

MEIK PETER SCHIRPENBACH · BONN

## DIE SPANNUNG AUSHALTEN

*Die Hoffnung auf die Wiederkunft Christi im Spiegel des Kirchenbaus*

### 1. Ausgriff und Annäherung

Der Gedanke an die Wiederkunft Christi scheint nach langem Warten ein wenig aus unseren Köpfen und Herzen abhanden gekommen zu sein. Vielleicht hat er sich auch nur in die hinteren Räume verzogen. Dass christlicher Glaube durch die Jahrhunderte nicht einfach nur als christlicher Glaube weitergegeben wurde, sondern unterschiedliche Schwerpunktsetzungen und Glaubenserfahrungen kannte, lässt sich anschaulich an den überlieferten Kirchenbauten und ihrer Ausstattung ablesen. Diese Tatsache soll nicht verunsichern, sondern ermutigen, auf der Suche zu bleiben und sich der Herausforderung zu stellen, die gerade von manchem unverständlich Gewordenen ausgeht. So erstaunt die Selbstverständlichkeit, mit der in der Kunst des Mittelalters die Hoffnung auf die baldige Wiederkunft Christi zum Ausdruck kam. Im Folgenden geht es nicht primär um eine Kontrastierung unserer Zeit mit dem Mittelalter und erst recht nicht um eine wie auch immer geartete wertende Gegenüberstellung, sondern um ein Gespräch mit dem Fremden im Eigenen, das für die eigene geistliche Auseinandersetzung nur fruchtbar sein kann.

Das am deutlichsten herausstechende Merkmal mittelalterlicher Kirchenbauten ist, dass sie Einfallstore der Wiederkunft Christi sind. In diesem Hauptakzent lassen sie sich nicht erst von vielen zeitgenössischen, insbesondere nachkonziliaren Gottesdiensträumen unterscheiden, sondern bereits von denen der nachtridentinischen Zeit. Die liturgische Zäsur, die Trient setzt, ist im Hinblick auf die Raumgestaltung mindestens ebenso gewichtig wie die des Zweiten Vatikanum – sie ist für das liturgische Raumgefühl als solches sogar weitaus gravierender. Das zeigt sich nicht zuletzt daran, dass uns Kirchenräume mit nahezu kompletter mittelalterlicher Einrichtung

*MEIK PETER SCHIRPENBACH, Dr. phil., geb. 1971 in Leverkusen; Studium der Theologie, Philosophie und Kunstgeschichte in Bonn und Löwen/Belgien; Promotion 2002 zur Strukturontologie bei Meister Eckhart; Priesterweihe 2003; seit 2009 Stadtjugendseelsorger in Bonn; Mitglied der Kunstkommission des Erzbistums Köln*

vornehmlich im mitteldeutschen lutherischen Raum erhalten sind – und das insbesondere in Domkirchen, die mit der Reformation in ihrer liturgischen Nutzung in den Hintergrund traten. Besonders anschauliche Beispiele dafür sind die Dome in Naumburg/Saale, Meißen, Halberstadt und Brandenburg. Im katholischen Raum stehen u.a. die Pfarrkirche von Oberwesel am Rhein und der Xantener Dom für die wenigen Ausnahmen, die nach Trient nicht umgestaltet wurden.

Das Proprium des mittelalterlichen Kirchenbaus können wir mit seiner Verortung erfassen: Keiner dieser Bauten ruht in sich selbst. Sie verweisen immer über sich hinaus. Die immer wieder und teils mit großer Akribie versuchte Ostung macht deutlich, dass der Bau in ein größeres Ganzes eingefügt ist: Den kosmischen Lauf der Sonne, die als das große Christus-symbol angenommen wird. Als das Bonner Münster im 11. Jahrhundert von Grund auf neu gebaut wurde, drehte man den Gesamtkomplex um etwa 45 Grad, so dass keines der vorhandenen Fundamente beim Neubau mehr verwendet werden konnte – für ein Bauunternehmen damals ein gewaltiger Mehraufwand. Der allmorgendliche Sonnenaufgang symbolisiert den ersehnten Zeitpunkt der Wiederkunft. Das in jedem Kirchenbau vorhandene Fenster der Ostwand – und sei es noch so klein – ist Durchlass für dieses Licht in den Innenraum. Die unmittelbar erfahrbare und existenziell eingängige kosmische Grundstruktur wird zu einem Symbol der eschatologischen Dimension, die sich jedoch nicht bloß an einem Ende der Zeiten verorten lässt, sondern sich in einem fortwährenden Vollzug befindet. Die Erfahrung des Kontrastes von Finsternis und Licht war dem mittelalterlichen Menschen unmittelbarer als uns. Nacht bedeutete wirklich Finsternis und Gefahr. Sie war mit gefühlter Angst verbunden. Beleuchtung war ein Luxus und die Sehnsucht nach dem neuen Morgen umso heftiger. Bei dieser Erfahrung konnte die Glaubensvermittlung existenziell ansetzen. Das in vielen Chorräumen über dem Fenster in der Apsiskalotte angebrachte Fresko des Christus in der Mandorla ergänzt als bildliche Darstellung das, was die Architektur in ihrem Grundgehalt aussagen möchte.

