

GLAUB-WÜRDIG – DIA-LOGISCH

Eva von der Steins Beitrag zur Gestaltung der Pfarrkirche
St. Peter in Sinzig/Rhein

Arno-Lutz Henkel



o Neufassung Tabernakel



1 Blick auf die Ostseite der Sakramentskapelle

Auf einer Bergzunge nahe der Ahrmündung erhebt sich die spätromanische Pfarrkirche St. Peter von Sinzig am Rhein, die nicht zuletzt aufgrund ihres äußersten Erscheinungsbildes mit St. Georg in Limburg verglichen wird und zu den großen spätromanischen Bauten des 12./13. Jh. entlang des Rheins wie das Bonner Münster oder Andernach Maria Himmelfahrt in Beziehung steht.

Einem spätkarolingischen Bau folgend wird um 1230 eine dreischiffige Emporenbasilika im gebundenen System mit Querhaus, Vierungsturm, fünfseitig geschlossenem Chor und Seitenkapellen in Auftrag gegeben, die sich überdies durch eine reich gegliederte Außenfassade auszeichnet.¹ Im Innern verfügt die Kirche über einen reichen Ausstattungsschatz, der Reste frühgotischer Wandmalereien und eine spätgotische Heilig Grabgruppe genauso umfasst wie eine Vielzahl skulpturaler Arbeiten bis hin zu einem dreiflügeligen Altarretabel von 1480.

Von 1991 bis 2017 wurden immer wieder restaurierende Maßnahmen im Innenraum der Kirche durchgeführt.² Ein überregional ausgeschriebener Künstlerwettbewerb führte im Jahr 2020 zur Beauftragung der Aachener Künstlerin Eva von der Stein mit der Neuordnung des Altarbereichs und der Gestaltung unterschiedlicher liturgischer Orte. Sie sollte auch die südliche Chorseitenkapelle zwecks erneuter liturgischer Nutzung als Sakramentskapelle umgestalten und in den angestrebten Lösungen für den Chorraum eine über die rein liturgische Nutzung hinausgehende Bespielbarkeit des Raumes z.B. für Konzertaufführungen gewährleisten.

Der Künstlerin stellte sich damit aufgrund der historischen Ausstattung und architektonischen Raumvorgabe eine herausfordernde und komplexe künstlerische Aufgabe.

Dilemma

Dieser Auftrag offenbart das nicht selten anzutreffende Phänomen eines Dilemmas, in dem kirchliche Beauftragungen zur sogenannten Neugestaltung eines liturgisch genutzten Raumes hineingeraten können: Was gilt als leitgebend bei einer künstlerischen Neugestaltung? Ist es eher die zu feiernde Liturgie oder der historisch gewachsene Raum mit seiner gewachsenen Ausstattung, den es weitestgehend zu bewahren, daher nur behutsam umzugestalten und ggf. um erneuerte künstlerische Ausstattungselemente für die liturgische Feiern zu ergänzen gilt? Welche Konsequenzen hat dies für die Freiheit der Kunstschaaffenden?³

Nicht selten müssen Kunstschaaffende, wie auch hier, versuchen, beiden Aspekten in ihren Arbeiten Rechnung zu tragen, sei es, dass die Pfarrei Wünsche artikuliert oder der Denkmalschutz zu beachtende Vorgaben setzt. Interessanterweise hat II. Vat. Konzil in seiner Liturgiekonstitution keine dezidierten Vorschriften im Umgang mit der Ausstattung von Sakralräumen erlassen⁴, sondern führt lediglich aus: »Auch die Kunst unserer Zeiten und aller Völker und Länder soll in der Kirche freie Ausübung haben, sofern sie nur den Gotteshäusern und den heiligen Riten mit der gebührenden Ehrfurcht (...) dient.« (SC 123) Leider jedoch können Kunstschaaffende nicht immer so frei in ihren Konzepten die gesamte Raumgestalt einbeziehen wie es z.B. Leo Zogmayer in seinem Projekt für die Aschaffenburger Maria Geburt Kirche möglich war. Daher bleiben künstlerischen Inventionen wie jene Zogmayers, die konsequent auf die zu feiernde Liturgie der Gemeinde hingedacht sind und raumumgestaltend wirken, eine Seltenheit.⁵

Auch wenn eine solche Möglichkeit in diesem Fall nicht vorliegt, so folgt daraus nicht, dass die entstandenen Arbeiten zwangsläufig den Makel eines halbherzigen Kompromisses tragen und somit als rein dekorative Ausstattungsobjekte für den liturgischen Raum zu werten sind, sondern veranschaulichen wie das je individuelle Kunstschaffen in einen Zusammenklang mit den spezifischen Erfordernissen des Raumes und der darin begangenen Liturgie gebracht werden. Das Dialogmotiv mag hierbei leitgebend sein, ausgehend von einem Gedanken von Rudolf Schwarz, indem er ausführt: »Christus ruft in der Schöpfung den Vater an und beginnt mit ihm einen Dialog, und zwar einen schöpferischen, aus dem neue Formen entstehen...«⁶ So verstanden stellt der Dialog, wenngleich hier in spiritueller Weise erörtert, nicht nur einen schöpferischen Akt dar, sondern offenbart auch eine ihm innenwohnende Kraft des Transformierens, die geeignet ist, Kunst in Korrelation zum Sakralraum neu zu denken. Nachfolgend sollen von der Steins Arbeiten gezielt als dialogische Kunstobjekte in liturgischer Kontextualisierung vorgestellt und gewürdigt werden.

