibräumliche Ordnung der Liturgie unterstreicht Josuttis’ Diktum, dass grundsätzlich nicht die Möglichkeit besteht, sich nicht zu verhalten, das heißt sich nicht irgendwie zu verorten beziehungsweise sich als bereits verortet vorzufinden. Dies gilt in besonderer Weise für den agendarischen Handlungsraum, der die handelnden Subjekte nicht nur in einer stark vorstrukturierten Räumlichkeit situiert, sondern sie zugleich auch bestimmten Verhaltensüblichkeiten aussetzt.

Im liturgischen Verhalten kommt die architektonische und zeremoniale Topologie zur Deckung. Während der äußere Umraum den Rahmen setzt für den gottesdienstlichen „Spielraum des Lebens“¹⁷, nehmen die liturgischen Präsenzen den Kirchenraum religiös in Gebrauch. Sie richten sich an ihm aus und modellieren ihn dabei. Eine beispielsweise beim Einzug anlässlich einer Trauung oder Konfirmation vollständig in West-Ost-Richtung durchschrittene Kirche konnotiert – bei entsprechender Gestaltung – nicht nur die notwendige Überbrückung einer lästigen Distanz, sondern auch den Beginn einer Geschehniseinheit, die den Raum nachhaltig mit Leben zu erfüllen vermag. Die Wahrnehmung der Einziehenden wird durch den Altar „geostet“ – seine Position „orientiert“ die Einziehenden. Der Sinn einer gottesdienstlichen Handlung ergibt sich also nicht zuletzt auch dadurch, wo beziehungsweise von wo aus sie vollzogen wird. Eine Lesepult-Predigt in einem gotischen Dom kann als Intensivierung des rhetorischen Pathos’ ausgelegt werden, wohingegen die Nicht-Inanspruchnahme eines Kanzelaltars in einer kleinen Dorfkirche als Ausdruck pastoraler

Bescheidenheit vernommen werden kann – und umgekehrt. Im leib-räumlichen Habitus verkörpert sich immer auch ein Deutungsraum. Jeder Stellungswechsel provoziert neue Perspektiven und alternative Deutungen.

3. Präsentation

Damit es überhaupt etwas zu deuten gibt, spielt sich in jeder Liturgie – und sei sie noch so karg – etwas ab. Und dieses Etwas wird präsentiert. In der Liturgie kommt das Evangelium leiblich-expressiv zur Darstellung. Liturgisch vollzieht sich also ein absichtsvolles und vor allem zeichenhaftes Geschehen. Bedeutung stellt sich darin zunächst einmal über die Semantik der einzelnen Worte und Wortfolgen ein, aber liturgietypisch ist eher die Syntax, die sinnvolle Abfolge vorgesehener und vorhersehbarer Handlungen. Liturgie wird inszeniert, genauer: Man spielt sie sich zu – handelnd, vergegenwärtigend. Dieses Zuspiel umfasst das ganze Spektrum theatraler Zeichen: akustische und kinesische Zeichen, Raum-Zeichen und Zeichen der Erscheinung.¹⁸ Der Bonner Praktische Theologe Michael Meyer-Blanck titelte 1997 seinen „kurze(n) Gang durch den Sonntagsgottesdienst nach der Erneuernten Agende“ – damals noch leicht provozierend, aber liturgisch natürlich völlig zu recht – mit „Inszenierung des Evangeliums“¹⁹. Er bringt mit dieser theatertheoretischen Terminologie zum Ausdruck, dass grundsätzlich alle Elemente einer liturgischen Textur am Schauplatz ‘christlicher Gottesdienst’ zu sinntragenden Zeichen werden können. Die liturgische Kleidung, die Haltungen und Gebärden, die zurückzulegenden Wege oder die musikalische Strukturierung – immer stellt sich das jeweilige Ausdrucksverhalten dramaturgisch als ein Rollentext dar, als eine leiblich vermittelte Präsentation eines bestimmten Sujets, das den Anwesenden zu deutendem Mitvollzug aufgegeben ist.

Die in der praktisch-theologischen Literatur mittlerweile geläufige Applikation der Theatermetapher auf den christlichen Gottesdienst²⁰ hat eben hier ihren formalen Ansatzpunkt: Theater wie Liturgie

existieren im Modus eines dramaturgisch geordneten Ausdruckshandelns. Das Gewebe der einzelnen Handlungen sieht eine lineare Lektürestrategie vor, das heißt analog zum Predigtvortrag verlaufen auch im liturgischen Handlungsvollzug die Produktion und die Rezeption von Zeichen simultan. Eine Liturgie wird fortlaufend inszeniert, ebenso fortlaufend „gelesen“ und mit Bedeutung belehnt.

Jede einzelne Präsentation ist wie bei einem Theaterstück eingebunden in einen erwartbaren Gesamtverlauf. Eine liturgische Rubrik macht also erst Sinn im Konzert all der anderen Rubriken. Alle Handlungen, die formal einen Gottesdienst ausmachen, sind immer schon situierte Vollzüge. Der Kontext bestimmt den Text. Kein Eingriff, keine Umstellung oder Modifikation des Ablaufs, kein Ortswechsel verhält sich semantisch neutral. Natürlich kann man am Ambo den Eingangpsalm lesen, natürlich kann man am Altar eine Kurzpredigt halten und natürlich kann man auf der Kanzel Fürbitte halten. Erfahrungsgemäß sind sich jedoch die jeweils Darbietenden nicht immer darüber im Klaren, dass der Verlautbarungsort die Botschaft bisweilen entscheidend zu modulieren vermag. Denn eine liturgische Präsentation ist immer mehr als nur die Summe ihrer fakultativen Gestaltungsvarianten. Hieran kränken unter anderem auch die vielen „alternativen“ Gottesdienstverläufe (z.B. Jugend-, Familien-, Krabbel- oder Vorstellungsgottesdienste). Bei diesen „Sandwich-Liturgien“ (Meyer-Blanck) wird geflissentlich übersehen, dass die Summierung einzelner Rubriken in den seltensten Fällen eine kohärente und stimmige Dramaturgie generiert. Das Evangelium verliert sich im Additiven.

Dieser Zusammenhang soll im Folgenden an einem altarnahen Beispiel verdeutlicht werden: der Präfation, dem so genannten Lobgebet zu Beginn der Abendmahlsliturgie²¹:

(Salutatio) L: Der Herr sei mit euch.
– G: Und mit deinem Geiste.

(Sursum corda) L: Erhebet eure Herzen.
– G: Wir erheben sie zum Herrn.

(Gratias) L: Lasset uns danken dem Herrn, unserem Gott. – G: Das ist würdig und recht.

(Vere dignum) L: Wahrhaft würdig ist es und recht, dass wir dich, ewiger Gott, immer und überall loben und dir danken durch unsern Herrn Jesus Christus. Ihn hast du uns gesandt zum Heil der Welt... Darum loben die Engel deine Herrlichkeit ... Dich preisen die Kräfte des Himmels ... Mit ihnen vereinen auch wir unsere Stimmen und bekennen ohne Ende:

(Sanctus) G: Heilig, heilig, heilig ist Gott ...

Für das Verständnis einer Abendmahlsfeier ist es keinesfalls unerheblich, dass sie durch eine Präfation (wörtlich: „eine Rede vor etwas“) eingeleitet und vorbereitet wird. Agendarisch steht die Präfation nach dem allgemeinen Kirchengebet und vor dem Sanctus.²² Dramaturgisch bekommt die Präfation dadurch einen deutlich vorbereitenden, hinführenden Charakter. „Liest“ man sie dagegen räumlich, dann lässt sie ohne große Mühe ein kollektives Aufschwingen zum Chor der Engel assoziieren. Die Präfation initiiert also eine geistliche Bewegung nach „vorn“ beziehungsweise „hinauf“ in Richtung auf das Folgende.

Spieltheoretisch betrachtet ist die Präfation als ein (gesangliches) Wechselspiel angelegt. Es unterliegt damit Rezeptionsbedingungen, die mit seiner dialogischen Struktur gegeben sind. Über die Abfolge der vier Bestandteile einer rite vollzogenen Präfation singen sich Liturg und Gemeinde in klar definierte Rollen hinein. Die Gottesdienstteilnehmer werden zu Dialogpartnern und füllen mitsingend/-sprechend die Leerstellen der präsentierten Textstücke auf:

Mit der Salutatio, dem liturgischen Gruß, begibt man sich gemeinsam unter den Segen Gottes. Im Sursum corda vergewissert man sich gegenseitig darin, sein Personzentrum („Herz“) auf Gott hin ausgerichtet, „erhoben“ zu haben. Mit dem Gratias, dem dritten Versikelpaar, tritt man dann schon in den Bannkreis

der Einsetzungsworte („... nahm er das Brot dankte und brach's ...“). Und schließlich im Vere dignum performiert der Vorbeter/Liturg die zustimmende Aneignung des kosmischen Gotteslobs durch die Gemeinde.

Dramaturgisch präsentiert sich also mit der Präfation eine Geschehniseinheit, die die Dialogpartner einstimmig auf die Realpräsenz des Gottessohnes unter Brot und Wein. Wort und Antwort sind in den drei Versikelpaaren inhaltlich eng miteinander verknüpft. Indem die Abendmahlsgemeinde in die Kommunikation mit dem Liturgen eintritt, stellt sie sich darauf ein, mit dem einmaligen Geschehen „in der Nacht, da er verraten ward“, gleichzeitig zu werden. Sie partizipiert in der Präsentation an der direkt anschließenden, allerdings liturgisch gebrochenen Darstellung des Heilsgeschehens. Hier werden also Zeichen gegeben und gedeutet – die Wirklichkeit Gottes wird liturgisch gesetzt. Das heißt das gottesdienstliche Szenario, in dem Gott sich heilsam einzustellen verheißt hat, verdankt sich einer sorgfältig durchkomponierten Präsentation, die die Beteiligten selbst im geheiligten Spiel konstituieren.

Der Altar und sein Umraum ist jedoch nicht nur ein liturgisches Präsentationsmedium, nicht nur Bühnenrequisite – er ist zugleich auch (außerhalb seiner Ingebrauchnahme) ein Zeichen für das Zeitwerden des christlichen Gottes. Alltags re-präsentiert er das sonntägliche Mahl, und natürlich damit auch die sich in diesem Mahl präsent machende zweite Person Gottes. Dies ist wahrscheinlich ein Grund für die selbst bei Protestanten verbreitete Appetenz-Scheu. So halten museale Kirchenbesucher in der Regel wie von selbst einen gewissen Sicherheitsabstand ein. Die Lautstärke des Gesprächs – bei Kirchenbesuchen ohnehin auf ähnlich geringem Niveau wie in Museen – sinkt noch einmal mehr ab.

In der Rostocker Universitätskirche, Teil eines relativ gut erhaltenen Zisterzienserinnen-Klosters, wird zum Beispiel der Altarbereich großräumig durch eine rote Kordel abgesperrt. Eine Alarmanlage gibt es nicht, aber das weiß man als

touristischer Besucher nicht unbedingt. Die Absperrung wird in Rostock – wie vermutlich kaum anders als in anderen vergleichbaren Kirchen – damit begründet, dass man den Altar vor unbefugten Zugriffen schützen müsse. Nur lässt man sich – die böse Absicht vorausgesetzt – wirklich durch eine rote Kordel abschrecken? Sieht man nun die Kordel nicht als ein subtiles psychologisches Hindernis, dann bleibt meines Erachtens nur eine Erklärung: Selbst im einigermaßen entkirchlichten Nordost-Deutschland betrachtet man den durch den Altar bestimmten Teilraum eines christlichen Gotteshauses als „irgendwie“ sakrosankt. Offenbar existiert noch eine vage Ahnung von der besonderen Heiligkeit der dort bei einem Gottesdienst vollzogenen Vergegenwärtigung. – Doch nicht nur bei touristischen Flaneuren ist eine kritische Distanz zum Tisch des Herrn zu beobachten, auch Gemeindeglieder zeigen zum Teil enorme Verhaltensunsicherheiten im Nahbereich des Altars. Dieses Verhalten ist vermutlich kulturell tradiert und stellt sich zunächst einmal unabhängig von der jeweiligen eucharistischen Praxis ein. Die in der Geschichte vielfach belegbare Abendmahlsscheu der Evangelischen macht den Altarraum zu einer kirchlichen No-go-area. (Ich selbst komme aus einer dörflich geprägten Gemeinde, an der bis in meine Konfirmandenzeit hinein nur einmal im Jahr Abendmahl gefeiert wurde: an Karfreitag, dem ehemals höchsten protestantischen Feiertag.) Nach wie vor ist die sonntägliche Feier eines Sakramentengottesdienstes eher protestantisches Programm denn liturgische Realität. Der eingangs zitierte Hans Asmussen kommentiert dies kritisch: „Es ist in der lutherischen Kirche eine Verfallserscheinung, wenn dieser Raum vor dem Altar nicht sonntäglich benutzt wird. Denn die sonntägliche Spendung des Sakraments gehört zu den Eigentümlichkeiten des lutherischen Gottesdienstes.“²³

4. Kulturelle Wahrnehmung

Werbung Casio: get the spirit²⁴
Die Anzeige der Firma Casio versetzt uns unmittelbar in einen Altarraum besonderer Art, in einen Gottesdienst aus Anlass der Eheschließung.²⁵ Braut und

Bräutigam stehen festlich gekleidet vor dem Altar, in diesem Fall dem sprichwörtlichen „Traualtar“. Wie bei einer authentischen Trauung stehen sie mit dem Rücken zur anwesenden Gemeinde – in diesem Fall: zur Gemeinde der Leserinnen und Leser der Zeitschrift „Max“. Über ihr flüchtiges Blättern in „Max“ werden sie unversehens zu virtuellen Gottesdienstbesuchern. Schauen wir uns diesen Kasus etwas genauer an.

Inszeniert wird eine Aura der Unmittelbarkeit. Man kann sich dieser Szene nicht ohne weiteres entziehen, denn religionsästhetisch tritt der „schönste Tag im Leben“ überdeutlich in Erscheinung. Das feierliche Ambiente kirchlicher Religion gehört zu diesem Anlass offenbar immer noch dazu, gleichsam als Außenspiegel der Gefühlswelt. Dieses Bild spricht unmittelbar die Sinne des Betrachters an – nicht nur wegen des pikanten Einblicks. Hier wird eine Religion in Szene gesetzt, die weniger leibfeindlich und vor allem weniger Gnosis-anfällig ist wie die uns geläufige protestantisch-nüchterne Weisheits- und Ethik-Religion. Es deutet sich hier eine Religionspraxis an, die in erster Linie schön sein kann und muss: Kerzenlicht und heller Sonnenschein, der durch die Kirchenfenster dringt, Rosen auf dem Altar, im Haar der Braut und als Brautstrauß – und dazu noch zwei richtig attraktive Menschen, wenn auch nur von hinten sichtbar.

Die Trauung findet hier bemerkenswerterweise in einer erkennbar evangelischen Kirche statt. Die weitaus meisten medial vermittelten Traumhochzeiten spiegeln demgegenüber ein eher katholisches Ambiente. Dieser Umstand hat vermutlich religionsästhetische Gründe: Der Ritus ist hier bekanntlich sakramental verfasst und darum ist die Liturgie reichhaltiger. Die sichtbaren Oberflächen zeigen sich bunter und vielgestaltiger; zudem ist das festliche Ornat des katholischen Priesters um einiges spektakulärer als die ehemals professoral-schwarze Berufskleidung seines protestantischen Pendants.