Schauen wir genauer auf den Neubau des Bonner Münsters ab dem 11. Jahrhundert. Bislang schlossen die Apsiden mit einem einfachen Chorjoch unmittelbar an den Körper des Haupt- oder Querschiffs an. In Bonn finden wir eines der ersten Beispiele dafür, dass dieses aus der antiken Basilika übernommene Element eine stärkere Eigenakzentuierung erfährt, indem es zu einem sogenannten Langchor ausgedehnt wird. Der Richtungsbau erfährt damit eine Dynamisierung, wie sie dann für viele Bauten des Rhein-Maas-Gebietes kennzeichnend wird. Der Chorraum mit seiner Apsis ist nun nicht mehr ein architektonisches Anhängsel an Schiff und Querhaus, sondern eine Eigenständige Dominante des Gesamtbaus. Durch die Zäsur des in die Apsis eingestellten Altarraumes waren die christlichen Gotteshäuser

von der Frühzeit an keine Einheitsräume, sondern Begegnungsräume. Der Altar als der eigentliche Ort des liturgischen Geschehens, auf den das Fenster in der Ostwand letztlich ausgerichtet ist, greift über das unmittelbar Sichtbare hinaus und ist Ort der Vergegenwärtigung des Kommenden. Liturgie geschieht an einer Schwelle, und diese Schwelle muss als Zäsur sichtbar werden. Mit der Ausweitung des Chorraums im 11. Jahrhundert wird dem darstellenden Geschehen mehr Raum gegeben, als wenn der Blick hinter den Vorhang des Geheimnisses sich geweitet hätte. Dass dies vom Kirchenschiff her gesehen dann optisch die Distanz vergrößert, ist eine Konsequenz dieser Ausweitung. Nähe und Distanz stehen in einer ständigen Wechselwirkung, gerade wenn es um die Nähe von etwas oder jemandem geht, der mich übersteigt. Das kann ich nicht einfach so aushalten. Liturgie, wenn sie echt sein will, muss genau diese Spannung des sich Offenbarenden und des verborgen Bleibenden aushalten, sonst verflacht sie und wird ihrem Auftrag, einen existenziellen Zugang zum Geheimnis zu ermöglichen, nicht gerecht. Schauspiel braucht hier niemand.

Hundert Jahre später, um 1140, geschieht in Bonn mit dem Neubau der Münsterapsis eine weitere entscheidende Akzentsetzung: Die von zwei monumentalen Türmen begleitete Apsis stellt sich von außen dar als der Torbau, durch den Jesus Christus selbst in seine Heilige Stadt Jerusalem einzieht, die sich ihm wiederum mit ebendiesem Tor entgegenstreckt. Eine derart durchgliederte Apsis hat es bis dahin nicht gegeben. Wir sprechen vom ersten rheinischen Etagenchor. Die monumentale Stockwerkgliederung, durch eingestellte Säulen akzentuiert, ist von römischen Großbauten abgeschaut, wohl in erster Linie von der Porta Nigra in Trier, wobei auch in Köln damals römische Tore noch aufrecht standen. Dieses Tor wendet sich jedoch nach innen, dorthin, wo der einziehende König einkehren will: bei uns selbst. Auch wenn der Gesamtbau des Bonner Münsters durch seinen achteckigen Vierungsturm eine in sich ruhende Mitte hat – die Zahl acht steht für die in sich ruhende Vollendung durch die Neuschöpfung am achten Tag, dem Tag der Auferstehung –, weist er doch über sich hinaus, dass die Vollendung eben immer noch in die weiterlaufende menschliche Geschichte eingebettet bleibt. Die tägliche Herausforderung besteht darin, sich dem entgegenzustrecken. Die Tragweite und der Wirklichkeitsbezug christlicher Anschauung zeigen sich darin, dass sie derartige Paradoxien nicht nur aushält, sondern in eine fruchtbare Spannung zu setzen vermag. Jede gedankliche Logik und Folgerichtigkeit bedarf, wenn sie auf das göttliche Geheimnis ausgerichtet sein soll, der Selbstüberschreitung. Insofern ist das Münster gebauter Glaubensvollzug, nicht nur Darstellung des Inhalts. Es steht für unsere Heimat, die Gottesstadt, die Gott uns selbst bereitet hat, in die der Herr also nicht nur durch das Tor des Ostchors einziehen will, sondern mit der er uns zugleich entgegenkommt. Wir dürfen das Tor folglich

auch als unser Tor betrachten, durch das zu schreiten wir selber eingeladen sind. Es ist eine tief gründende Folgerichtigkeit, dass in der Romanik Chorfassaden häufig aufwändiger und dominanter sind als die Eingangsfassaden. Die sind nur vordergründig funktional, und können deshalb, wie hier am Bonner Münster, oder auch am Wormser Dom, an der Seite liegen.