Distanz und Nähe

In der südlichen Chorseitenkapelle wurde die neue Sakramentskapelle (Abb. 1) eingerichtet, die über die einzige erhaltenen Wandmalereien aus dem 13. Jh. verfügt und über einem Teppichsockel mit abschließendem Palmettenfries Szenen aus der Heilsgeschichte darbietet.⁷ Vorher befand sich der Tabernakel⁸ in der weniger passenden, weil als Durchgang zur Sakristei gebrauchten nördlichen Chorseitenkapelle. Von der Stein stattete die neue Sakramentskapelle mit einer Einfassung für den übernommenen Tabernakel und einer dem Tabernakel vorgelagerten Ablagesteele aus. An der Außenwand zur Kapelle, die mit einem Gittertor verschließbar ist, plazierte sie die Ewig Licht Vorrichtung. Als verwendetes Material diente allen drei Objekten warmgewalzter Stahl, teilweise wie am Ewig Licht mit abgesetzter Goldkontur und in geometrisch klarer Formensprache ausgeführt. In der einheitlichen Wahl des Materials von Tabernakel-einfassung, Steele und Lichtvorrichtung schafft sie ein Kommunikationsgefüge, das sowohl die Objekte zueinander in Beziehung setzt als auch durch ihre gestaffelte Platzierung den Innenraum zum Außenraum der Kapelle in eine dialogische Spannung von Nähe und Distanz versetzt. Dies wird durch die transparent gehaltene Gittertür, die die Kapelle abschließt, unterstrichen. Indem Materialwahl und Formgebung bewusst zurückgenommen sind, wird der rötliche Tabernakel mit seinem aufklappbaren vergoldeten Gitterrahmen durch die Positionierung der wandabgesetzten Stahleinfassung nahezu im Raum schwebend inszeniert. Des weiteren präsentieren sich die monochromen und in geometrischer Formreduktion gehaltenen Kunstobjekte nicht in Konkurrenz zur frühgotischen Ausmalung, sondern ermöglichen eine Verdichtung der bildlich inszenierten Heilsgeschichte, in dem Augenblick, wo der Raum liturgisch für die eucharistische Anbetung genutzt wird. Dabei greift die vorgesetzte Ablagesteele für die Monstranz die Dialogstruktur zum Tabernakel mittels pointierter Axialität auf und vermag so den Betrachtern bzw. Beter gleichermaßen in eine Spannung von Nähe und Distanz zur sakralen Gegenwart Christi, die in der Aussetzung sichtbar, durch den Tabernakel aber auch dem Blick entzogen wird, zu versetzen.

Wort und Antwort

Präsentiert sich die neue Sakramentskapelle in einer eher intimen Geschlossenheit, so steht der Chorbereich mit seiner Ausstattung im visuellen Focus von Betrachtern und Liturgiefeiernden. Der alte romanische Kastenaltar⁹ verlängert durch seine jetzige Position den liturgischen Chor in die Vierung hinein; zusammen mit dem nahezu an die Chorapsis gerückten Altarretabel¹⁰ für den von der Stein den Unterbau geschafften hat, entsteht eine großzügigere Raumdisposition, um den Ambo und die Sedilien zu platzieren. Dadurch dass sie den ursprünglichen und neu gereinigten Bodenbelag mit längsrechteckigen Intarsien versieht, bindet sie die dort verorteten Objekte in einer schlüssig gehaltenen Gestaltung zu einer Einheit zusammen, ohne den selbstständigen Charakter der jeweils einzelnen liturgischen Orte einzuengen.¹¹ Beim Unterbau des Retabels verwendet sie erneut warmgewalzten Stahl und setzt ihn durch ein Sandsteinpodest von der Bodenfläche des Chores ab. Bei dessen Gestaltung orientiert sie sich



2 Altarretabel mit neuem Unterbau

am idealtypischen Aufbau eines Altarretabels (Abb. 2), wobei sie den Unterbau, bestehend aus stilisierten Stipes und Predella, durch tiefenräumliche Absetzung zu einer plastischen Einheit formt. Die bereits bei mittlerer Betrachtungsperspektive entstehende Wirkung einer Kreuzskulptur schafft dabei einen ersten inhaltlichen Bezug zur Passionsdarstellung der zentralen Retabeltafel. Von besonderer Finesse erweist sich auch die Signatur ihrer Dekorschrift in Gestalt einer goldabgesetzten Linienführung in der »Predellazone«, das in zwei Richtungen dialogisch fungiert: zum einen zu der goldhinterfangenen Szenerie der Passionsdarstellung auf dem Retabel, zum anderen zu jener formidentischen den Ambo umlaufenden Goldlinie.