Hier aber wird eine zweifelsfrei evangelische Kirche ins Bild gesetzt. Erkennbar



ist dies am barocken Kanzelaltar – das kirchenbauliche Alleinstellungsmerkmal evangelischer Gotteshäuser.²⁶ Das Lehren des Evangeliums und die Verwaltung der Sakramente kommen im Kanzelaltar in größtmöglicher Verdichtung zum Ausdruck. Die sakramentale Mahlgemeinschaft am Altar erfährt ihre Deutung am Ort der Kanzel direkt über dem Altar. Möblierte Theologie – barocker Ausdruck evangelisch-orthodoxer Christenumspraxis. Nie waren evangelische Religionsräume prunkvoller,

nie der liturgisch-räumliche Gestus erhabener. Der Kanzelaltar ermöglicht es dem Geistlichen, auf Augenhöhe mit der Gemeinde Liturg und oberhalb des Altars Prediger zu sein. Die dem Kanzelaltar entsprechenden Vollzüge „bebilderten“ die orthodoxe Theologie im praktischen Vollzug.

Doch in dieser Anzeige sind weder Liturg noch Prediger zu sehen. Altar und Kanzel sind vakant, zur Zeit nicht besetzt. Das Brautpaar wird also nicht

getraut – es traut sich praktisch selbst. Es praktiziert volle liturgische Autonomie. Das evangelischerseits immer wieder trutzig hoch gehaltene, aber in seiner ganzen Tragweite selten realisierte „Priestertum aller Gläubigen“ wird hier von diesem Werbebild wohl am radikalsten interpretiert: ein Gottesdienst aus Anlass der Eheschließung als ästhetischer Selbstvollzug.

Dass hier ein Gottesdienst im Gange ist, daran lassen die brennenden Kerzen und der Blumenschmuck auf dem Altar keinen Zweifel. Aber der auratische Ort spricht offenbar für sich selbst. Und somit spricht er auch zu allen, die sich an ihm aufhalten: zum Brautpaar und natürlich zu der in seinem Rücken befindlichen Kasualgemeinde bzw. – aus dem Bild heraus – zum Betrachter. Diese Religion des schönen Scheins ist ganz offensichtlich durch einen festlich gestalteten Altarraum hinlänglich instrumentiert. Der herausgehobene sakrale Ort bedient alle gängigen Bedürfnisse im Hinblick auf eine Trauung. Überdeutlich zeigt diese kleine Szene an, wie stark sich derzeit religiöser Stil auf „Raumausstattung“ und „Ästhetik“ konzentriert. Es menschtelt – allerorten. Dass Protestanten oft ihre liebe Not haben mit den so genannten Äußerlichkeiten, ist noch kein Argument gegen diese Form der Verkörperung, auch nicht grundsätzlich gegen die Veräußerung religiös veranlasster Feierlichkeit.

Über diese pastorenfreie Trau-Liturgie legt sich nun die Werbewirklichkeit mit ihrem sublimen Kaufanreiz: „Get your style. Hol dir deine angesagte Gms mit Duplex LC Display und vielen weiteren Funktionen. The spirit of the G.“

Hier nun werden die Betrachter als virtuelle Gottesdienstbesucher angesprochen – gleichsam aus dem Off. Statt griechisch-deutschem Wechselgesang – wie beim Kyrie eleison – wird hier, zeitgeistig korrekt, ein englisch-deutsches Responsorium angestimmt: „Get the spirit – empfängt den Geist!“ – Musste noch der johanneische Jesus (Joh 20,22) seine Jünger persönlich ins Gesicht pusten, um ihnen diese Zusage

leiblich zuteil werden zu lassen („Nehmet hin den heiligen Geist!“), so vertraut diese Kanzelverkündigung allein auf das geschriebene Wort: „get the spirit“. Und hierzu reicht eine leere Kanzel völlig aus. Die Verkündigung geschieht hier nicht personal, sondern lediglich lokal. Verheißung vermittelt sich im Modus räumlicher Wahrnehmung im Resonanzraum des Altars. Der kirchlich vorgehaltene Sonderraum hebt an zur knappen Kasualpredigt. Und in diesem Sonderraum verortet sich die Werbeverheißung – protestantisch völlig korrekt – an der Kanzelbrüstung. Vom Betrachter aus gesehen: oben. Denn eben von dort her verlauten in einer gottesdienstlichen Normalsituation all die lebensförderlichen biblischen Verheißungen.

Ich fasse zusammen: Hat uns *Renault* gezeigt, wie notwendig Raumnahmen sind für die Inszenierung des Selbst, so zeigt uns *Casio*, in welchem Maße ein entsprechend strukturierter Raum die liturgische Präsentationen in sich aufzunehmen in der Lage ist. Über seine Schraffuren markiert der Raum, wie sich gläubiges Verhalten kirchlich organisiert. Wie auch beim Abendmahl, so dominiert auch hier der Altar die Szene. Das Paar steht nicht einfach irgendwo im Raum, sondern direkt am Altar. Die Inszenierung des Evangeliums lebt von Präsenzen und Präsentationen, lebt vom Verhalten im und zum sakralen Raum. Durch die Stellung von Braut und Bräutigam vor dem Altar ist hier im Prinzip schon alles gesagt. In Position und Gestus kommen

Subjektivität und Tradition zusammen, kommt religiöses Gefühl in Hoch-Form. Denn hier zeigt sich nicht etwa ein tristes Karfreitagschristentum, sondern ein opulentes „Weihnachtschristentum“²⁷. Und zur Feier des Tages können und sollen Altarräume auch schön sein.

¹ Dietrich Korsch: *Einleitung. Die Gegenwart Jesu Christi im Abendmahl*. In ders. (Hg.): *Die Gegenwart Jesu Christi im Abendmahl*. Leipzig 2005, 11-18 (11).

² *DER SPIEGEL* 5/2003, 51.

³ Ulrich Beck u.a.: *Eigenes Leben. Ausflüge in die unbekannte Gesellschaft, in der wir leben*. München 1995.

⁴ Rainer Volp: *Die Kunst, Gott zu feiern. Bd. 2: Theorien der Gestaltung*. Gütersloh 1994, 995.

⁵ Rainer Volp, a.a.O. Bd. 1: *Einführung und Geschichte*. Gütersloh 1992, 423.

⁶ Der Mittelteil seiner Liturgik „Die Lehre vom Gottesdienst“, München 1937 ist unter der Überschrift „II. Abschnitt. Die Lehre von der Gestaltung“ komplett ästhetischen Fragen gewidmet.

⁷ Hans Asmussen a.a.O., 168f.

⁸ Für Manfred Josuttis (*Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage*. Gütersloh 1991) verdichtet sich in der Weg-Metapher das Grundmotiv des christlichen Gottesdienstes.

⁹ Zit. n. Gerhard Langmaack: *Der gottesdienstliche Ort*. In *Leiturgia. Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes*. Bd. I. Kassel 1954, 365-433 (411).

¹⁰ Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik [La struttura assente]*. München 8/1994, 306.

¹¹ In der persönlichen Applikation entspricht die Spendeformel formal der Taufformel: „Ich taufe dich im Namen ...“.

¹² *WA* 13, 686, 9f.: *Praelectiones in prophetas minores (1524/26)*.

¹³ *WA* 10/I:2, 48, 5-7: *Adventspostille (1522)*.

¹⁴ Zum Folgenden ausführlich Vf.: *Zeichen und Spiel. Semiotische und spieltheoretische Rekonstruktion der Pastoraltheologie*. Gütersloh 2003, 269

ff. bzw. Vf.: *Art. Gottesdienst im Raum*. In Christian Grethlein / Günter Ruddat (Hg.): *Liturgisches Compendium*. Göttingen 2003, 260-281.

¹⁵ Wolf-Eckart Failing differenziert in diesem Zusammenhang den „gelebten Raum“ nach „Behältnissen“ (Gebäude) und „Verhältnissen“ (Verhalten). Ders./Hans-Günter Heimbrock: *Gelebte Religion wahrnehmen. Lebenswelt – Alltagskultur – Religionspraxis*. Stuttgart u.a. 1998, 99.

¹⁶ Manfred Josuttis a.a.O., 11 passim.

¹⁷ Hans-Günter Heimbrock: *Gottesdienst – Spielraum des Lebens. Sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen zum Ritual in praktisch-theologischem Interesse*. Weinheim 1993.

¹⁸ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters. Eine Einführung*, Bd. 1, Tübingen 4/1998, 31-179.

¹⁹ Michael Meyer-Blanck: *Inszenierung des Evangeliums. Ein kurzer Gang durch den Sonntagsgottesdienst nach der Erneueren Agenda*. Göttingen 1997.

²⁰ In jüngster Zeit v.a. Marcus A Friedrich: *Liturgische Körper. Der Beitrag von Schauspieltheorien und -techniken für die Pastoralästhetik*. Stuttgart u.a. 2001.

²¹ Zum folgenden vgl. Vf.: *Zeichen und Spiel*, a.a.O., 266 ff.; Walter Reindell: *Die Präfation*. In *Leiturgia. Handbuch des Evangelischen Gottesdienstes*. Bd. II. Kassel 1955, 453-521.

²² Grundform I, in *Kirchenleitung der VELKD: Evangelisches Gottesdienstbuch. Agenda für die Evang. Kirche der Union und für die Vereinigte Evang.-Luth. Kirche Deutschlands*. Berlin u.a. 1999.

²³ Hans Asmussen: *Die Lehre vom Gottesdienst* a.a.O., 169.

²⁴ „Max“ Nr. 10/2003, 133.

²⁵ Zur Interpretation dieser Werbeanzeige im Zusammenhang mit der Nutzung und Wahrnehmung kirchlicher Räume vgl. Vf.: *Religion sucht Raum. Kirchengebäude in der Postmoderne*. In Michael Herbst u.a. (Hg.): *Missionarische Perspektiven für eine Kirche der Zukunft*. Neukirchen-Vluyn 2005, 128-143 (133ff.).

²⁶ Vgl. Hartmut Mai: *Der evangelische Kanzelaltar. Geschichte und Bedeutung*. Halle 1969.

²⁷ Matthias Morgenroth: *Weihnachts-Christentum. Moderner Religiosität auf der Spur*. Gütersloh 2002.

Kirchenräume als performative Räume

Kirchen wurden und werden gebaut, um in ihnen Gottesdienste zu feiern. Dies ist eine fast tautologische Behauptung – in jedem Fall die Feststellung einer Bin- senweisheit. Daher verwundert es umso mehr, dass ein Aspekt, der unmittelbar aus ihr folgt, so häufig übersehen wird – der Aspekt, dass es sich bei Kirchen- räumen um Aufführungsräume handelt. Als Aufführungsraum eröffnet der Kirchenraum besondere Möglichkeiten für Verhältnis und Interaktion aller am Gottesdienst Beteiligten untereinander, für ihre Bewegung im und durch den Raum sowie ihre Wahrnehmung, die er beide darüber hinaus organisiert und strukturiert. Wie immer von diesen Mög- lichkeiten Gebrauch gemacht wird, wie sie genutzt, realisiert, umgangen oder gar konterkariert werden, hat Auswir- kungen auf den Aufführungsraum. Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklingen von Lauten, jeder durchziehende Geruch vermag ihn zu verändern.

Während der Kirchenraum als architek- tonisch-geometrischer stabil ist und von den Handlungen, die in ihm vollzogen werden, kaum beeinträchtigt wird, ist der Aufführungsraum instabil, ständig in Fluktuation begriffen. Er hat Auswir- kungen auf die, die sich in ihm aufhalten und Handlungen vollziehen, und wird zugleich von den in ihm Agierenden permanent transformiert, neu und anders hervorgebracht. Diese Qualität wird mit dem Begriff des performativen Raums gefasst.

Im Hinblick auf seine Performativität ist der Kirchenraum durchaus dem Theater- raum vergleichbar. In beiden Fällen han- delt es sich um Räume, die im Hinblick auf eine spezifische Art von Aufführung errichtet wurden/werden und deren je besondere Räumlichkeit von jeder in ihm stattfindenden Aufführung transformiert, d.h. eben neu und anders hervorgebracht wird.

Unter Aufführungen werden hier Hand- lungsvollzüge verstanden, die folgende Aspekte umfassen:

1. Aufführungen werden in leiblicher Ko- Präsenz zweier Gruppen von Akteuren vollzogen, die unterschiedliche Funkti- onen erfüllen, welche jedoch teilweise durchaus austauschbar sind (Schauspie- ler — Zuschauer, Spieler – Zuschauer, Priester – Gemeinde).

2. Auch wenn in ihnen bestimmte Objek- te Verwendung finden, verfügen Auffüh- rungen nicht über ein fixier- und tradier- bares Artefakt, sie sind flüchtig, ephemer, transitorisch. Ihre spezifische Materialität wird in der und durch die Aufführung allererst hervorgebracht. Die Aufführung erschöpft sich in ihrem Vollzug.

3. Zwar mag es die Intention der an einer Aufführung Beteiligten sein, in und mit ihr bestimmte Bedeutungen zu übermit- teln. Gleichwohl sind die Bedeutungen, die im Laufe einer Aufführung entste- hen, nicht vollständig kontrollierbar. In diesem Sinne handelt es sich bei den Bedeutungen um Emergenzen.

4. Aufführungen sind einmalig und unwiederholbar. Dieselbe Konstellation wird sich zwischen den an ihr Beteiligten niemals wiederherstellen. Aufführungen werden durch alle Beteiligten hervorge- bracht und so von ihnen mitbestimmt; umgekehrt wirken sie sich auf alle an ihnen Beteiligten aus. Sie sind in diesem Sinne als Ereignisse zu begreifen, die spezifische Erfahrungen ermöglichen¹. Legt man einen solchen Aufführungs- begriff zugrunde, wird einsichtig, dass es sich nicht nur bei Theater- und Performance-Kunst um Aufführungen handelt, sondern auch bei Gottesdies- ten, bei Rockkonzerten ebenso wie bei Sportwettkämpfen, bei Festen wie dem Karneval der Kulturen der Welt oder der Love Parade ebenso wie bei Parteitag, Wahlkampfveranstaltungen und anderen Veranstaltungen, die diesen vier Kriteri- en genügen. Auch wenn es sich in allen diesen Fällen um Aufführungen handelt, heißt das jedoch keinesfalls, dass wir es immer mit demselben Phänomen zu tun haben. Aufführungen unterscheiden sich vielmehr erheblich in der Art und Weise, wie sie mit diesen vier Aspekten umge- hen, ebenso wie durch den spezifischen kulturellen und sozialen Kontext, in dem sie stattfinden.

Soll der Kirchenraum als performati- ver Raum untersucht werden, liegt es

daher nahe, ihn im Hinblick auf die vier genannten Aspekte genauer zu betrach- ten, wobei der Aspekt der performativen Hervorbringung von Räumlichkeit in besonderer Weise fokussiert wird.

1. Leibliche Ko-Präsenz

Da Priester und Gemeinde sich gemein- sam zum Gottesdienst im Kirchenraum versammeln, sind sie es, die ihn mit ihren Handlungen als einen performativen Raum allererst hervorbringen. Umge- kehrt wirkt der ständig neu und anders hervorgebrachte performative Raum auf die ihn Hervorbringenden ein, organisiert und strukturiert permanent die Formen ihrer Interaktion, ihre Bewegung und Wahrnehmung. Dabei kann es sich zum Beispiel als Wirkungsfaktor erweisen, ob die Gemeinde sich kreisförmig um den Altarraum versammelt oder ihm frontal gegenüber sitzt. Im ersten Fall sind es die räumlichen Verhältnisse selbst, die einerseits eine größere Involviertheit der Gemeinde begünstigen, weil die einzel- nen Teilnehmer am Gottesdienst so ihren Blick nicht nur auf den Altar und den Priester, sondern auch auf andere Teil- nehmer richten können, was andererseits auch Auswirkungen auf das Verhältnis zwischen Priester und Gemeinde haben kann. Es mag außerdem eine Rolle spie- len, ob die Teilnehmer am Gottesdienst während der gesamten heiligen Handlung stehen wie im orthodoxen Gottesdienst oder ob sie sitzen oder knien. Wieder anders gestaltet sich das Verhältnis, wenn die Gemeindeglieder sich einzeln erheben, sich zum Altarraum begeben und dort vom Priester das Abendmahl empfangen. Außerdem wirkt es sich auf das Verhältnis zwischen Priester und Gemeinde aus, ob der Priester (und sein Gefolge) durch die Gemeinde hindurch in die Kirche einzieht und zum Altar- raum schreitet oder ob er ihn aus der Sakristei betritt.