Damit tut sich ein weiterer interessanter inhaltlicher Aspekt mittelalterlicher Raumstruktur auf. In der Regel kann das Hauptschiff nicht unmittelbar betreten werden, sondern es verlangt einen Weg der Annäherung, sei es durch eine Vorhalle, oder eben bei den zahlreichen Beispielen, bei denen es keinen Eingang in der Längsachse gibt, vom Seitenschiff her. Es bedarf der steten Annäherung, weil ich das Geheimnis der Gottesbegegnung nie ganz zu erfassen vermag und weil Gott selbst immer nur in der Weise der Annäherung gegenwärtig ist. Das aus Exodus 3 gerne abgeleitete «Ich bin da» ist eher in der futurischen Form des «Ich werde da sein» wiederzugeben – Gott ist nicht einfach da, sondern stets im Kommen. Im Blick auf den Menschen bedeutet das, dass ich mich vor Gott nicht immer in die Mitte stellen kann, sondern manchmal am Rande warten möchte, sei es aus Skepsis, aus Zweifel oder Enttäuschung oder schlichtweg aus dem Gefühl, ihm wie auch immer nicht gewachsen zu sein. Da steht manch einer gerne einmal im Seitenschiff und möchte nicht gesehen werden. Das kann gut tun. Einheitsräume, in denen man von jedem Ort aus alles einsehen kann, können zuweilen eine menschliche Überforderung sein, weil sie keine Rückzugsmöglichkeit bieten. Können wir immer und von jedem die volle Teilnahme am liturgischen Geschehen erwarten? Manch einer möchte erst einmal an der Tür stehen bleiben und braucht Zeit. Was Nähe und Distanz in Glaubenssachen angeht, war das kirchliche Geschehen im Mittelalter möglicherweise pluraler als es heute ist.

Gott in Christus in mein Leben kommen lassen oder zumindest der Wächter dessen zu sein, das ist der grundlegende Glaubensvollzug, für den der Kirchenbau in seiner elementarsten Grundstruktur steht. Es geht nicht darum, einer Sache habhaft oder sicher zu sein, sondern einen Anderen an mir wirken zu lassen. Insofern sind mittelalterliche Kirchen keine Glaubensgebäude in dem Sinne, dass sie den Anspruch hätten, ein Gesamt des Glaubens abzubilden, sondern eben seinen Grundvollzug. Der Akzent ruht stärker auf der Begegnung, weniger auf der inhaltlichen Darstellung. Mit dieser Feststellung soll der nachtridentinische Kirchenbau nicht herabgewürdigt werden, der ja insbesondere im Barock in einem weitaus stärkeren Maße diese inhaltliche Darstellung im Sinne einer gewinnenden Präsentation anstrebt. Die Akzentverschiebung gründet sicher in einem durch die reformatorischen Auseinandersetzungen ausgelösten verstärkten Bedürfnis nach inhaltlicher Vergewisserung im Dienste der verstärkten Glaubenssuche und Glaubensfindung. Sie verlangte nach einem Ausdruck, während der Glau-

bensvollzug seinen Ort in der Innerlichkeit des Menschen findet und als solcher nicht mehr darstellbar erscheint, es sei denn in der Gestalt eines konkreten glaubenden Menschen, einer Heiligengestalt.

In einer romanischen Kirche haben sich liturgische Funktion und Architektur nie gedeckt: architektonisch entscheidende Durchblicke waren auf Blickhöhe mit Schranken zugestellt.<sup>1</sup> Im oberen Bereich bildete der Raum die von Gott gestaltete Schönheit des himmlischen Jerusalem ab, das ja nach Offb 21,10 von oben herabkommt. Der untere Bereich und damit auch die Liturgie bleiben irdisch. Aber gerade die Verbindung des Himmlischen mit dem Irdischen und nicht die Aufhebung des Irdischen in das Himmlische ist ja das christliche Proprium. Was in der Inkarnation des göttlichen Wortes an Bindung geschehen ist, wird weder zurückgenommen noch in einen höheren Bereich aufgehoben.

Der mittelalterliche Kirchenraum hält diese Spannung aus. Erst im Barock werden die Kirchenräume als liturgisch-architektonische Gesamtkunstwerke entworfen, wobei dies stärker für den Süden als den Nordwesten gilt. Hier – im Rheinland, Westfalen, Belgien, im nordfranzösischen Raum, aber tendenziell auch in Spanien – steht das Einzelkunstwerk vor weißem Hintergrund stärker im Vordergrund als die Gesamtkonzeption. In dieser Zeit verzichtet man erstmals auf das entscheidende östliche Kirchenfenster. Der Hochaltar mit seinem konkreten Bildprogramm gewinnt derart an Höhe, dass er die Chorrückwand bis an die Decke abschließen kann. Das Glaubensgeheimnis ist in der bildlichen Darstellung vergegenwärtigt, die aber eindeutig als solche erkennbar ist und das innere Bild des Betrachters anregen möchte. Das Exerzitienbuch des Ignatius von Loyola reflektiert diese Absicht. Trotz ihrer Expressivität zielt die barocke Kunst stärker auf die innere Betrachtung ab als der mittelalterliche Vollzugsraum, der durchwandert werden will.

## *2. Humanität und Begegnung*

Das neuerdings immer wieder im Blick auf die vorkonziliare Liturgie beschworene Gesamtkunstwerk gab es im Mittelalter nicht. Es fehlt der Mittelpunkt, auf den sich alles ausrichten kann. Ihn kann es von der Intention des Raumes her nicht geben. Der Raum relativiert unsere Möglichkeiten in einem wohlthuenden Sinn. Der in der Darstellung der Wiederkunft Christi gründende Vorbehalt erscheint als ein Garant der Menschlichkeit. Das Mittelalter kannte keine Perfektion, also das nicht, worunter wir heute so sehr leiden – es kannte nur die Annäherung, die um ihre Grenze weiß. So weisen im Mittelalter fertiggestellte Zweiturmfassaden immer eine gewisse Asymmetrie auf, die sich in der Regel erst auf den zweiten Blick wahrnehmen lässt, beispielsweise eine leicht versetzte Anordnung von Fenstern, Varianten in den Schmuckelementen oder eine unterschiedliche Breite der

Türme. Koblenz liefert mit seinen drei romanischen Doppelturmfassaden ein anschauliches Beispiel für diesen Sachverhalt. Dadurch wirken die Fassaden auf uns im Vergleich zu den streng symmetrischen Fassaden des Klassizismus oder des Historismus wohlthuend lebendig.<sup>2</sup> Wir kennen dieses Phänomen vom menschlichen Gesicht her. Beide Hälften unterscheiden sich leicht, wohingegen eine Spiegelung der Gesichtshälfte ein maskenhaft starres Gesicht produziert oder zumindest Langeweile auslöst.

Die wohlthuende Humanität des mittelalterlichen Kirchenbaus äußert sich in der Spätromanik in einem weiteren interessanten Detail: Ein Großteil der Kapitelle besteht aus phantasiereichen Wiederholungen des Knospenmotivs. In einer Knospe bricht etwas auf, was angelegt ist. Es ist aber noch nicht zur Vollendung gekommen. Die Knospe ist ein Sinnbild von Lebenskraft und Entfaltungswille, aber auch von Geduld und Erwartung. An den Nahtstellen der vertikalen Dimension der Wände angebracht, verleihen sie dem Raum bei aller Ruhe eine kraftvolle Dynamik, die sich über die Schwere des Steins hinwegsetzt. Hier ist alles in Bewegung geraten, ohne dass dadurch die Festigkeit des Gesamtbaus in Frage gestellt wäre. Statik und Dynamik sind in der Kirche keine Gegensätze, weil die Dynamik erst den Zusammenhalt auf den Kommenden hin ermöglicht. Ein Stehenbleiben würde zum Einsturz führen. Die Kraft des «noch nicht», vom Kommenden berührt, ist eine der fruchtbarsten Paradoxien des Evangeliums. In der Gotik wuchert der Natur unmittelbar nachgearbeitetes Blattwerk auf den Kapitellen. Auch hier ist die Dynamik des Wachstums in seiner unterscheidbaren Vielfalt der inspirierende Faktor, wobei der Gedanke der Entfaltung noch stärker in den Vordergrund rückt.

Gerade die bilderstrengen Zisterzienser finden auf diesem Feld zu einem konsequenten Naturalismus. Der Altenberger Dom liefert mit seinen die Pflanzenmotive durchspielenden Grisaillefenstern ein anschauliches Beispiel dieser Geisteshaltung. Jedoch ist diesem so dynamischen, kraft- wie geistvollen Raum schon während der Bauzeit ein spannendes Korrektiv eingefügt worden: Bei aller Konsequenz und all den klaren vertikalen Linien der Architektur wird ihr Zusammenhalt zumindest sinnenfällig an ganz anderer Stelle erzeugt: durch das Bild des Gekreuzigten zwischen den Chorpfeilern. Das zerbrechlich wirkende Kreuz oder vielmehr der an ihm Hängende scheint die Pfeiler zu halten. In der Ohnmacht des Gottessohnes die durchtragende Kraft der göttlichen Liebe zu erkennen und das für das eigene Leben anzunehmen, ist wohl die größte Herausforderung des christlichen Glaubensweges. In der Schlichtheit der Ausstattung wirkt dieser Akzent umso mehr. Er ist nicht bloß Rückblick, sondern bleibende Gegenwart und Zeichen des Anbruchs Gottes in meinem Leben.