Es ist zweifellos die Liturgie, die für das Verhältnis zwischen Priester und Gemeinde von größter Bedeutung ist. Gleichwohl hängen ihre Wirksamkeit und Nachhaltigkeit auch von den im Kirchenraum gegebenen Verhältnissen ab, von den Möglichkeiten, die er für Interaktion, Bewegung und Wahrneh- mung und damit zugleich für Gemein-

schaftsbildung eröffnet. Während eine kreisförmige Anordnung der Sitze um den Altarraum oder das Stehen bzw. die Bewegung im Kirchenraum auch Interaktionen der Gemeindemitglieder untereinander ermöglichen und damit wichtige Voraussetzungen für die Bildung einer Gemeinschaft schaffen, steht eine Sitzanordnung frontal zum Altarraum dem eher hinderlich entgegen. Hier müssen die Frage-Antwort-Sequenzen der Liturgie so gestaltet sein, dass sie derartige Hindernisse zu beseitigen und die Versammelten als Mitglieder einer Gemeinschaft, nämlich der christlichen Gemeinde, zu adressieren und zu bestätigen vermögen. Während die leibliche Ko-Präsenz von Priester und Gemeinde im Kirchenraum allererst die Voraussetzung dafür schafft, dass sich alle Teilnehmer im Verlauf des Gottesdienstes auch leiblich-sinnlich als Mitglieder einer Gemeinde erfahren können, ist es der performative Raum, der dies gestattet, unterstützt oder konterkariert.

2. Die performative Hervorbringung von Räumlichkeit

Der performative Raum wird durch Bewegungen von Menschen, Objekten und Licht, durch Qualität und Intensität des Lichts, durch Laute und Gerüche immer wieder neu und anders hervorgebracht. Er ist, wie bereits eingangs betont, kein statischer, sondern ein dynamischer Raum. Er ist daher auch nicht mit dem architektonisch-geometrischen Raum bereits gegeben, sondern entsteht neu mit jeder Änderung des Lichteinfalls, jeder Bewegung, jedes Geräusch. An seiner Hervorbringung sind entsprechend Menschen, Objekte, Licht, Laute, Gerüche beteiligt. Räumlichkeit ist also nicht etwas, das ein für allemal gegeben wäre. Auch wenn der Kirchenraum von Kunsthistorikern immer wieder als ein Monument, als ein Artefakt betrachtet und analysiert wird, muss darauf insistiert werden, dass ihm als performativem Raum ein solcher Artefaktcharakter nicht eignet. Seine Räumlichkeit ist nicht, sondern ereignet sich.

Dies wird vor allem deutlich, wenn man bedenkt, dass performative Räume immer zugleich atmosphärische Räume sind. Die Atmosphäre des Kirchenrau-

mes ist in der Regel das erste, was beim Eintreten in den Raum gespürt wird. Und sie ist es, die sich im Verlauf des Gottesdienstes verändert und so den Kirchenraum als einen performativen neu hervorbringt.

Atmosphären sind, wie Gernot Böhme gezeigt hat, zwar ortlos, aber dennoch räumlich ergossen. Sie gehören weder allein den Objekten bzw. den Menschen an, die sie ausstrahlen scheinen, noch denen, die den Raum betreten und sie leiblich erspüren. Sie sind, wie gesagt, im Kirchenraum gewöhnlich das erste, was den Teilnehmer am Gottesdienst erfasst und umfängt und ihm so eine ganz spezifische Erfahrung von Räumlichkeit ermöglicht. Dies lässt sich nicht unter Rekurs auf einzelne Elemente des Raumes erklären. Denn nicht sie sind es, welche die Atmosphäre schaffen, sondern das Zusammenspiel aller. Böhme, dem das Verdienst zukommt, den Begriff der Atmosphäre, ausgehend von Walter Benjamins Aura-Begriff, diesen jedoch signifikant verändernd, in die Ästhetik eingeführt zu haben, bestimmt Atmosphären als "[...] Räume, insofern sie durch die Anwesenheit von Dingen, von Menschen oder Umgebungskonstellation, d.h. durch deren Ekstasen, 'tingiert' sind. Sie sind selbst Sphären der Anwesenheit von etwas, ihre Wirklichkeit im Raum"¹². Atmosphären gehören also nicht dem architektonisch-geometrischen Raum zu, sondern dem performativen, den sie zugleich entstehen lassen. Sie sind [...] nicht freischwebend gedacht, sondern gerade umgekehrt als etwas, das von den Dingen, von Menschen oder deren Konstellationen ausgeht und geschaffen wird. Die Atmosphären sind so konzipiert weder als etwas Objektives, nämlich Eigenschaften, die die Dinge haben, und doch sind sie etwas Dinghaftes, zum Ding Gehöriges, insofern nämlich die Dinge durch ihre Eigenschaften – als Ekstasen gedacht – die Sphären ihrer Anwesenheit artikulieren. Noch sind die Atmosphären etwas Subjektives, etwa Bestimmungen eines Seelenzustandes. Und doch sind sie subjekthaft, gehören zu Subjekten, insofern sie in leiblicher Anwesenheit durch Menschen gespürt werden und dieses Spüren zugleich ein leibliches Sich-Befinden der Subjekte im

Raum ist.³ An dieser Beschreibung und Bestimmung von Atmosphäre sind in Bezug auf den Kirchenraum als performativem Raum vor allem zwei Aspekte besonders interessant. Zum einen bestimmt Böhme Atmosphären als "Sphären der Anwesenheit". Zum anderen lokalisiert er sie weder in den Dingen, die sie ausstrahlen scheinen, noch in den Subjekten, die sie leiblich erspüren, sondern zwischen ihnen und in beiden zugleich. Mit dem Begriff "Sphären der Anwesenheit" ist offenbar ein spezifischer Modus von Gegenwärtigkeit von Dingen gemeint. Böhme erläutert ihn näher als "Ekstase der Dinge", als die Art und Weise, auf die ein Ding dem Wahrnehmenden in besonderer Weise als gegenwärtig erscheint. Dabei sind nicht nur die Farben, Gerüche oder wie ein Ding tönt, als Ekstasen gedacht, also die so genannten sekundären Qualitäten eines Dinges, sondern auch seine primären Qualitäten wie die Form. "Die Form eines Dings wirkt [...] auch nach außen. Sie strahlt gewissermaßen in die Umgebung hinein, nimmt dem Raum um das Ding seine Homogenität, erfüllt ihn mit Spannungen und Bewegungssuggestionen"¹⁴ und verändert ihn so. Das gleiche gilt für Ausdehnung und Volumen eines Dinges. Sie sind nicht nur als die Eigenschaft eines Dinges zu denken, einen bestimmten Raum zu besetzen. "Die Ausdehnung eines Dinges und sein Volumen sind [...] auch nach außen hin spürbar, geben dem Raum seiner Anwesenheit Gewicht und Orientierung."¹⁵

Die Ekstase der Dinge führt dazu, dass die so nach außen wirkenden Dinge dem sie Wahrnehmenden in besonderer Weise als gegenwärtig erscheinen, sich seiner Aufmerksamkeit aufdrängen. Es geht etwas von den Dingen aus, das nicht mit dem gleichzusetzen ist, was der Wahrnehmende sehen oder hören mag, das er gleichwohl beim Sehen und Hören des Dinges leiblich erspürt, etwas, das sich zwischen dem Ding und dem es wahrnehmenden Subjekt im performativen Raum ergießt – eine spezifische Atmosphäre.

Dies gilt in Kirchenräumen häufig für das Kreuz, den Altartisch, den Taufstein, die Orgel, für den Abendmahlskelch – in katholischen Kirchen für die Monstranz,

und ebenso für die im Kirchenraum hängenden Bilder.

Es gilt auch für den Raum selbst. Wenn der architektonisch-geometrische Raum zum performativen wird, vermögen auch seine so genannten primären Qualitäten – also Ausdehnung und Volumen – nach außen spürbar zu werden, auf den Wahrnehmenden einzuwirken. In der Atmosphäre, die der Raum und die Dinge auszustrahlen scheinen, werden diese dem Subjekt, das ihn betritt, in emphatischem Sinne gegenwärtig. Nicht nur, dass sie sich ihm in ihren so genannten primären und sekundären Qualitäten zeigen und in ihrem So-Sein in Erscheinung treten; sie rücken dem wahrnehmenden Subjekt in der Atmosphäre auch in bestimmter Weise auf den Leib, ja, dringen in ihn ein. Denn es findet sich nicht der Atmosphäre gegenüber, nicht in Distanz zu ihr, sondern wird von ihr umfassen und umgeben, taucht in sie ein.

Dies wird besonders an Gerüchen, Lauten und Licht deutlich, welche die jeweiligen Atmosphären miterzeugen und damit zugleich den performativen Raum hervorbringen. Kirchenräume – wie Räume im Allgemeinen – sind immer von Gerüchen durchzogen. Gerüche, die von den Kerzen auf dem Altar ausgehen, von den Früchten, die zum Erntedankfest zum Altar gebracht werden, von den Menschen, die, aus Regen oder Schnee kommend, die Feuchtigkeit und den Geruch, der von ihr ausgeht, mit in die Kirche bringen, aber auch Gerüche, die von den Mauern ausgehen, vom Holzgestühl, von Stoffen. Während in protestantischen Kirchen versucht wird, die Gerüche zu ignorieren, werden in der katholischen Hl. Messe eigens weitere Gerüche hervorgebracht, die so stark sind, dass sie die anderen überlagern, Gerüche, die wahrgenommen werden sollen wie die vom Weihrauch.

Bei der bewussten und intendierten Verwendung von Gerüchen wird von der Voraussetzung ausgegangen, dass sie sich im gesamten Raum ausbreiten und starke körperliche Wirkungen in denen hervorrufen, die sie wahrnehmen. Das liegt vor allem daran, dass Räume, Objekte oder Menschen mit dem Geruch, der von ihnen ausgeht, geradezu in den Leib des diesen Geruch witternden Sub-

jektes eindringen. Auf diese Eigenart des Geruchs hebt Georg Simmel ab, wenn er schreibt:

Indem wir etwas riechen, ziehen wir diesen Eindruck oder dieses ausstrahlende Objekt so tief in uns ein, in unser Zentrum, assimilieren es sozusagen durch den vitalen Prozess des Atmens so eng mit uns, wie es durch keinen andern Sinn einem Objekt gegenüber möglich ist – es sei denn, dass wir es essen. Dass wir die Atmosphäre jemandes riechen, ist die intimste Wahrnehmung seiner, er dringt sozusagen in luftförmiger Gestalt in unser Sinnlich-Innerstes ein.⁶

Der Geruch stellt insofern eine der stärksten Wirkkomponenten von Atmosphäre dar. Der im Kirchenraum sich verbreitende Geruch von Weihrauch oder auch von Kerzen dringt mit dem Atmen in den Leib der Anwesenden ein und zeitigt eine unmittelbare körperliche Wirkung.

Ähnlich verhält es sich mit den Lauten, die im Raum erklingen. Laute sind mit Gerüchen insofern vergleichbar, als auch sie das wahrnehmende Subjekt umfassen, umhüllen und in seinen Leib eindringen. Der Körper kann zum Resonanzraum für die gehörten Laute werden, mit ihnen mitschwingen; bestimmte Geräusche vermögen sogar lokalisierbare körperliche Schmerzen auszulösen. Der Zuhörer ist ihnen – wie den Gerüchen – wehrlos ausgesetzt. Zugleich werden die Körpergrenzen aufgehoben. Wenn die Laute/Geräusche/Musik den Körper des Zuhörers zu ihrem Resonanzraum machen, sie in seinem Brustkorb resonieren, wenn sie ihm körperliche Schmerzen zufügen, eine Gänsehaut auslösen, Schauer über den Rücken laufen lassen oder einen Tumult in den Eingeweiden auslösen, wie dies nachweislich der aufbrausende Orgelklang vermag, dann hört der Zuhörer sie nicht mehr als etwas, das von außen an sein Ohr dringt, sondern spürt sie als einen innerleiblichen Vorgang. Dies löst häufig ein "ozeanisches" Gefühl aus. Mit den Lauten dringt die Atmosphäre in den Leib der Anwesenden ein und öffnet ihn für sie.

Anders als Gerüche, die noch lange im Raum hängen bleiben, auch wenn ihre Quelle bereits verschwunden ist, sind Laute durch Flüchtigkeit gekennzeichnet.

Was könnte flüchtiger sein als ein (v)erklingender Laut? Aus der Stille des Raumes auftauchend, breitet er sich in ihm aus, füllt ihn und erschafft ihn so neu, um im nächsten Augenblick zu verhallen, zu verwehen, zu verschwinden. So flüchtig er sein mag, wirkt er doch unmittelbar – und häufig nachhaltig – auf den ein, der ihn vernimmt. Er vermittelt ihm nicht nur ein Raumgefühl (in diesem Zusammenhang sei daran erinnert, dass unser Gleichgewichtssinn im Ohr sitzt); er dringt, wie ausgeführt, in seinen Leib ein und vermag häufig physiologische, affektive und energetische Reaktionen auszulösen.

Der Kirchenraum stellt einen Hör-Raum ganz besonderer Art dar. Darauf verweist nicht nur der Klang der Glocken, der weit ins Land hinaus hallt, um die Gläubigen zum Gottesdienst zu rufen, und der auch im Inneren der Kirche zu hören ist. Der performative Raum der Kirche wird vielmehr zu einem überwiegenden Teil als Hör-Raum konstituiert. Es sind vor allem der Klang der Orgel, der im Raum aufbraust, der Gesang der Gemeinde und des Chores, die singenden oder auch sprechenden Stimmen von Priester und Gemeinde in den Frage-Antwort-Sequenzen der Liturgie oder auch im Gemurmel des gemeinsamen Gebetes und die Stimme des Priesters in Lesung, Predigt, Gebet, Verkündigung, Fürbitte und Segen, welche den performativen Raum im Laufe des Gottesdienstes immer wieder neu und anders hervorbringen.

Dabei sind die Wirkungen von Orgelmusik, singender und sprechender Stimme durchaus unterschiedlich. Es ist zweifellos die Orgelmusik, welche die stärksten physiologischen, affektiven und energetischen Reaktionen ebenso wie ein "ozeanisches" Gefühl auszulösen vermag, das die Körpergrenzen durchlässig macht. Zugleich gelingt es ihr, auch den schütterten Gesang einer nur spärlich vertretenen Gemeinde so zu verstärken, dass das gemeinschaftliche Tun des Singens zugleich ein Gefühl der Gemeinschaft aufkommen lässt, welches ein machtvoller gemeinsamer Gesang allein durch sich selbst hervorzurufen imstande ist. Die Vielstimmigkeit eines geschulten Kirchenchores wiederum lässt eine solche Gemeinschaft in nahezu idea-

ler Weise erfahrbar werden. Die Stimmen der einzelnen verschwinden nicht in ihm, sondern klingen harmonisch zusammen und bringen so eine Einheit aus der Vielfalt hervor. Sie lösen bei ihren Zuhörern die Sehnsucht aus, ihre Körpergrenzen überwinden zu können, selbst Teil dieser idealen Einheit zu werden. Sie schaffen eine Atmosphäre, die, geprägt von Fülle, Zusammenklang und Harmonie, die Utopie einer Erlösung von den niederdrückenden Widrigkeiten eines kleinlichen Alltags aufscheinen lässt.