Anders als in vielen hochgotischen Kirchen der Zeit gibt es in Altenberg im Wesentlichen keine durchlaufenden Gliederungselemente (Dienste)

vom Boden den Pfeiler entlang zum Gewölbeschlussstein. Die Kapitelle der Rundpfeiler bilden in der Vertikalen eine deutliche Zäsur. Hier ist also deutlich eine Dynamik aus zwei unterschiedlichen Richtungen beschrieben, von oben und von unten; die Initiative Gottes und die des Menschen. Letztere war den Mönchen besonders bewusst, empfanden sie doch ihr Dasein als eine Schule Gottes, in der es auch der Disziplin und Initiative des Lernenden bedarf. Ein Bild für diese Bewegung der Begegnung liefert das Hohelied des Alten Testaments, vielleicht das Lieblingsbuch der Zisterzienser, das uns in den Predigten Bernhards so glänzend kommentiert wird.<sup>3</sup> Braut und Bräutigam, Gott und Mensch ergreifen beide in ihrer Sehnsucht nacheinander die Initiative, sind auf der Suche nacheinander und finden immer wieder in die Begegnung. Dass diese Zuwendung Gottes zu Wachstum und Reife, zum Aufblühen des Menschen führt, darauf verweisen die Kapitelle des Chores, die die Blätter der Pflanzenwelt des Bergischen Landes abbilden. Die Rundpfeiler, die für den Menschen stehen<sup>4</sup>, sind hier zugleich Gewächse, ein Vergleich, den auch das Hohelied kennt. Der Kosmos, der hier in den Formen der Hochgotik abgebildet wird ist also der Kosmos des Hohenliedes. Gerade anhand des im Mittelalter leidenschaftlich rezipierten Hohenliedes können wir uns den inneren Zusammenhang einer Spiritualität der Wiederkunft verdeutlichen, die die eschatologische Dimension an die Gegenwart zurückbindet. Es geht um ein junges Paar, das sich leidenschaftlich sucht, findet, verliert und aufs Neue sucht, wobei Sehnsucht und Erfüllung einander abwechseln, ja die Erfahrung der Erfüllung die Sehnsucht nur umso größer macht. Der Bräutigam des Hohenliedes wurde mit Christus, die Braut mit dem Menschen, im Kollektiv mit der Kirche und konkret personifiziert mit Maria gleichgesetzt. Vor diesem Hintergrund entstanden die Figurenpaare Christus und Maria als Brautpaar, von denen Köln allein noch drei besitzt.<sup>5</sup> Als historische Szene begriffen irritieren diese Darstellungen sehr – im Blick auf den wiederkommenden Christus, in dem Gott die menschliche Seele sucht, kann man es kaum anmutiger vor Augen führen.

Der Gedanke der Wiederkunft, das Ankommen Gottes in meinem Leben, hat eine individuellere Konnotation als alle anderen Inhalte des Evangeliums. Es geht um eine persönliche Suche und ein persönliches Gefundenwerden. Könnte das der Grund sei, warum es in der Zeit der Spätgotik immer wieder in irgendeinem Winkel der Kirche versteckte Darstellungen des Antlitzes Christi auf dem Schweißbuch der Veronika gibt? In Sankt Kastor in Koblenz befindet sich im Grabmal des Trierer Erzbischofs Werner von Königstein (gestorben 1418) auf der Rückseite seines Wappens, das Engel hinter dem Haupt der Liegefigur halten, ein solches Schweißbuch mit Antlitz, das von Anfang an von dem rahmenden Wandbogen mehr oder weniger verdeckt wurde und sich erst bei näherem Herangehen zeigt. Ähnlich

befindet sich im Bonner Münster im Querschiff unmittelbar hinter einer spätgotischen Lettnerempore ein etwa zeitgleiches Wandfresko mit einer ebensolchen Darstellung. Wer sich auf die Suche macht, wird viele derartig versteckte Christusbilder entdecken. Die Wiederkunft ereignet sich kaum auf einer geraden Straße des Lebens, sondern in den Winkeln und Umwegen, die dieses mit sich bringt.