Ganz anders verhält es sich mit singenden und sprechenden Einzelstimmen. Auch wenn sie, als sprechende oder singende, sich unlösbar mit der Sprache zu verbinden scheinen, treten sie stets auch in ihrer eigenen Materialität hervor, lassen sich nicht zum bloßen Medium für Sprache degradieren. Die Stimme hört niemals auf, ihr Eigenleben zu führen und die Aufmerksamkeit des Hörers auf dieses Eigenleben zu lenken, das auf die Leiblichkeit des Singenden oder Sprechenden zurückverweist. Die Stimme bringt immer zuerst sich selbst zu Gehör. Dies bedeutet keineswegs immer Desemantisierung. Vielmehr gilt ein merkwürdiges Paradox. Je weniger es der Stimme des Sprechenden gelingt, die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich zu ziehen, desto weniger wird dieser im Stande sein, die von ihr verlautbarten Worte zu verstehen. Je stärker dagegen die Stimme selbst zu faszinieren vermag, je stärker sie auf die Leiblichkeit der Zuhörer einwirkt, umso klarer und leuchtender treten die Worte hervor und vermögen sich ins Gedächtnis der Zuhörer einzubrennen. Dies geschieht gerade, weil die Polymorphie der Stimme die Vieldeutigkeit der sprachlichen Äußerungen entbindet; sie erschwert daher lediglich ein eindeutiges Verstehen, nicht jedoch ein nachhaltiges, das sie allererst ermöglicht. Dabei lenkt die Stimme immer auch zugleich, wenn nicht zuallererst, die Aufmerksamkeit des Lauschenden auf ihre eigenen, sich im und mit dem Atem verströmenden besondere Qualitäten, in denen das leibliche In-der-Welt-Sein des Sich-stimmlich-Verlautbarenden sich für andere vernehmbar ausspricht. In solchen Momenten übermittelt die Stimme nicht länger nur Sprache, ist

vielmehr selbst Sprache, in der ein leibliches In-der-Welt-Sein sich ausspricht und den Zuhörer anspricht. Sie ist reine Aus- und Ansprache.

Die Stimme stellt also ein in vieler Hinsicht bemerkenswertes, ja merkwürdiges Material dar. Nicht nur, dass sie nicht gegeben ist, ehe sich nicht zum Erklingen gebracht wird; nicht nur, dass sie jeweils den Atemzug, mit dem sie den Körper verlässt, nicht überdauert und vom nächsten erneut hervorgebracht werden muss – womit auch der Raum neu und anders hervorgebracht wird –, also ein Material darstellt, das es nur als "Ekstase" gibt. Nicht nur, dass sich in der Stimme Lautlichkeit, Körperlichkeit und Räumlichkeit bündeln, so dass in ihr die Materialität der Aufführung als stets sich neu erzeugende in Erscheinung tritt. Bei der Stimme handelt es sich darüber hinaus auch um ein Material, das Sprache sein kann, ohne Signifikant werden zu müssen – was allen semiotische Prinzipien und Regeln zuwiderläuft. In ihr spricht sich das leibliche In-der-Welt-Sein des sich in ihr Verlautbarenden aus; sie spricht den, der sie vernimmt, in seiner leiblichen In-der-Welt-Sein an. Sie füllt den Raum zwischen beiden, setzt sie zueinander in ein Verhältnis, stellt eine Beziehung zwischen ihnen her. Mit seiner Stimme berührt der, der sie zu Gehör bringt, den, der sie vernimmt.

Sowohl das Orgelspiel als auch Gesang und Sprechen folgen einem je eigenen Rhythmus. Unter Rhythmus verstehe ich im Unterschied etwa zu Takt und Metrum ein Ordnungsprinzip, das nicht auf Gleichmaß, sondern auf Regelmaß zielt. Wie Hanno Helbling gezeigt hat, handelt es sich um ein dynamisches Prinzip, das "unterwegs ist und bleibt: immer mit Herstellung und Darstellung bestimmter Verhältnisse beschäftigt und immer in der Lage, diese Verhältnisse neu zu entwerfen"⁷. Im Rhythmus wirken Voraussehbares und Nicht-Voraussehbares zusammen. Er entsteht durch Wiederholung und Abweichung vom Wiederholten, durch Puls und Bruch. Wiederholung allein ergäbe keinen Rhythmus. Rhythmus lässt sich in diesem Sinne als ein Ordnungsprinzip beschreiben, das seine eigene permanente Transformation vor-

raussetzt und in seinem bzw. durch sein Wirken vorantreibt. Nun handelt es sich beim Rhythmus als einem Verfahren zur Organisation und Strukturierung von Zeit um ein Prinzip, das mit dem menschlichen Körper gegeben ist. Nicht nur folgen Herzschlag, Blutkreislauf, Atmung ihrem eigenen Rhythmus; nicht nur führen wir Bewegungen mit unserem Körper beim Gehen, Laufen, Tanzen, Schwimmen, Schreiben mit einem Stift u.a. rhythmisch aus und bringen beim Sprechen, Singen, Lachen und Weinen Laute rhythmisch hervor. Auch die Bewegungen, die in unserem Körper erzeugt werden, ohne dass wir sie wahrzunehmen vermöchten, werden rhythmisch vollzogen.⁸ Der menschliche Körper ist in diesem Sinne rhythmisch gestimmt. Er vermag daher auch, Rhythmus sowohl als ein äußeres als auch als inneres Prinzip wahrzunehmen. Wir sehen bestimmte Bewegungen oder auch eine bestimmte räumliche Anordnung von Objekten – wie Darstellungen des Kreuzwegs – und nehmen sie als rhythmisch wahr; wir hören bestimmte Wort-, Laut- und Tonfolgen und nehmen sie als rhythmisch wahr. Und diese Wahrnehmung vermag im Wahrnehmen der körperlichen Wirkungen zu zeitigen – vor allem, wenn er/sie anfängt, sich in die wahrgenommenen Rhythmen 'einzuschwingen'. Es ist der Rhythmus, der so Körperlichkeit, Räumlichkeit und Lautlichkeit zueinander in ein Verhältnis setzt und ihr Erscheinen im Raum ebenso wie ihr Verschwinden reguliert. Bei Aufführungen, bei denen wie bei Gottesdiensten der Rhythmus als grundlegendes Organisationsprinzip von Zeit figuriert, treffen unterschiedliche 'rhythmische Systeme' aufeinander: das der Liturgie und die der Teilnehmer. Dabei ist zu bedenken, dass jeder einzelne Teilnehmer rhythmisch anders gestimmt ist. Für den Verlauf des Gottesdienstes ist es daher wichtig, wie die rhythmische Abstimmung erfolgt: ob und wie weit es der Liturgie gelingt, die Teilnehmer in den von ihr gesetzten Rhythmus hineinzuziehen; ob und wie weit mehrere rhythmisch ähnlich gestimmte Teilnehmer auf die anderen Teilnehmer und auf die Liturgie einzuwirken vermögen und so fort. Der Gottesdienst vollzieht sich entsprechend



Tausch, Performance von Anna Berndtson, Berlin/Malmö

Tausch, Performance von Anna Berndtson, Berlin/Malmö

durch wechselseitiges 'Einschwingen' in den Rhythmus anderer und in diesem Sinne durch unmittelbares wechselseitiges körperliches Einwirken von Priester und Gemeinde sowie den Mitgliedern der Gemeinde untereinander.

Rhythmus als Prinzip der Selbstorganisation bewirkt, dass trotz der Vorgaben der Liturgie ein ständiger Wechsel zwischen Voraussagbarem und nicht Voraussagbarem sich ereignet, zwischen dem Vorhergesehenen und dem Unerwarteten. Weder herrscht der pure Zufall noch eine streng logische oder kausale Ordnung. Der Rhythmus schafft vielmehr Spiel- und Freiräume, die es ermöglichen, dass in einer dynamischen Ordnung immer wieder Neues emergiert.

Zugleich gelingt es dem Rhythmus, durch Freisetzung, Übertragung, Zir-

kulation und Austausch von Energien im Gottesdienst eine Gemeinschaft entstehen zu lassen, insofern er es allen Teilnehmern ermöglicht, Gemeinschaft als geteilte Erfahrung in ihrer Dynamik leiblich spürbar und erlebbar zu machen. Es ist gerade der Rhythmus, der im Gottesdienst dem einzelnen Teilnehmer die Möglichkeit eröffnet, sich als Mitglied einer Gemeinschaft, nämlich der Gemeinschaft der Christen, leiblich zu erfahren und zu erleben.

Der Kirchenraum ist nun nicht nur ein rhythmisch gestalteter Hör-Raum, sondern immer auch im Schau-Raum. Während dies für katholische Barockkirchen in besonderem Maße gilt, haben die Protestanten immer wieder versucht, den Schauwert des Kirchenraumes dadurch zu minimieren, dass sie Bilder und ande-

re Schaustücke entfernt haben, leugnend, dass sich an ihnen Andacht zu entzünden vermag. Aber auch ein Kirchenraum mit weißen, kahlen Wänden bleibt ein Schau-Raum, d.h. ein Raum, in dem es etwas zu sehen gibt, sei es nun den sich ständig wandelnden performativen Raum selbst, seien es die in ihm Anwesenden und Handelnden, die ihn mit ihren Bewegungen und Handlungen ständig verändern. Zuvörderst aber ist der Kirchenraum als Schau-Raum ein Licht-Raum. Je nach Jahres- und Tageszeit tritt er als Raum anders in Erscheinung. Sei es, dass das Spiel von Licht und Schatten die Monumentalität des Baus unterstreicht oder die spezifische Materialität von Backstein oder Marmor hervorhebt, sei es, dass das Licht den Raum transparent erscheinen lässt, so dass seine festen Konturen

sich aufzulösen scheinen und er sich ins Unendliche weitet. Von den im Raum anwesenden Subjekten wird der Raum bei jedem Lichtwechsel, der ihn neu und anders hervorbringt, neu und anders erfahren. Denn der menschliche Organismus reagiert ganz besonders sensibel auf Licht. Der Mensch nimmt Licht nicht nur mit den Augen auf, sondern auch mit der Haut. Es dringt sozusagen durch die Haut in den Leib des Wahrnehmenden ein. Der Kirchenraum als performativer Raum und der Leibraum der in ihm Anwesenden wirken so wechselseitig aufeinander ein, bringen sich permanent als einen je anderen neu hervor.

3. Bedeutung als Emergenz

Soweit war vom Kirchenraum ausschließlich als einem Wirkraum die Rede, nicht jedoch als einem Bedeutungsraum. Dies mag insofern verwundern, als der Kirchenraum in vieler Hinsicht als ein Bedeutungsraum par excellence geschaffen wurde. Im Mittelalter waren sowohl Topologie, als auch Geometrie und Morphologie des Kirchenraums mit Bedeutungen aufgeladen. So symbolisierte der östliche Teil, die Altarzone, den Himmel, während der westliche Teil auf die höllische Region verwies und den Platz bedeutete, an dem die Toten auf den Tag der Auferstehung warten. Die geometrische Form des Grundrisses unterlag ebenfalls einer spezifischen Ausdeutung: Die Kreuzform symbolisierte den gekreuzigten Christus, die Kreisform die Vollkommenheit Gottes, das Dreieck die Heilige Dreifaltigkeit, das Oktogon die Wiedergeburt durch die Taufe. Auch das Material der Kirche wurde symbolisch ausgelegt: Die Steine bedeuteten die Gläubigen, der Zement, der sie verbindet, die christliche Gnade.⁹ Gleichwohl waren diese Bedeutungen nicht für jeden, der den Kirchenraum betrat, in gleicher Weise gegeben. Es bedurfte vielmehr immer wieder bestimmter Handlungen des Klerus, um sie für die Teilnehmer an Gottesdiensten hervortreten zu lassen. Erst in dem Augenblick, in dem die Altarzone für den Gläubigen als Himmelszone in Erscheinung tritt, entsteht für ihn eine entsprechende Bedeutung auf eine ganz spezifische Weise.

Dies gilt für alle vorab festgelegten Bedeutungen. Sie lassen sich in Aufführungen nicht 'als solche' übermitteln. In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Gottesdienst nicht von anderen Arten von Aufführungen. Die Bedeutungen, die in ihm Objekten oder Worten zugesprochen werden, sind eben nicht bereits vorab gegeben. Sie entstehen vielmehr erst in der Wahrnehmung, Imagination, Erinnerung, Affektation und Reflexion des Subjektes aus den Wechselwirkungen zwischen dem ständig neu und anders hervorgebrachten performativen Raum und den Subjekten der ihn Hervorbringenden. Das Wort erklingt als gesungenes oder gesprochenes im Raum und re-soniert im Leibraum der es Vernehmenden. Ohne die besondere Materialität der Stimme, vor der es sich nicht löst, kann es im Gottesdienst nicht in Erscheinung treten. Nur weil es sich mit dem Atem dem Leib des Sprechenden entringt, vermag es auf den Leib des Hörenden einzuwirken und in seinem Bewusstsein Bedeutungen auftauchen zu lassen.

Das Verhältnis von Wirkung und Bedeutung ist hier offenbar von ganz besonderer Art. Da der Hörende das Wort immer nur zugleich mit der Stimme vernehmen kann, lassen sich die Wirkungen, welche die Stimme auf den Leib des Hörenden ausübt – physiologische, affektive, energetische, vielleicht gar motorische Reaktionen – nicht von den Bedeutungen trennen, die zugleich im Bewusstsein auftauchen. Dabei handelt es sich um ein Wechselspiel von Bedeutungen und Wirkungen. Da die leiblichen Reaktionen nicht wie Reflexe ausgelöst werden, sondern mit bestimmten Erinnerungen, Imaginationen, Erfahrungen – kurz: Bedeutungen zusammenhängen, die das betreffende Subjekt in seinem bisherigen Leben erzeugt hat, sind es durchaus auch eben diese Bedeutungen, die eine solche leibliche Wirkung möglich machen. Aus diesem Zusammenspiel von Bedeutung und Wirkung gehen nun neue Bedeutungen hervor, die wiederum den Boden für bestimmte Wirkungen bereiten und so fort. Es ist daher extrem unwahrscheinlich, dass die Bedeutungen, die in diesem Prozess im Bewusstsein eines Subjektes auftauchen, mit denen identisch sind, die

in dem eines anderen auftauchen noch gar mit jenem, die der Sprechende übermitteln wollte. Gleichwohl werden alle diese Bedeutungen eine gewisse "Familiärenähnlichkeit" aufweisen, eine bestimmte "Schnittmenge" teilen mögen. Die Wirkung, welche die Lesung oder die Predigt auf die lauschenden Mitglieder der Gemeinde haben mag, besteht also nicht darin, dass sie die Botschaft des Sprechenden genauso verstehen wie dieser sie gemeint hatte. Sie ist vielmehr als die Eröffnung von Frei- und Spielräumen für die Hörenden zu begreifen, aus dem Vernommenen neue und für sie relevante Bedeutungen hervorgehen zu lassen und zu erzeugen. Das gesprochene Wort wird hier in der Tat zum Ereignis: Es löst im Hörenden nicht nur leibliche Reaktionen aus, sondern bringt zugleich ganz neue Bedeutungen hervor. Diese Bedeutungen waren weder von Sprechenden voraussehbar oder gar planbar, noch auch vom Hörenden. Sie tauchen vielmehr unerwartet und plötzlich im Hörenden auf und ergreifen ihn als Folge des Wechselspiels von Wirkung und Bedeutung, Bedeutung und Wirkung. Ein gesprochenes Wort, das im Hörer keinerlei physiologische, affektive, energetische Wirkungen auslöst, bleibt für ihn letztlich auch ohne Bedeutung.

4. Erfahrung von Liminalität

Wenn einerseits der Kirchenraum als performativer Raum durch die Handlungen aller Anwesenden – und darüber hinaus durch von außen einfallendes Licht und seinen Wechsel – hervorgebracht wird und andererseits der performative Raum auf die ihn Hervorbringenden einwirkt, ja, als atmosphärischer Raum durch Geruch, Laut, Licht in ihre Körper eindringt und sie so transformiert, dann wird der performative Raum zugleich zum liminalen Raum. Er eröffnet für alle in ihm Versammelten die Möglichkeit neuer Erfahrungen, die sich im besten Falle nicht nur als vorübergehende körperliche – physiologische, affektive, energetische – Zustände artikulieren, sondern eine über den Gottesdienst hinausgehende Wirkung zeitigen. In diesem Sinne handelt es sich bei den Erfahrungen um Schwellenerfahrungen, um Erfahrungen der Liminalität.

Der Begriff der Liminalität stammt, wie bekannt, aus der Ritualforschung. Er wurde von Victor Turner unter Rekurs auf die Arbeiten Arnold van Genneps geprägt. Dieser hatte in seiner Studie *Les rites de passage* (1909) an einer Fülle ethnologischen Materials dargelegt, dass Rituale mit einer im höchsten Maße symbolisch aufgeladenen Grenz- und Übergangserfahrung verknüpft sind. Übergangsriten gliedern sich in drei Phasen:

1. die Trennungsphase, in der der/die zu Transformierende(n) aus ihrem Alltagsleben herausgelöst und ihrem sozialen Milieu entfremdet werden;
2. die Schwellen- oder Transformationsphase; in ihr wird/werden der/die zu Transformierende(n) in einen Zustand "zwischen" allen möglichen Bereichen versetzt, der ihnen völlig neue, zum Teil verstörende Erfahrungen ermöglicht;
3. die Inkorporationsphase, in der die nun Transformierten wieder in die Gesellschaft aufgenommen und in ihrem neuen Status, ihrer veränderten Identität akzeptiert werden.

Diese Struktur lässt sich nach van Gennep in den verschiedensten Kulturen beobachten. Sie wird erst in ihren Inhalten kulturspezifisch ausdifferenziert. Victor Turner hat den Zustand, der in der Schwellenphase hergestellt wird, als Zustand der Liminalität (von lat. *limen* – die Schwelle) bezeichnet und genauer als Zustand einer labilen Zwischenexistenz "betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial"¹⁰ bestimmt. Er führt aus, dass und wie die Schwellenphase kulturelle Spielräume für Experimente und Innovationen eröffnet, insofern "in liminality, new ways of acting, new combinations of symbols are tried out, to be discarded or accepted"¹¹. Die Veränderungen, zu denen die Schwellenphase führt, betreffen nach Turner in der Regel den gesellschaftlichen Status derer, die sich dem Ritual unterziehen, sowie die gesamte Gesellschaft. In letzterer Hinsicht bestimmt er Rituale als Mittel zur Erneuerung und Etablierung von Gruppen als Gemeinschaften. Dabei sieht er vor allem zwei Mechanismen am Werk: Erstens die in den Ritualen erzeugten Momente von *communitas*, die

er als gesteigertes Gemeinschaftsgefühl beschreibt, das die Grenzen aufhebt, welche die einzelnen Individuen voneinander trennen; und zweitens eine spezifische Verwendung von Symbolen, die sie als verdichtete und mehrdeutige Bedeutungsträger erscheinen lässt und es allen am Ritual Beteiligten ermöglicht, verschiedene Interpretationsrahmen zu setzen.

Wie sich in den vorausgehenden Abschnitten gezeigt hat, sind beide Mechanismen auch in Gottesdiensten am Werk. Sie sind es eben, welche den Kirchenraum als performativen Raum in einen liminalen Raum verwandeln. Ob die Schwellenerfahrung, die einzelne Teilnehmer im Verlauf des Gottesdienstes durchlaufen, sich auf die genannten leiblichen Veränderungen beschränkt, ob und wieweit sie zugleich eine spirituelle Dimension annimmt oder gar in besonderen Momenten als Erfahrung der Anwesenheit Gottes sich verwirklicht, wird individuell sehr unterschiedlich sein. Gleichwohl lässt sich nicht übersehen, dass offenbar bestimmte Bedingungen erfüllt sein müssen, damit sich für individuelle Subjekte überhaupt etwas ereignen kann – sei es eine Gemeinschaftserfahrung, die sich auf die christliche Gemeinde bezieht, sei es eine andere Art von spiritueller Erfahrung. Es ist die Art und Weise, in welcher der performative Raum von allen Beteiligten hervorgebracht und transformiert wird, von der es abhängt, ob solche Erfahrungen gemacht werden, ja, ob überhaupt für einzelne Subjekte ein Schwellenzustand eintreten kann.

Nun sind, wie verschiedentlich betont, alle im Raum Anwesenden an Hervorbringung und Veränderung des performativen Raumes beteiligt. Und insofern ist jeder dafür mitverantwortlich, dass die Bedingungen erfüllt werden, unter denen individuelle oder gemeinschaftliche Transformationen sich ereignen können. Gleichwohl wird dieser Vorgang durch Bedingungen begünstigt oder behindert, die bereits vorab festgelegt worden sind. Dazu gehört die Ausschmückung des Raumes, die Tageszeit des Gottesdienstes, die Liturgie, die Fähigkeiten von Organist und Kirchenchor und vor allem die Person des Priesters, seine Ausstrah-

lung, seine rhetorischen Fähigkeiten. Dabei handelt es sich um Bedingungen, die nicht einfach unveränderbar gegeben sind, sondern über deren Einsatz und Qualität die jeweilige Inszenierung entscheidet.

Dabei meine ich mit dem Begriff der Inszenierung nicht nur eine vorab getroffene Entscheidung über die Art und Weise der performativen Hervorbringung von Materialität – zum Beispiel über den Einsatz der Orgel, des Kirchenchors, über Kerzen- oder elektrische Beleuchtung etc. –, sondern viel allgemeiner die Herstellung einer bestimmten Situation, in die sich alle Betroffenen gemeinsam hineinbegeben. Es ist die Beschaffenheit dieser Situation, von der es abhängt, ob sich im Verlauf des Gottesdienstes für einzelne Teilnehmer Möglichkeiten für eine Schwellenerfahrung welcher Art auch immer eröffnen. Inszenierung ist niemals imstande, bestimmte Wirkungen automatisch auszulösen und in diesem Sinne zu manipulieren. Zu unterschiedlich sind die Subjekte und ihre individuellen Bedingungen, als dass dies möglich wäre. Sie sollte jedoch dazu in der Lage sein, eine Situation zu schaffen, in der Spiel- und Freiräume und damit Möglichkeiten für Schwellenerfahrungen sich überhaupt eröffnen können. Wird der Kirchenraum als ein performativer Raum in dieser Weise genutzt, so kann er in der Tat zum liminalen Raum werden.

¹ Vgl. hierzu Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M. 2004.

² Gernot Böhme, *Atmosphären. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1995, S. 33.

³ Ebenda, S. 33 f.

⁴ Ebenda, S. 33.

⁵ Ebenda.

⁶ Georg Simmel, *Soziologie. Untersuchungen über die Form der Vergesellschaftung*, 2. Aufl. München/Leipzig 1922, S. 490.

⁷ Hanno Helbling, *Rhythmus. Ein Versuch*, Frankfurt a.M. 1999, S. 18.

⁸ Vgl. hierzu u.a. Gerold Baier, *Rhythmus. Tanz im Körper und Gehirn, Reinbek bei Hamburg 2001*.

⁹ Vgl. dazu u.a. Otto von Simson, *The Gothic Cathedral*, New York 1956.

¹⁰ Victor Turner, *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, London 1969, S. 95.

¹¹ Victor Turner, "Variations on a Theme of Liminality", in: Sally F. Moore & Barbara Myerhoff (Hrsg.) *Secular Rites*, Assen 1977, S. 36-57, S. 40.



Gernot Böhme
Atmosphären kirchlicher Räume

I. Das Numinose und die Profanisierung
 kirchlicher Räume

Für den Philosophen ist es eine nicht unerwartete, wenngleich heikle Herausforderung über Atmosphären kirchlicher Räume zu sprechen. Er trägt damit gleichsam eine Dankesschuld ab gegenüber einem Ursprung, den er verlassen musste, um das Phänomen der Atmosphäre als solches zu erfahren und zu denken. Hermann Schmitz, der als erster Atmosphäre zum philosophischen Begriff gemacht hat, hat sich dabei außer auf Vorarbeiten von Ludwig Klages ganz wesentlich auf die Forschungen von Rudolf Otto zum Numinosen gestützt (Schmitz, 1989). Atmosphären sind unbestimmt in die Weite ergos-



Tausch, Performance von Anna Berndtson, Berlin/Malmö

ne Gefühle, die als ergreifende Mächte erfahren werden. Das ist eine distanzierte und aufgeklärte, eben phänomenologische Beschreibung von Erfahrungen, die man auch als Anmutung durch göttliche Wesen, gegebenenfalls auch als Heimsuchung durch Dämonen erklären kann. So ist es denn Hermann Schmitz aufgrund seiner Phänomenologie von Atmosphären als ergreifender Mächte auch gelungen, eine überzeugende Reinterpretation und damit auch Rehabilitation der griechischen Götterwelt vorzulegen (Schmitz, 1969), wohlgerichtet der griechischen, die ja umgekehrt im Rahmen des Psychologismus auch als Projektionen menschlicher Gefühlsregungen gesehen werden konnten: Eris als Zwiebrucht, Ares als Kampfgeist, Aphrodite als Liebe, Zeus als Zorn. Das Verdienst einer Phänomenologie der Atmosphären gegenüber solchen Projektionsthese ist es, das Pathische an Gefühlsregungen zur Geltung gebracht zu haben und ihren transsubjektiven Charakter: Die Erfahrung eines Gefühls ist die affektive Betroffenheit von etwas, was mich von außen her anmutet und das ich deshalb auch mit anderen Menschen teilen kann, die mit mir zusammen sind.

Es liegt nun nahe, das Instrumentarium einer Phänomenologie der Atmosphären auch auf die Anmutungserfahrungen anzuwenden, die man in kirchlichen Räumen machen kann. Sind sie nicht geradezu Paradebeispiele für die Beziehung von Umgebungsqualitäten und Befindlichkeiten, für gestimmte Räume, für quasi objektive Gefühle? Möchte man nicht mit und gegen Heraklit, der das ja von seiner armseligen Behauptung behauptete, für kirchliche Räume ausrufen: "Auch hier ist alles voll von Göttern?" Aber damit ist das Heikle des Unternehmens bereits bezeichnet. Denn kirchliche Räume gehören Institutionen an, die auch die Interpretationsgewalt für das beanspruchen, was in diesen Räumen erfahren werden mag bzw. die umgekehrt auf eine Gestaltung dieser Räume Wert legen derart, dass in ihnen nur bestimmte Erfahrungen gemacht werden können. So stehen sie auch in unserer Zeit nicht an, die Erfahrung des Numinosen in kirchlichen Räumen als Rückfall in Heidentum

und natürliche Religion zu verdammen (Biéler 1965). Genauer besehen ist aber das, was an Erfahrungen in kirchlichen Räumen zugelassen und gewollt wird, vom Unterschied der Konfessionen und Feinheiten dogmatischer Auslegung abhängig. Gleichwohl gibt es unter den christlichen Kirchen eine Art Grundkonsens, der historisch wohl aus der Frontstellung gegen das Heidentum herrührt und für den Phänomenologen das Christentum eigentümlich aufkläreristisch und rationalistisch erscheinen lässt, nämlich dass die Gotteshäuser mit ihrem Inventar wie Altar, Kruzifix, Heiligenbilder und Reliquien überhaupt nicht als solche Orte der Anwesenheit Gottes sind. Als solche - das muss betont werden -, weil nämlich durch das, was in den christlichen Gotteshäusern geschieht, insbesondere die Sakramente, nach christlicher Lehre Gott eben doch in kirchlichen Räumen anwesend ist. Dabei ist nach katholischer Lehre Gott in Gestalt von Jesus Christus in der Eucharistiefeyer, d.h. dem Abendmahl anwesend, nach der Einsetzungsförmel, mit der Jesus das Brot reichte: Nehmet, esset, das ist mein Leib. (Matthäus 26,26) Nach protestantischer Lehre ist Gott in Gestalt von Jesus Christus in der Gemeindeversammlung als solcher anwesend nach dem Jesuswort: Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen. (Matthäus 18,20) Befremdlich für den Phänomenologen ist dieses Interpretationsverhalten der Kirchen, weil sie damit gewissermaßen jede Empirie blockieren, nämlich ein Sicheinlassen auf das, was man in kirchlichen Räumen an Anmutungen erfährt. Aus kirchlicher Sicht gibt es eben zulässige und unzulässige Erfahrungen, und von daher lassen sich wohl auch die immer erneuten Wellen von Bilderverbot und Ausstattungsaskese erklären. Die Anmutungen, die man in kirchlichen Räumen auch unabhängig von gottesdienstlichen Handlungen erfahren kann, werden tendentiell als heidnische Bedrohung empfunden. Der Phänomenologe fühlt sich wegen seiner schon angedeuteten Tendenz zum Polytheismus ohnehin vor die Tür gewiesen.

Das dogmatische Verhalten der Kirchen steht in eigentümlichem Kontrast zur

Wirklichkeit kirchlicher Räume. Denn diese enthalten eine große Mannigfaltigkeit charakteristischer Atmosphären, und es haben sich sogar im Laufe der Kirchengeschichte solche herausgebildet, die typisch für christliche Kirchen sind. Faktisch haben die Kirchen selbst durch ihre Architekten und durch ihre Zusammenarbeit mit Künstlern zur Herausbildung dieser Atmosphären beigetragen. Sie wollen aber, wie es scheint, die Inszenierung des Numinosen, das durch die Erzeugung von Atmosphären in kirchlichen Räumen geschieht, nicht wahrhaben. Wenn man bedenkt, dass einschlägige Bücher zur Theorie des Kirchenbaus sich fast nur auf die Plazierung von Altar, Kanzel und Taufstein und ihre Beziehung zur Liturgie einlassen und den Gegensatz von Zentralität und Frontalität in Beziehung zum jeweiligen Dogma diskutieren (Brathe, 1906) und dass ein Buch mit dem Titel Kirchenbau und Gottesdienst (Biéler, 1965) praktisch nur Grundrisse behandelt, dann muss man hier schon von Verdrängung reden. Nur ganz gelegentlich wird wenigstens ein Historiker der Kirchengeschichte von der Atmosphäre eines kirchlichen Raumes oder der Aura eines klösterlichen Areals reden (Norman, 1990), sonst wird dem Atmosphärischen allenfalls eine unterstützende Funktion zugewiesen, nämlich dann, wenn es um die Erbauung des Gläubigen oder der Gemeinde geht. So bestimmt etwa Brathe 1906 in seinem Buch Theorie des evangelischen Kirchengebäudes die "Grundstimmung des evangelischen Christen und der evangelischen Gemeinde im Verhältnis und Verkehr mit Gott" ... als "ein mit Ehrfurcht verbundenes kindliches Vertrauen" (127 f.). Dann fährt er fort: "Das Kirchengebäude soll sie (diese Grundstimmung) schon in den Eintretenden wecken helfen. Es soll ihnen das Gefühl lebendig werden lassen, dass sie beim Vater sind, freilich bei dem Vater, der hoch über ihnen steht und nur aus Gnade ihr Vater geworden ist. Es muss also den Grundcharakter des Traulichen und Herzerwärmenden haben, dabei jedoch den des Erhabenen und Feierlichen nicht vermischen lassen, ohne welche das Trauliche ein Stich ins allzumenschlich Gemütliche erhalten würde" (128). Da, wie er

meint, der Katholizismus demgegenüber Gott eher als den majestätischen und zu fürchtenden darstellt, müsse "auch die katholische Architektur für die Kirche vorwiegend den Charakter feierlicher Größe und Erhabenheit erstreben" (128 f.). Aber, wie gesagt, ein solches sich einlassen auf den Stimmungscharakter von kirchlichen Räumen ist bei Theoretikern des Kirchenbaus äußerst selten, und man ahnt auch hier die Furcht, dass die Atmosphären sich gegenüber der subsidiären Rolle, die man ihnen zubilligt, verselbständigen könnten.