Wenn wir vor diesem Hintergrund noch einmal die über sich hinausweisende Längsausrichtung der Kirchenräume betrachten, dann kann die Abfolge von Langhaus und Chor als ein Bild der Pilgerschaft aufgefasst werden. Dieser Gedanke greift vor allem in den hochgotischen Kathedralen. Auch sie haben keine architektonische Mitte. Die Vierung ist gleichsam nur eine Stätte der Rast, des Innehaltens. Das Ganze läuft aus in den nach Osten aufbrechenden Chorschluss, der auf ein Ziel hin transparent ist, das uns entgegenkommt, das wir auf unserem Lebensweg aber nie ganz greifen können. Es ist zum Greifen nahe und entzieht sich doch. Beim Chor des Aachener Domes, der weite Nachahmung findet, wird ab etwa 1353 eine interessante Grundrissvariation im Vergleich zu den vorausgehenden gotischen Chören durchgeführt: An der Stelle, an der die geraden Chorseitenwände in die gebrochene Apsis übergehen, weitet sich diese zunächst nach außen, so dass von oben betrachtet die Form eines Schlüssellocks entsteht. Beim Blick in den Chor ist die bauliche Zäsur zwischen Seitenwand und Chorabschluss für das Auge nicht sichtbar, so dass der Eindruck entsteht, der Chorabschluss schwebt gleichsam losgelöst hinter dem vorgelagerten Raum. Es entsteht die Ahnung des nicht mehr Einholbaren, ein dynamisches Aufbrechen des an sich geschlossenen Raumes. Der Gedanke an die Wiederkunft führt in die Weite; der Raum, der vor mir liegt, wird dadurch nicht eingeengt.

In Spannung dazu öffnet sich in der Hochgotik ein Weg in die Nähe: Der Aufbewahrungsort des eucharistischen Brotes ist uns in unseren Breiten erstmals mit den Sakramentsnischen und Sakramentshäusern dieser Zeit greifbar. Diese befinden sich in der Regel links vom Altar an der Nordwand des Chores, nie in der Mittelachse. Das hat nichts mit mangelnder Wertschätzung zu tun, sondern mag darauf hinweisen, dass uns die eucharistische Gabe hier als eine Wegzehrung geschenkt ist, dass sie aber am Ziel einmal von der unmittelbaren Gottesgemeinschaft überboten werden soll. Der Blick soll also weiter gehen. Noch bevor im 15. Jahrhundert besonders prächtige seitliche Sakramentshäuser – eher Türme – entstehen, probiert man eine alternative Lösung: Der Klarenaltar des Kölner Doms, ursprünglich um 1360 in der Kölner Klarissenkirche aufgestellt, ist der erste überhaupt bekannte Altarretabel mit einem in der Mitte eingebauten Tabernakel. Erst mit den Bestimmungen von Trient wurde das liturgische Vorschrift, die im Erzbistum Köln und dem heutigen Belgien interessanter-



weise dann erst ab der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts allgemein befolgt wurde. Mit der Integration des Tabernakels rückt der Aspekt der bleibenden eucharistischen Gegenwart in den Vordergrund, die nicht mehr nur auf den liturgischen Vollzug beschränkt bleibt. Aus heutiger Perspektive wird dies immer wieder als eine Fehlakzentuierung gekennzeichnet. Wir sollten jedoch nicht außer Acht lassen, dass das intensivierte Gespür für die bleibende Gegenwart Christi im Altarsakrament im 13. Jahrhundert einherging mit einem intensiven Gespür für die Realpräsenz Christi im leidenden Mitmenschen. Julienne von Cornillon, die Lütticher Augustinerin, auf deren Visionen die Einführung des Fronleichnamfestes zurückgeht, war keine zurückgezogene Einsiedlerin, sondern lebte und arbeitete in einem Hospital unmittelbar vor den Toren Lüttichs an der Fernstraße nach Aachen und Köln. In einem solchen Hospital strandeten viele, oft fremde Kranke, in denen sie Christus erkannte. Actio und contemplatio bedingen bei der Heiligen Juliana einander. Im Altarsakrament und im Antlitz des Nächsten wendet sich das Kommen Christi ins Unmittelbare.

Die Intuitionen der deutschen und niederländischen Mystik des 13. und 14. Jahrhunderts sind in diesem Zusammenhang zu sehen. Man tut Unrecht, hier eine Enthistorisierung und Individualisierung des Christentums zu sehen. Es geht im Gegenteil darum, das Christusereignis als Teil der eigenen Lebensgeschichte zu begreifen, das heißt den historischen Abstand zu überwinden. Die Heilsgeschichte im Großen – eingespannt zwischen Schöpfung, Erlösung und Vollendung – ist der Rahmen, der auch mein eigenes Leben ganz unmittelbar einspannt. Im Epheserbrief ist zu lesen: «So sollen wir alle zur Einheit im Glauben und in der Erkenntnis des Sohnes Gottes gelangen, damit wir zum vollkommenen Menschen werden und Christus in seiner vollendeten Gestalt darstellen» (Eph 4,13). Das Christusgeheimnis umfasst den Einzelnen wie auch die Kirche als Ganze. Eine Gegenüberstellung der individuellen und der gemeinschaftlichen Dimension ist sinnlos, denn die Beziehung beider Dimensionen ist wechselseitig. Hier wird deutlich, dass der Gedanke der Wiederkunft nicht bloß eine Annahme in Bezug auf ein göttliches Handeln meint, sondern auch eine diesem bereits vorausgehende Antwort des Menschen, die Gott nicht unberührt lässt.

### *3. Hoffnung und Aufbruch*

Dieser Zusammenhang lässt sich anhand des Begriffs der Hoffnung näher erläutern. Eines der schönsten und aussagekräftigsten Kirchenpatrozinien ist für mich «Notre Dame d'Espérance», die alte Stadtkirche von Charleville-Mezières an der französischen Maas nahe der belgischen Grenze: Unsere Liebe Frau von der Hoffnung. Seit der Konfrontation Frankreichs mit den habsburgischen Niederlanden im 16. Jahrhundert war diese Gegend immer

wieder von Kriegen heimgesucht, bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Über die schweren, vom trägen Fluss – Charles Péguy nennt sie «la meuse endormeuse»<sup>6</sup> – umschlungenen Festungsanlagen ragt als unübersehbares Wegzeichen ein schlanker spätgotischer Kirchturm in den grauen Himmel – die Leichtigkeit der Hoffnung, die es wagt, sich über die Erdschwere und die allgegenwärtige Erfahrung des Leids zu erheben. Péguy hat in seinem Werk «Mysterium der Hoffnung»<sup>7</sup> auf unnachahmliche Weise die Hoffnung mit einem kleinen Mädchen verglichen, das seinen großen, älteren Schwestern Glaube und Liebe auf der Wanderung des Lebens immer wieder vorausrennt – unbedarft und leicht. Mit der Hoffnung übersteigt der Mensch sich selbst und verankert sich im Unbekannten. Péguy bezeichnet sie als das größte Wunder göttlicher Gnade, da sie als einzige sich über das Vorhandene zu erheben vermag. Ohne sie könnten Glaube und Liebe nicht sein, da die Hoffnung über die Gegenwart hinaus das werdende und Kommende zu sehen im Stande ist, und das auf eine durchaus spielerische Weise. Entsprechend begreift Péguy die Verzweiflung als die größte aller Sünden, freilich nicht in einem moralischen Sinn, sondern als Abbruch der tiefsten, eben göttlichen Regungen des Lebens.

Mit der Haltung, oder besser formuliert: dem Wagnis der Hoffnung können wir der eschatologischen Dimension des Glaubens gleichsam ein menschliches Gegenüber geben. Eschatologie ist wie alle Dimensionen des Glaubens dialogisch in dem Sinne, dass sie an eine menschliche Grunderfahrung anknüpft und sie in ein Gottesverhältnis bringt. Als Mensch stehe ich in der Spannung von Begeisterung und Resignation, und manchmal ist der Übergang nur graduell, ohne dass mir die Ursachen wirklich bewusst wären. Mit der Erfahrung von Kraft und Schwäche ist es ähnlich, wobei diese Spannungspole ineinander übergehen können und sich Schwäche als eine Kraft erweisen kann und umgekehrt. In all dem offenbart sich mir die offene Seite meines Lebens, die mehr ist als meine eigene Möglichkeit aus mir heraus, die ich aber aus mir heraus ergreifen kann.

Eine eindrucksvolle Veranschaulichung dieser Zusammenhänge sind die Grablebungsgruppen des 15. und frühen 16. Jahrhunderts, die sich besonders am Mittelrhein und die Mosel hinauf in Lothringen häufen. Auffallend ist, dass die Szene in der Regel in lebensgroßen Figuren und dem Betrachter unmittelbar im Kirchenschiff zugänglich aufgestellt wird. Das geschieht im Blick auf die Auferstehung nicht. Die engsten Gefährten Jesu sind am absoluten Tiefpunkt angelangt, wo der Weg Jesu gescheitert ist, wo sie die Sache gleichsam begraben können. Die stille, ohnmächtige Tat, die sie vollziehen, ist aber bereits der entscheidende Wendepunkt, denn sie geschieht aus einer Hoffnung heraus, die nur aus sich selbst begründet ist und sich auf nichts anderes mehr berufen kann. Hier zeigen sich menschliche Größe und Würde auf selten eindringliche Weise. Der lothringische Bildhauer Ligier