Inzwischen mag auch in kirchlichen Kreisen eine größere Unbefangenheit gegenüber dem Atmosphärischen in kirchlichen Räumen eingezogen sein. Das hängt sicher mit wachsender dogmatischer Toleranz und ökumenischer Öffnung zusammen, hat aber wohl seinen Hauptgrund in der Anerkennung und Zulassung profaner Betrachtung und Nutzung kirchlicher Räume. Zwar mag es ein Anachronismus sein, kirchliche Räume einfach als Gegenstand der Kunstgeschichte zu betrachten auch für Epochen, in denen es so etwas wie eine autonome Kunst - hier autonom gegenüber dem religiösen Bereich - noch gar nicht gegeben hat. Aber selbst wenn man das nicht wie Hegel rechtfertigt, der die Kunst als eine gegenüber der Religion höhere Stufe in der Entwicklung des objektiven Geistes erblickte, so sind uns die Denkmäler kirchlicher Kunst ja auch nicht anders als etwa antike Tempel, ohne die dazugehörige religiöse Praxis gegeben und zugänglich. Faktisch werden kirchliche Räume wie Kunstwerke betrachtet, ja man muss damit rechnen, dass in Europa die touristischen Besucher von Kirchen ihrer Zahl nach dieselbe Größenordnung erreichen wie die religiös motivierten Besucher. Damit stellt sich generell die Frage, welche Erfahrungen Besucher kirchlicher Räume unabhängig von ihrer religiösen Bindung machen können. Hinzu kommt, dass sehr viele kirchliche Räume ohnehin aus dem Zusammenhang religiöser Praxis entlassen sind. Das ist teilweise eine Folge der sich historisch wiederholenden Säkularisierungsschübe, teilweise eine Folge des Rückgangs der Zahl der Kirchenmitglie-

der und der schrumpfenden finanziellen Basis der Kirchen selbst. Es gibt deshalb sehr viel kirchliche Gebäude, die anderer Nutzung zugeführt sind: vom Museum über Konzert- und Vortragssaal bis hin zum Speicher- und Obdachlosenasyll. Schließlich haben die Kirchen selbst ihre Räume nichtliturgischen Nutzungen geöffnet.

Vortragsveranstaltungen und Aufführungen, die nicht im Rahmen von Gottesdiensten stattfinden, sind in kirchlichen Räumen nicht mehr ausgeschlossen und Kunstausstellungen geradezu schon die Regel. Solche nichtliturgischen Nutzungen kirchlicher Räume beziehen sich zum Teil explizit auf die dort herrschenden Atmosphären, jedenfalls können sie nicht umhin, mit ihnen zu rechnen. Es ist deshalb historisch an der Zeit, die Atmosphären kirchlicher Räume als solche zu thematisieren. Damit werden gegenüber den genannten klassischen Gesichtspunkten kirchenbaulicher Theorie, nämlich Altar, Kanzel, Taufstein, Lettner, Chor, Zentralität versus Frontalität, andere Instanzen in den Vordergrund treten, nämlich die Erzeugenden von Atmosphären. Dabei ist an die architektonischen Formen in Hinblick auf ihre Anmutungsqualitäten, insbesondere die Bewegungssuggestionen zu denken, ferner an Licht und Dämmerung, das Steinerne, an Figuren und Bilder, an die akustischen Qualitäten des Raumes, an Farben, an Materialien, an Insignien des Alters und schließlich natürlich auch an die christlichen Symbole, die ja auch bei profaner Nutzung oder Betrachtung ihre Wirkung tun.

Schließlich ist zu berücksichtigen, dass bei Wegfall der dogmatischen Autorität die atmosphärische Einheit kirchlicher Räume quasi zerbröckelt, weshalb schon im Titel dieses Beitrags von Atmosphären im Plural gesprochen wurde. Im Folgenden können deshalb auch nur beispielhaft einzelne charakteristische Atmosphären in willkürlicher Auswahl besprochen werden.

II. Heilige Dämmerung - diaphanes Licht
Abt Suger, durch dessen Bautätigkeit an

der Abteikirche St. Denis der gotische Baustil, wenn nicht erfunden, so doch auf den Weg gebracht wurde, hat, wie ich sagen würde, das Licht zur Erzeugung von Atmosphären in den Kirchenbau eingeführt. Freilich geschah das im Rahmen einer christlich angeeigneten neuplatonischen Metaphysik. Licht wurde verstanden als die von Gott ausgehende Schöpfermacht. Anders als bei Platon, nach dessen Höhlengleichnis das irdische Licht nur ein Analogon der Seinsmacht der Idee des Guten war, konnte nach dem einheitlichen Weltbild des Neuplatonismus im Licht diese Seinsmacht selbst erfahren werden. Wir haben damit hier den seltenen Fall, in der architektonisch inszenierte Anmutungsqualitäten im Sinne religiöser Erfahrung gedeutet wurden. (G. u. H. Böhme, 1996, 153 ff.)

Was für eine Erfahrung war das und welcher Art war das Licht, das solche Erfahrung vermittelte? Wir können heute diese Erfahrung, wenn nicht unbedingt an St. Denis selbst, so doch an vielen anderen gotischen Kirchen nachvollziehen: Es ist nicht Licht im Sinne von Helle, sondern vielmehr Licht im Sinne von Schein oder sichtbarem Strahl. Das heißt, es handelt sich um Licht, das auf der Basis von Dunkelheit erfahren wird, aus der heiligen Dämmerung heraus. Im Dunklen sein ist die Basis dieser Lichte Erfahrung. Wir müssen deshalb zuerst nach der heiligen Dämmerung selbst fragen.

Heilige Dämmerung ist ein schon landläufiger Ausdruck für eine typisch kirchliche Atmosphäre. Handelt es sich dabei einfach um Dämmerung, wie sie auch in der Natur erfahren wird, der man dann bloß den Namen der heiligen Dämmerung gibt, wenn sie kirchliche Räume erfüllt? Was ist das Heilige an ihr? Mir scheint, dass man phänomenologisch tatsächlich die Dämmerung als Naturphänomen und die heilige Dämmerung in Kirchenräumen unterscheiden kann. Eine Probe auf diesen Unterschied wäre die Bühnenbildnerische Inszenierung, - wenn es also etwa um die Frage ginge, wodurch eine Dämmerung zu erzeugen wäre, die etwa der Szene in Goethes Faust Gretchen im Dom gerecht würde.

Entscheidend für die Dämmerung in kirchlichen Räumen ist ihre Begrenztheit. Zwar verlieren sich auch hier alle Dinge im Unbestimmten, aber gerade nicht wie in der Natur in unbestimmter Weite. Deshalb fehlt der Dämmerung in kirchlichen Räumen auch jenes gefährdende Moment des sich Verlierens in der Weite, das zur Erfahrung der Dämmerungsangst führen kann. Dagegen ist die heilige Dämmerung eher umschließend und bergend. Dem Charakter des Heiligen entspricht auf Seiten des Subjekts die Ahnung eines Geheimnisses, das die Dämmerung birgt. Natürlich kann diese Ahnung durch kirchliche Insignien und Architekturmerkmale angeregt werden. Mir scheint aber, dass es eher mattes Lichtartiges ist, was die Dämmerung in diesem Sinne artikuliert, also Goldtöne und vielleicht einzelne Kerzen.

Wichtig für die Ahnung und unbestimmte Erwartung ist, dass die Dämmerung in kirchlichen Räumen, die ja im Gegensatz zur natürlichen Dämmerung als gebundene charakterisiert wurde, sich gewissermaßen nach oben verliert. Das hohe gotische Kirchenschiff, die Säulen und Strebungen, die unten, wo man sich befindet, durch ihre Massigkeit die Dämmerung verdichten, verlieren sich nach oben, lichten sich, könnte man sagen.

Und von hier nun, den oberen Gaden, fällt das Licht ein: gebündelt und streifig, häufig - und so war es wohl ursprünglich auch bei St. Denis - als farbige Garbe.

Charakteristisch für die Art dieses Lichts und seiner Atmosphäre ist, dass es im Dunklen oder auf dem Hintergrund von Dunkelheit erscheint, und ferner, dass es ein Schein ohne Quelle ist. Es nimmt die Erwartung, die in der Dämmerung sich bildet, auf und führt sie nach oben. Diese Erhebung mag Christen eine sinnliche Erlösungserfahrung vermitteln. Es ist bezeichnend, dass ein verwandtes Phänomen in der Natur, wenn nämlich bei verdeckter Sonne zwischen dunklen Gewitterwolken ein strahlendes Scheinen sichtbar wird, der Volksmund von Gottesfingern spricht. Gerade weil die Quelle nicht sichtbar ist, lässt sie sich als transzendente ahnen: Der Blick selbst

transzendiert den Strahlen folgend das Licht auf seinen Quell hin.

Umgekehrt vermittelt das Scheinen im Dunklen die Erfahrung von Schöpfung durch Licht. Die Strahlen lassen teils streifend, teils in direkter Beleuchtung aus dem Dämmer einzelnes vortreten: Sie wirken als principium individuuationis.

Die heilige Dämmerung kann auch für sich bestehen, aber das diaphane Licht erscheint nur in der dämmerigen Atmosphäre. Es artikuliert sie, gibt ihr eine Richtung, schafft lichte Zonen und erlöst die Menschen, die sie erfahren, wie auch einzelne Dinge aus der Verlorenheit ins Unbestimmte.

III. Die Stille und das Erhabene
Erhabenheit und Stille mögen viele kirchliche Räume charakterisieren, aber durchaus nicht alle, - es hängt von der Bauart ab. Darüber hinaus müssen gewisse Randbedingungen gegeben sein, die am besten erfüllt sind, wenn eine Kirche inmitten des Großstadtbetriebes steht, wie etwa der Kölner Dom. Denn beides, Stille wie Erhabenheit, sind in sich Kontrasterfahrungen und können deshalb besonders gut sich artikulieren durch Ingression, d.h. wenn man aus einer anderen Atmosphäre kommend den Kontrast spürt.

So wird man den Kölner Dom betretend gewissermaßen erschlagen von der Stille oder, besser gesagt, man spürt, dass man in die Stille hineingeht wie in eine Nebelwand. Wenn man sich länger im Dom aufhält, dann bemerkt man, dass die Stille keineswegs Lautlosigkeit ist, sondern sich vielmehr erhebt über dem dumpfen Gemurmel, durch das die Großstadt auch hier anwesend ist. Draußen aber sind die Geräusche vielfältig, einzeln und bedeutsam, ein zerrissenes Konzert.

So wie einen die Stille beim Betreten des Doms in mächtiger Dichte empfängt, so reißt das gewaltige Schiff den Blick nach oben. Ähnlich wie die Stille dem Hören von einzelnen Geräuschen kontrastiert, so dieser Blick dem Fixieren einzelner

Gegenstände und Signale. Das Erhabene des Raumes wird nicht erfahren, wenn der Blick irgendwo hängen bleibt. Dagegen ist es für die Erfahrung des Erhabenen nicht notwendig, dass man in irgendeinem Sinn mit absoluter Größe konfrontiert wird, wie Kant meint. Vielmehr genügt die Ablösung von menschlichen Maßen - und die sind durch den menschlichen Leib gegeben.

Schon die klassische Theorie des Erhabenen im 18. Jahrhundert bis hin zu Kant lehrte, dass die Erfahrung des Erhabenen eine Ambivalenzerfahrung ist: Sie ist zugleich Lust und Unlust. Kant hat diese Erfahrung quasi moralisiert und die Ambivalenz aufgelöst, indem er das Subjekt sich über die Sinnlichkeit erheben lässt. Für ihn sind deshalb nicht eigentlich die Gegenstände, seien es nun Berge oder Pyramiden, erhaben, sondern das Subjekt selbst. (Böhme, 1998) Dagegen lehrt die Erfahrung in kirchlichen Räumen, dass die Erfahrung des Erhabenen primär eine Erfahrung am eigenen Leibe ist. Die Auflösung der Blickfixierung und die Bewegungsanmutung durch die Architektur führen zu einem Ausgleiten des Leibgefühls ins Unendliche. Wichtig ist dabei, dass gerade dieses Ausgleiten die eigenen Schranken und damit die Kleinheit des eigenen Körpers spüren lässt. Zwischen diesem Ausgleiten ins Unendliche und dem Zurückgeworfen-werden auf die eigene Körperlichkeit alterniert das Gefühl und bildet so die Ambivalenz, die in der Betroffenheit durch das Erhabene liegt. Wäre das nicht so, also würde das Leibgefühl wirklich ins Unendliche sich verlieren, so handelte es sich nicht um das Spüren der Erhabenheit, sondern um das so genannte ozeanische Gefühl. Für das Spüren der Erhabenheit - hier des kirchlichen Raumes - ist gerade der Kontrast notwendig, nämlich, dass es zugleich das Spüren der eigenen Anwesenheit im Raume, nämlich der verlorenen, gewissermaßen haltlosen Anwesenheit im übergroßen Raum ist.

Diese Ambivalenz im Spüren des Erhabenen verbindet dieses Gefühl mit der Erfahrung der Stille. Denn auch diese artikuliert sich gerade, wenn sie zugleich zur Erfahrung der eigenen Anwesenheit

wird. Stille artikuliert sich immer durch einzelne Geräusche, so etwa die Stille des Abends durch einen in der Ferne bellenden Hund. Im kirchlichen Raum dagegen artikuliert sich die Stille am eindringlichsten durch die eigenen Schritte. Die Erfahrung der Stille ist dann wie beim Erhabenen mit dem Spüren der eigenen Verlorenheit im Raum verbunden.

Erhabenheit und Stille sind allerdings Atmosphären, die getrennt voneinander vorkommen können. Das sieht man schon daran, dass die Atmosphäre des Erhabenen in kirchlichen Räumen auch gerade durch Musik, insbesondere Orgelmusik, gesteigert werden kann. Erhabenheit und Stille gehen aber in kirchlichen Räumen häufig eine innige Verbindung ein, und zwar, weil sie das Subjekt in derselben ambivalenten Weise anmuten. Durch die Einladung, sich in der Weite zu verlieren, werfen sie das Subjekt zugleich auf seine kleine und beschränkte Präsenz zurück.