Richier schuf um 1560 für die Kirche Saint Etienne in Saint Mihiel an der Maas eine aus dreizehn Figuren bestehende Grablegung, die all dies zur Darstellung bringt und sicherlich zu den ganz großen Werken der Renaissance gezählt werden muss, befände sie sich nicht in einer Region, auf die das Interesse der Kunstgeschichte bislang nur wenig gefallen ist.<sup>8</sup> Richier liefert eine beindruckende Studie des Menschlichen, in dem Selbstbewusstsein und Demut in ein rechtes Verhältnis gelangt sind. Selbstbewusstsein, weil ich mich mit der Möglichkeit, die Hoffnung zu ergreifen, doch immer wieder über das faktische Elend erheben kann; Demut, weil ich mich damit aus der Hand gebe, darum wissend, dass ich das Woraufhin meiner Hoffnung niemals selbst setzen kann.

Péguy beschwört im weiteren Verlauf seines «Mysteriums der Hoffnung», dass es an uns liege, dass das göttliche Wort vernehmlich bleibt, und dass dies geschehe, indem wir ihm gleichsam mit unserem Leben Nahrung geben. Das Wort ist stets ein Ruf zum Aufbruch – in unser Innerstes und genauso ins Äußerste, wo wir es wagen, über uns hinauszugehen in das Unbekannte hinein, im Vertrauen oder vielleicht nur der vagen Hoffnung, dass Gott uns entgegenkommt und darin unser Lebensziel bereits anwesend ist. Ein Kirchenbau der jüngsten Zeit bringt dieses Spannungsfeld zum Ausdruck: Der Mariendom von Gottfried Böhm im niederbergischen Neviges. Die umbaute Pilgerstraße und die zeltartige Dachkonstruktion dieser Betonkirche versinnbildlichen das Provisorium des Lebens des Christen als Pilger, der hier keine bleibende Stätte findet; zugleich deuten die Silhouette und der einem umbauten Marktplatz gleichende Innenraum auch die Himmelsstadt an, also das Ziel der Pilgerschaft.<sup>9</sup> Im Innenraum verliert sich der Blick nach oben in einem bergenden Dunkel. Dieser Raum weist wieder über sich hinaus und lässt doch zur Ruhe kommen. Weg und Ziel fallen im Mysterium Christi ineinander. In Neviges kann ich mich in die Weite des dreiunddreißig Meter hohen Raumes stellen oder aber in den vielen Nischen der Emporen meinen eigenen Ort im Verborgenen suchen, mich dem Geheimnis des Kommenden langsam, auf die mir mögliche Weise annähern.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Vgl. hierzu die Untersuchung hinsichtlich der Kölner romanischen Kirchen: Clemens KOSCH, *Kölns romanische Kirchen. Architektur und Liturgie im Hochmittelalter*, Regensburg 2000.

<sup>2</sup> Die Restaurierungen der Koblenzer Doppelturmfassaden haben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in diesem Sinne zu einer stärkeren Vereinheitlichung des Vorhandenen geführt, ohne den mittelalterlichen Eindruck gänzlich aufzuheben. Vgl. Godehard HOFFMANN, *Rheinische Romanik im 19. Jahrhundert. Denkmalpflege in der preußischen Rheinprovinz*, Köln 1995, 45-48.314.347-351.

<sup>3</sup> Bernhard VON CLAIRVEAUX, *Sermones super Cantica Cantorum* (Sämtliche Werke lateinisch/deutsch Band V u. VI), Innsbruck 1994/95

<sup>4</sup> Vgl. die Bestückung der Pfeiler in Kathedralen mit Heiligenfiguren.

<sup>5</sup> An den Chorpfeilern des Domes aus dem späten 13. Jahrhundert, in St. Maria im Kapitol und St. Ursula aus dem 15. Jahrhundert.

<sup>6</sup> In seinem Gedicht «Adieu à la Meuse». Vgl. Charles PÉGUY, *Œuvres poétiques complètes*, Paris 1948.

<sup>7</sup> Charles PÉGUY, *Mystère du porche de la deuxième vertu* (1911); dt. *Mysterium der Hoffnung*. Übertragen von Hans Urs von Balthasar (Christliche Meister 9), Einsiedeln <sup>5</sup>2011.

<sup>8</sup> In der deutschsprachigen Literatur wird auf dieses Werk lediglich in Kunstführern über Lothringen eingegangen: Peter VOLKELT und Horst VAN HEES, *Lothringen Ardennen Ostchampagne. Kunstdenkmäler und Museen* (Reclams Kunstführer Frankreich Band III), Stuttgart 1983, 388ff.; Uwe ANHÄUSER, *Lothringen. Kunst, Geschichte, Landschaft*, Köln 1985, 129f.

<sup>9</sup> Zur Deutung von Neviges vgl. Gerhard HAUN, *Mariendom Neviges*, Lindenberg <sup>6</sup>2009, 5f.