IV. Das Steinerne und der Raum

Es gibt Kirchen, in denen das Steinerne eine ganz besondere Raumerfahrung ermöglicht. Dieses Phänomen muss genau bestimmt werden. Denn Stein ist ein Material, das seine synästhetischen Charaktere einer Atmosphäre aufprägen mag - wie anderes auch -, und um Räumliches handelt es sich ja bei Atmosphären allemal. Doch bei diesen kirchlichen Räumen, in denen Stein und Raum in eine besondere Beziehung treten - es ist vor allem an romanische und gotische Kirchen zu denken -, handelt es sich nicht um die unbestimmte Räumlichkeit, in die Atmosphären ergossen sind, sondern um den bestimmten, wohlgefügteten Raum: Raum als *Spatium*. Zu ihm gehört Grenze, Kontur, gehört Richtung und Voluminösität. Diese Art Raumerfahrung wird keineswegs von jeder Art kirchlichem Raum vermittelt. Im Gegenteil muss man sagen, dass einige kirchliche Baustile gerade die Tendenz haben, den Raum als festgefügte und begrenzte Ordnung aufzulösen. Das beginnt ja schon in der Gotik durch die Auflösung der Wände, das Streben in luftige Höhen,

das Verschwinden von Voluminösität. Freilich unten, wo man geht und steht, bleibt die genannte Raumerfahrung durch die Massigkeit der Säulen und die Mächtigkeit der Steinquader erhalten. Dagegen verschwindet der Raum im Sinne von *Spatium* mit dem Steinernen, in der Barockkirche hinter Putz, Stuck und Bildwerk, so dass man mit Recht gesagt hat, dass eine Barockkirche unter rein architektonischen Gesichtspunkten überhaupt nicht mehr beschrieben werden kann: "Was Teil der Struktur zu sein scheint, mag aus Stuck bestehen, die Trennung der einzelnen Elemente, für den Renaissance-Architekten ein so wesentlicher Punkt, wird ganz absichtlich überspielt. Wände wellen und werfen sich, Räume gehen ineinander über; Putten fliegen von Kapitellen und Giebeln auf, um ein Eigenleben zu führen; Fresken setzen den Bau in fiktive Tiefen fort; gemalte Gestalten wachsen in die Dreidimensionalität heraus; Engel schweben scheinbar ohne Stütze in der Höhe". (E. Norman, 1990,196).

Stein, wenn er sichtbar bleibt, lässt sein Volumen spüren und strahlt Festigkeit und Ruhe aus. Dieser Charakter wird verstärkt durch die Wohlgefügtetheit von Quadern, den Baukastenstil der Romanik. Dann bleibt nämlich auch das Lastende von Säulen und Gewölben spürbar und verständlich. Das ist besonders in Krypten der Fall, wo dieser Lastcharakter der Gewölbe geradezu bedrängend werden kann. Dagegen muss man sagen, dass die Linienführung der Gotik durch ihre Bewegungssuggestionen das Lastende, das die Gewölbe natürlich faktisch auch enthalten, dem unmittelbaren Spüren entziehen. Für Gotik und Romanik gilt dagegen gleicherweise, dass die Böden mit Wänden und Säulen eine Einheit bilden. Das Steinerne wird auf diese Weise zu einer Totalität der Raumerfahrung. Man kann an Ruinen studieren, wie sehr gerade die Auflösung des Bodens das Gefühl verschwinden lässt, sich in einem Gebäude zu befinden - manchmal mehr als das Fehlen des Daches. In einer Zeit, wo Versiegeln ein Pejorativ ist, lässt sich kaum hinreichend formulieren, in welchem Maße gerade die Schaffung fester Böden zur Einrichtung humaner

Räume gehört. Aber man kann im Gefühl jedenfalls dieses Verständnis von Bauen noch nachvollziehen, indem man etwa durch Dubrovnik oder oberitalienische Städte geht. Das Gefühl von Urbanität, das Gefühl, sich an einem vollständig human geordneten Ort zu befinden, wird durch das Steinerne erzeugt: dass diese Städte im Ganzen durch steinerne Böden und Mauern gefasst sind. Es ist eine Art urtümlicher menschlicher Stolz, der einen in solchen Räumen ergreift, nicht nur das Gefühl der Sicherheit und der Ordnung, sondern auch das der Erhebung über die Natur.

Es ist merkwürdig, dass der Ausdruck Erbauung, *οικοδομή*, schon früh, nämlich bereits in biblischen Texten eine Rolle spielte, freilich nicht so sehr im Sinne individueller Aufrichtung, sondern im Sinne von Gemeindebildung (I. Kor. 14,26). Obgleich der Versammlungsort für die Urgemeinde gegenüber der Gemeindebildung als solcher gleichgültig war, wurde doch auf diese Weise das feste Haus schon eine Metapher für Kirche, in welchem Wort heute beides, Gotteshaus und Gemeinde, ununterscheidbar geworden sind. Gerade in kirchlichen Räumen, in denen bei karger Ausstattung die Architektur im rohen Stein zutage tritt, bleibt die kirchliche Ordnung als räumliche erhalten. Durch Grenzen und Schwellen, durch Verbergen und Sichtbarmachen, durch Richtungen und Hierarchie der Plätze im Raum, durch Distanz und Massigkeit schafft das Steinerne einen Raum im Sinne von *Spatium*. Es sind deshalb gerade diese kirchlichen Räume, die für den profanen Gebrauch soviel Faszination enthalten.

V. Genius Loci

Es ist der profane Gebrauch, der es heute nötig macht, aber der es auch ermöglicht, von der Atmosphäre kirchlicher Räume zu sprechen. Von wie großer Bedeutung Atmosphären bei Bau und Ausstattung von Kirchen und ihrem liturgischen Gebrauch auch gewesen sein mögen, sie wurden als etwas behandelt, was eher beiher spielte, und das anzuerkennen fast wie durch ein Tabu verhindert wurde.

Wenn wir heute Atmosphären von kirchlichen Räumen durch das Aufspüren der Beziehungen zwischen Umgebungsqualitäten und Befindlichkeiten, ohne Tabuzonen zu berühren, thematisieren konnten, so fehlte doch bisher ein Element, das nun das Thema wieder von anderer Seite heikel erscheinen lassen kann: kirchliche Räume bleiben ja auch ohne liturgischen Gebrauch kirchliche Räume. Die Profanisierung wird in aller Regel unvollständig sein...

Woran liegt das, was bewirkt, dass kirchlichen Räumen auch im profanen Gebrauch ihr *Genius Loci* bleibt? Mir scheint, dass man von der Phänomenologie her ohne Berufung auf mystische und animistische Instanzen davon Rechenschaft ablegen kann. Zu den Erzeugenden, die den Charakter von Atmosphären bestimmen, gehören nämlich nicht nur Synästhesien und Bewegungssuggestionen, sondern durchaus auch konventionelle Momente wie Zeichen und Symbole. Hier ist auch wiederum der Vergleich mit der Kunst des Bühnenbildes lehrreich. Um auf der Bühne einen kirchlichen Raum zu inszenieren, wird man eben nicht nur eine heilige Dämmerung schaffen, sondern irgendwo auch ein Kreuzifix aufhängen und - beispielsweise gotische Bögen andeuten und im Hintergrund Orgelmusik hören lassen. Nun ist das Kreuzifix eindeutig ein religiöses Symbol und wird, wie andere Inschriften und Bilder christlichen Inhalts, wenn sie in kirchlichen Räumen belassen werden, auch weiterhin ihnen atmosphärisch das Kirchliche mitteilen. Interessant sind aber die gotischen Bögen und die Orgelmusik. Zwar mag die Mei-

nung des neugotischen Architekten und Architekturtheoretikers A.W.N. Pugin völlig überzogen sein, dass der gotische Baustil als solcher ein christlicher Baustil sei, so wird er doch primär als ein Baustil von Kirchen verstanden - so sehr, dass auch Profanbauten im gotischen Stil etwas Kirchliches anzuhaften scheint. In diesem Sinne sind bestimmte architektonische Stilelemente für den Charakter von Atmosphären prägend. Eine ähnliche Konvention hat sich für Orgelmusik herausgebildet. Mag Orgelmusik ursprünglich auch ein profanes Instrument gewesen sein (Brathe 1906, S. 182 f.), so ist umgekehrt heute auch im profanen Gebrauch der Orgel kaum vermeidbar, dass sie der Musik einen kirchlichen Zug gibt.

Zusammenfassend muss man sagen, dass kirchlichen Räumen auch bei Profanisierung ihre historische Prägung durch den liturgischen Gebrauch bleibt. Es sind bestimmte Insignien wie religiöse Symbole, Stilmerkmale, Fresken, Inschriften, die den Charakter dieser Räume auch weiterhin als kirchlicher prägen. Damit hat der profane Gebrauch zu rechnen, und Veranstalter von Kunstausstellungen, Konzerten, Vorträgen tun es auch. Sie rechnen beispielsweise damit, dass Besucher diese Räume mit einer gewissen Scheu, Sammlungsbereitschaft und - wie soll man es sagen - Transzendenzerwartung betreten. Letzteres wird vor allem dadurch bewirkt, dass dem kirchlichen Raum seine Abgeschlossenheit gegenüber dem weltlichen Betrieb bleibt: er wird als ein besonderer Ort benutzt und erfahren. Als Ort kultureller Ereignisse, insbesondere von Konzerten, aber auch

- leider - von Vorträgen werden sie zu Orten von Kunst als säkularer Religion. Für die bildenden Künste haben die kirchlichen Räume dabei eine besondere Anziehungskraft. Das liegt natürlich daran, dass die bildenden Künstler sich hier mit ihren Werken bereits auf eine Atmosphäre beziehen können, mit der sie in Kontrast, Verstärkung oder Modifikation durch ihre Werke spielen. Sie mögen dabei jene Aura wiederbekommen, die ihnen mit der Moderne verloren gegangen ist. Vollzog sich nach Benjamins Analyse (1979) dieser Verlust als Übergang vom Kultwert zum Ausstellungswert des Kunstwerks, so wird den Werken bildender Kunst wenigstens wieder ein Hauch von Kultwert zuteil, indem sie an der Atmosphäre kirchlicher Räume partizipierten.

Literatur

- Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt: Suhrkamp, 11. Aufl. 1979.
- Biéler, André, *Kirchenbau und Gottesdienst, Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag 1965.*
- Böhme, Gernot; Böhme, Hartmut, *Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente*, München: Beck 1996.
- Böhme, Gernot, *Kants Kritik der Urteilskraft in neuer Sicht*, Frankfurt: Suhrkamp 1998 (im Erscheinen)
- Brathe, P., *Theorie des evangelischen Kirchengebäudes*, Stuttgart: J.F. Steinkopf 1906.
- Norman, Edward, *Das Haus Gottes. Die Geschichte der christlichen Kirchen*, Stuttgart: Kohlhammer 1990.
- Schmitz, Hermann, *Der Gefühlsraum (System der Philosophie Bd. III,2)*, Bonn: Bouvier 1969.
- Schmitz, Hermann, *Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapeutik*, Paderborn: Junfermann-Verlag 1989.

4.7.06 Immer wieder der Zweifel, ob die Anstrengung der Kunstausübung keine Zeitverschwendung ist, wenn sich ein Alltagstrott eingeschlichen hat und wenn natürlich auch keine Bestätigung von außen kommt. Heute aber verflieg dieser sofort, als mir beim Geldabholen das mir schon bekannte kleine Bild im Hintergrund des Stadtparkassenraums ins Auge trat. Es hat so eine feine Genauigkeit und Atmosphäre. Es ist bescheiden und dennoch in sich ruhend.

15.11.05 Die winterliche Morgensonne überflutete den Tisch am Fenster und auf einmal bekam alles, was zufällig kreuz und quer darauf angesammelt lag, etwas Wohlgesetztes.

Das Licht der Morgensonne wanderte über den Tisch am Fenster und alles, was darauf herumlag, bekam etwas Wohlgesetztes.

19.5.06 Ich habe ein Misstrauen gegenüber dem „genialen Wurf“. z.B. wenn eine Dingdarstellung z.B. ein Stuhl in einer gestischen Bewegung von zwei, drei Pinsel-Hieben auf dem Bild steht. Zufall und Glück spielen da eine zu große Rolle. Auch muss der Verstand dabei möglichst ausgeschaltet werden. Das Paradigma dieser Malposition ist: „Der Pinsel mit dem Farbmaterial und

die virtuose Hand ist kompetenter im Herstellen von sinnlicher Unmittelbarkeit als mein Kopf!“

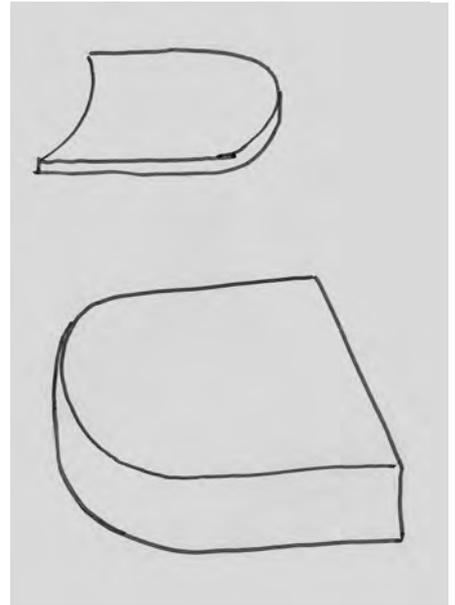
21.6.06 Zählt bei einem gelungenen Bild nur die Endfassung oder z.B. beim Gedicht von Goethe „Über allen ...“ sind die anderen verworfenen Versionen Abfall? Vielleicht ist es ein Irrtum unserer Kultur, dass ein gutes, gelungenes Kunstwerk nur durch die gewählte Endfassung repräsentiert wird? Alle gehören dazu! Das muss ich mehr herausstreichen! Hingegen dazu Adorno: „Man soll nichts darum schon für daseinswert halten, weil es einmal da ist, niedergeschrieben ward.“

29.8.05 Es muss ein Austausch zwischen dem Kunstwerk und der „Nicht-Kunst“-Welt stattfinden. Das bemalte Schaufenster auf der Baustelle, die nicht sauber gewischte Schau-Wandtafel, auf der die Wischspur wie ein „heftiges“ ungeplantes, nur von der motorischen Intuition geführtes Pinselwüten eines Action-Painting-Malers festgetrocknet ist, fällt mir auf, weil ich de Kooning, Schumacher studiert, aber auch selbst so gemalt habe.

Meine Sehnsucht ist es, dass sich die Trennung der „Kunst“ und der „Nicht-Kunst“-Welt möglichst oft aufhebt. Ich habe das Gefühl (Gewißheit), dass ich durch meine Reflektions-Anstrengung und mit meiner Arbeit etwas dazu tue.

11.10.05 Plötzlich, was mir oft passiert, verliere ich das Vertrauen in meine Arbeit und bringe dann z.B. Farbe hinein, und beim späteren Betrachten finde ich, dass gerade nur dies der einzige Fehler war.

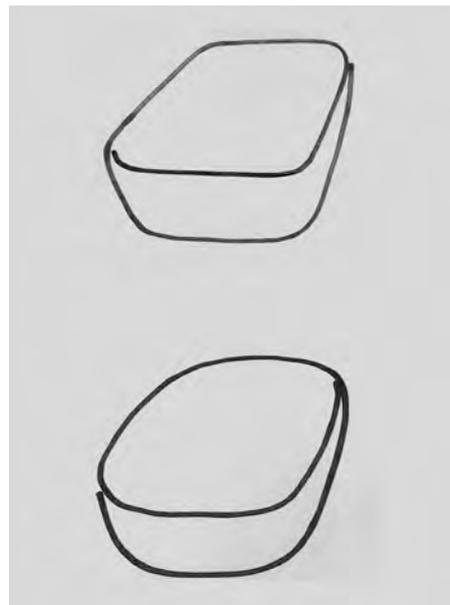
1.4.06 Das Staunen, das Berührtwerden von einem Bild genügt schon als Anstoß zum Malen. Und reicht aus als Rechtfertigung, sich sein ganzes Leben lang dem malen zu widmen. Natürlich mit vollem

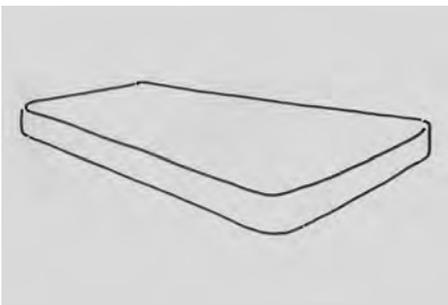
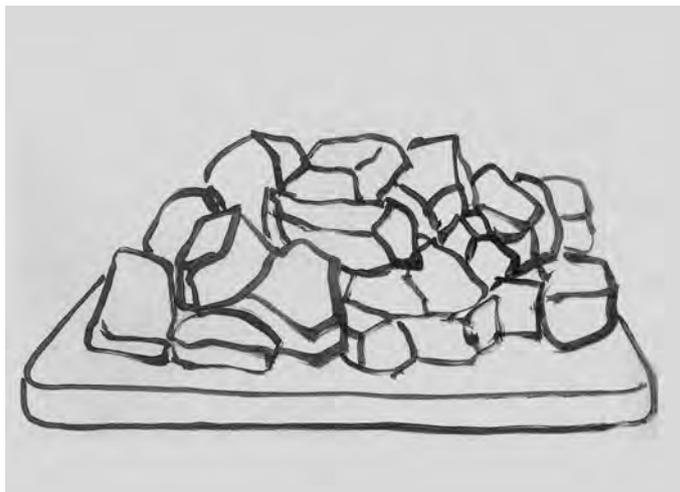
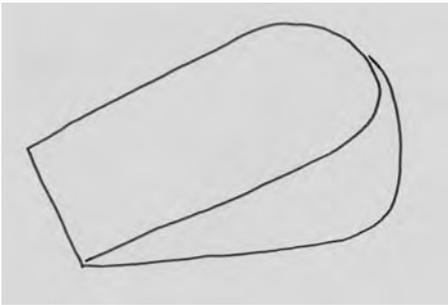
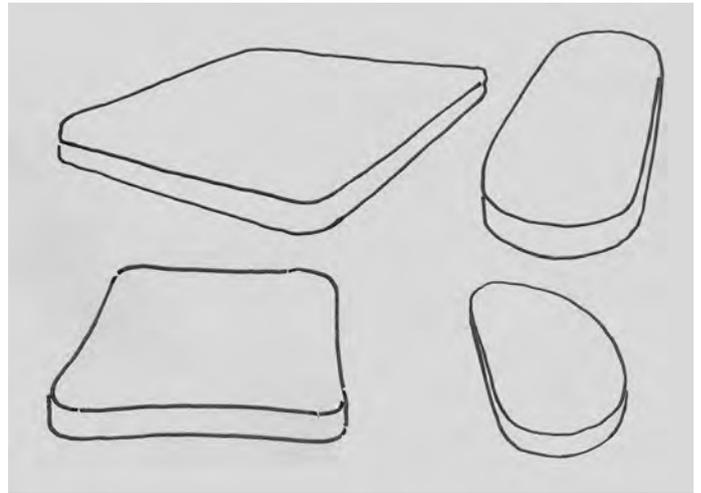


Risiko und nicht als Freizeitmaler. Andererseits, warum schaue ich so verachtend auf Hobbymaler herab? Ich neide ihnen den Spaß und die Freude beim Malen, denn sie tun angeblich nur, wenn sie Lust dazu haben, und scheinbar haben sie auch nicht die Zwänge, die Zweifel und den Druck.

11.1.05 In meinen Bildern hebe ich das Zeichenhafte jeglicher Darstellungsweisen heraus, um aufzuzeigen, dass man vielleicht auch bei der visuellen Wahrnehmung der Welt von einem Alphabet aus Grundmustern geleitet wird, ähnlich wie beim Sprechen vom Alphabet der Sprache.

13.1.05 Das Zeichen als betont formales Produkt mit Eigenleben tritt im normalen Alltag zugunsten einer reibungslosen Informationsübermittlung aus dem Blickfeld heraus.





Ich mache Bilder, die mehr Signets, Piktogramme, Kürzel oder Zeichen als Abbildungen von den bezeichneten Dingen sind, die aber durch die Betonung eines bestimmten Aspekts, durch eine leichte Verschiebung eine formale Schönheit offenbaren.

Einmal auf einem Bild von mir abgebildet gesehen, soll der Betrachter das abgebildete Ding bei der nächsten Begegnung in einer von meinem Bild geförderten neuen Wertschätzung betrachten.

Das Bild tut so, als sei es das Ereignis selbst.

30.6.04 Das Schematische und das Betonen des Flachseins des Bildes (mein Hauptstreben in meinem bildnerischen Tun) hat aber auch seine Grenzen, wo es umschlägt! Es wird dann zu hölzern, zu statuarisch, zu leblos, zu sehr eine gemalte Behauptung, öde, (zu theoretisch also). Jede Behauptung bzw. Überzeugung, wird sie zu sehr betont („ich bin der Wissende und ihr seid die zu Belehrenden“) verliert irgendwann sein Fundament. Was verloren geht bei der gemalten Behauptung ist der Zauber, die Poesie, die „Lebendigkeit“, die Möglichkeit, dass der Betrachter davon „berührt“ wird. Der vom Bild ausgehende Zauber, die Poesie ist der einzig gültige bzw. akzeptable Beweis für die Richtigkeit einer Behauptung! Welche Überzeugung, bzw. Theorie muss ich verfolgen, damit am Ende aus meinen Bildern Poesie und Zauber spricht?

31.6.04 Vielleicht bin ich zu ambitiös, zu fordernd, sind meine Ziele zu hochgesteckt, meine Ansprüche zu überzogen. Ich will mit einer eigenen Herangehensweise die Malerei als Malerei mit ihrer prinzipiellen, typischen Charakteristik ins Licht rücken. Das hat etwas Didaktisches, Belehrendes. Vielleicht bin ich doppelt belehrend. Ich will andere belehren, was das Typische der Malerei ist und sie gleichzeitig belehren, dass ich es bin, der das am treffendsten, am besten vor Augen führen kann.

19.4.04 Können meine Bilder die Kraftanstrengung wiedergeben, die ich aufgewendet habe, die Überwindung, die

es mich kostete, bei meinem Bemühen meinen ganz privaten Horizont zu erweitern, welches doch der eigentliche Wert ist, den ich in die Welt gesetzt habe? Ist das die Aufgabe eines Bildes? Schönheit ist doch auf diesen Tugenden aufgebaut, und nur diese Schönheit, die aus persönlicher Weiterentwicklung entstanden ist, will ich akzeptieren bzw. bewundern. Aber kann ein Bild diese Qualität festhalten, übermitteln, ausdrücken? Oder entscheidet sich die Frage, ob ein Bild gut ist oder nicht, ganz simpel darüber: entweder man kann es oder man kann es nicht?!“

29.6. Wenn ich die Ansicht vertrete, Wirklichkeits-Abbildung bzw. –Darstellung wäre immer eine Übersetzung in eine von der Wirklichkeit unabhängige Symbolsprache und nicht eine direkte kausale Ableitung, so spüre ich, je vehementer ich sie vertrete, dass ich mit dieser Behauptung ins Leere greife (: Ich fühle mich wie beim Pfeifen im Walde.) und die von mir als naiv abgelehnte Ansicht dass sich die Außenwelt in ihrer eigenen Wahrheit uns zeigt, scheint auf einmal als mit gleichem Recht behauptbare und mit gleicher Überzeugungskraft mögliche Möglichkeit auf, ja sie besitzt auf einmal Attraktivität und Faszination.

6.7.04 Meine malerische Arbeit war bisher zu programmatisch! (?) Das heißt, ich habe zu sehr betont, worum es mir geht. (Es mit einer Form auf einem Bild vorgeführt.) Einmal angenommen, meine Selbstkritik ist richtig, so sind meine Bilder mit der (einer) Figur drauf als Übung, als Studie gut.

Das Studieren, das Entwickeln und das letztendliche Entscheiden für die endgültige Form des Dings ist nicht vergebens, wenn ich dieses Prinzip beim Erstellen z.B. eines Stillebens aufrecht erhalte.

Dasselbe Prinzip versuche ich beim handschriftlichen Schreiben durchzusetzen: ich will mir immer bewusst bleiben: so habe ich mich einmal entschieden wie der Buchstabe gesetzt und aussehen soll und so bin ich eventuell davon abgewichen (aus Schwäche, wegen Disziplinlosigkeit, etc.).

Bei einem Stilleben tritt das Zusammenspiel der Dinge (im besten Fall) in den

Focus / Vordergrund und das Programmatische („so soll das Ding sich zeigen bzw. gezeichnet sein und nicht anders“) bleibt nicht so allein im Blick!

13.7.04 Ein Glücksfall, den ich immer wieder anstrebe, dass ich ein Ding in seiner Körperlichkeit sehe wie eine Skulptur während ich nach ihm greife, um es zu benutzen.

In diesem Moment eben gerade: ein Buch. Das Reclam-Büchlein liegt wie eine erstarrte Brandungswelle (als Rechteck aus der gesamten Brandungswelle herausgeschnitten), die Seiten über die ganze Länge vom in der Hosentasche Tragen gerundet, gespreizt, aufgewölbt, auf dem Tisch. Einen Augenblick lang, bevor ich danach greife, um es zu öffnen und darin zu lesen, ist es nur zur Betrachtung da, also unverfügbar wie eine Skulptur von Claes Oldenburg oder eine Papier-Skulptur von Thomas Demand. Und das Büchlein liegt als Körper da in Beziehung befindlich zu meinem Körper und in Beziehung stehend zu allen anderen Körpern hier im Raum.

Wenn ich die Dinge und die Welt nicht so erlebe, stehe ich unter Affekten (Neid, Ärger, über jemand sich Aufregen, Unruhe, Kleinheits-Gefühle, Ehrgeiz, Zeitdruck etc.), was leider meist der Fall ist.

1.4.06 Trotz meines hohen Einsatzes, Eifers und Ehrgeizes bei meiner Kunstausübung möchte ich gleichzeitig daneben noch ein offenes Ohr für die Sorgen und Nöte meiner mir am nahe stehenden Lieben haben. Nochmals auch die Fähigkeit, bei anfänglich fehlendem Verständnis nicht ungeduldig zu werden.

4.4.06 Wie laut, wie geräuschvoll ein Bild ist, das ist ein Qualitätskriterium. Es muss ein versammelter, auf den Punkt gebrachter kompakter Ton sein.

5.4.06 Den Augenblick, wo die Linie mehr als eine Linie ist, so lange wie möglich hinauszögern. (Eine Formulierung die ich einer geäußerten Beobachtung über meine Arbeit von Ferdinand Ulrich verdanke.)

Dez. 05 Mit meinen Bildern nicht die Mitwelt beschweren, nicht mit der nur für mich selbst wichtigen Frage belasten,

ob ich jetzt ein guter oder schlechter Künstler bin!

6.4.06 Schluss mit dem Grübeln, Schluss mit dem Zweifeln. Ich ergreife die Flucht in das bildnerische Darstellen eines Dings in die Bewältigung eines Bildes. Mit der Hand über die Leinwand wandernd, gebe ich mich dem Verstand entziehenden Wunder der Bildwerdung hin. Doch am Ende kommen die Zweifel erneut.

3.10.04 Das Schwergewicht meiner Malerei, der Kern meiner Kunst liegt eigentlich im Prozess, in der Ausübung. Wichtiger als das jeweilige Einzelergebnis ist die Kontinuität der Ausübung. Das sich Unterstellen unter ein regelmäßiges Tun, in ritualähnlichem Ernst. In der Hoffnung, dadurch nicht nur die Kunst speziell, sondern das praktische Leben überhaupt dauerhaft in die Richtung eines ständigen Weiterkommens (in der Persönlichkeits-Entwicklung) ausrichten zu können. Ein ethisches Konzept? Ein rationales Konzept? Das Konzept baut auf die Einsicht, auf den Glauben, die Meinung, dass ich die Qualität meiner Arbeit, ebenso wie den Erfolg nicht steuern kann, sondern dass ich mich darauf beschränken muss, mein bestes zu geben Und mein bestes ist das sich Unterwerfen unter die Kontinuität, mit dem Vertrauen, dass etwas Lohnendes, Wertvolles herauskommt, etwas Wertvolles, auf dessen endgültige Art und Weise und Qualität ich auch aus mangelndem Abstand zu mir selbst nur bedingten Einfluss habe: Als letztes bleibt mir nur das Vertrauen auf das Leben schlechthin, auf seine Gutmütigkeit. (Das „amor fati“ von Nietzsche). Würde ich das „amor fati“ wirklich leben können, würde das ausschließen, dass ich bei jedem neu fertig gestellten Bild voller Bangen frage, ob es nun endlich zeigt, beweist, dass ich

der gute Künstler bin, der ich immer sein möchte.

4.6.05 Was mich am Schematischen fasziniert? Es kommt mit minimal wenig aus, um etwas (ein Ding) zu illusionieren, bzw. etwas Zweidimensionales dreidimensional erscheinen zu lassen. Ein Schema täuscht nicht etwas vor (der Begriff „Täuschung“ ist wichtig!) es „zeigt“ stattdessen „auf“ bzw. „führt vor“ wie etwas Zweidimensionales gestaltet sein muss, dass es auch als etwas Dreidimensionales gesehen werden kann. Das Schematische verwöhnt nicht, verführt nicht. Es ist stimmungsarm. Scharfkantig hart, kahl, kalt. Emotionslos. Das sind abstoßende Eigenschaften. Vor allem im Auge des ungeschulten Betrachters. Für mich aber sind diese Eigenschaften die Voraussetzung, der Boden auf dem erst begonnen werden kann, nach Schönheit zu ringen! (Ist das vielleicht mein unbelehrbarer, sturer Protestantismus, unter dessen Einfluss ich aufgewachsen bin?)

24.8.04 Mitten im Umzug (Atelier-Verkleinerung um die Hälfte): So viele Arbeiten, von denen ich mich trenne, die ich wegwerfen muss. Überbleibsel eines Irrwegs? Oder waren es wichtige Zwischenschritte zum Ziel? Vielleicht sind sie der Beweis meines Fortschrittes, weil ich jetzt viel deutlicher als früher weiß, wie eine zeichnerische Idee „umgelegt“, „übertragen“ werden muss, damit es Malerei sein kann und sein darf, und nicht ein Verstoß dagegen. Das Ding, bzw. die Ding-Abbildung muss auf der Leinwandfläche in Malerei aufgehen.

Vielleicht ist mein zeitweiliges Sehnen nach dem „Spielerischen“, „Spontanen“ nur ein „Ferien-Ausflug“, um bei der Rückkehr mein „Zuhause“, das präzise Formulierte, das Lapidare, Minimale, das

auf den Punkt Gebrachte wieder schätzen zu können.

Vielleicht ist die Demut des „Beschränkens“ höher einzuschätzen als das Genialisch-Sprunghafte.

Bei dem kleinen Atelier (ca. 25 qm) muss ich mir genau überlegen, ob ich mich nicht auf zwei, einem kleinen Format 30 x 40 und auf ein großes 170 x 125 cm beschränken muss.

1.5.02 Zur Zeit schreibe ich nicht. Ich schneide die Silhouette von Gegenständen aus schwarzen Papierbögen heraus. Anstatt sie zu beschreiben zu versuchen, wie ihre Kontur verläuft, in Worte zu fassen, was sie tun, wie sie liegen oder stehen etc., betrachte ich sie jetzt wie wenn ich keine Sprache hätte, sondern nur Hände, die das, was die Augen sehen mit einer Bewegung noch einmal nachvollziehen.

3.7.02 ein Bild aus lauter „Weiß-Grau-Schwarz“-Abstufungen mit der Dichte eines Dürer-Stiches.

21.9.04 Ist mein Standpunkt idealistisch oder strukturalistisch (nominalistisch)? Weder das eine, noch das andere? Eine Mischung aus beiden? Kann ich sogar den einen oder anderen von beiden Standpunkten einnehmen, und zwar in humorvoller, spielerischer, ironischer Art und damit den Blick auf den andern Standpunkt erst so richtig öffnen? Bin ich zu apodiktisch, zu streng? Das Gegenteil von aufmunternd? Sollte ich stattdessen lieber das „wohlige Einssein mit meiner Umgebung“, einen „Zustand des beschwingten Frohseins“ in meinen Bildern ausdrücken?

(Die in Anführungszeichen gesetzten Formulierungen stammen aus einem Nachruf zu Sasha Distel.)