Der Ambo (Abb.3), der sich auf der südlichen Seite des Chores befindet, wurde aus Udelfanger Sandstein in Form eines hochrechteckigen Pfeilers gestaltet und in die Stufenführung des Chores integriert, aber nicht mit ihr verschmolzen. Er greift in seiner umlaufenden Linienführung ein von Rheinkieseln inspiriertes Motiv auf. Insgesamt gelingt es von der Stein durch die abgesetzte Integration des Ambos in die Stufenanordnung des Chores, einen eigenständigen Ort der Verkündigung zu etablieren, zum anderen das Dialogische nicht einseitig mittels raumimmanenter Bezüge zu deklinieren. Denn in der Weise ihrer Ambogestaltung setzt sie pars pro toto die gesamte Kirche zu jener sie umgebenden und identitären Landschaft, dem Rhein, in Beziehung.

3 Ambo





4 Chorraum

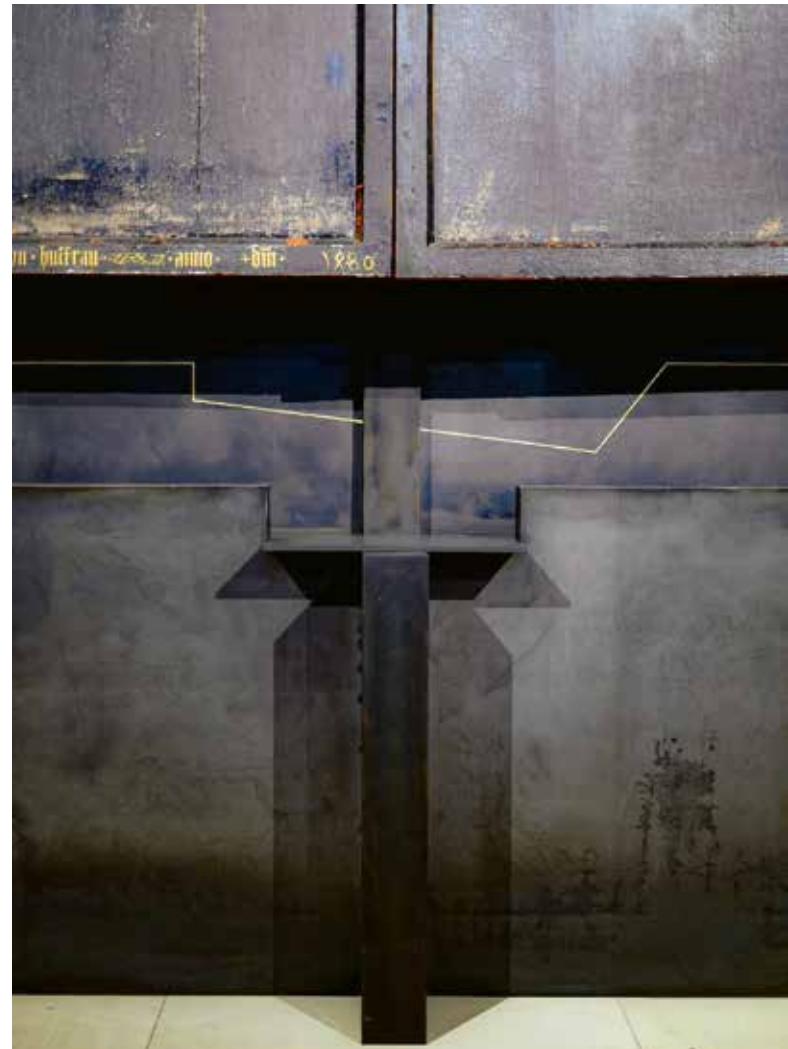
Aber nicht nur in einer vom Rhein inspirierten Dekorsignatur, sondern auch in der Wahl der Materialien schreibt sie den Dialog der liturgischen Orte fort. Auch hier dient warmgewalzter Stahl, nicht nur für den Unterbau des Retabels, sondern als Pultablage für Lektionar oder Evangeliar auf dem Ambo. Durch unterschiedlichen Lichteinfall im Chor und der daraus resultierenden Intensität entfaltet der Stahl eine ungeahnt changierende Wirkung und avanciert zu einer Resonanzfläche. Diese unterschwellige Wirkung korrespondiert zu dem, was liturgisch durch die Wortverkündigung angestrebt wird: Das Wort Gottes, das seine Resonanz in der Lebens-Antwort des Menschen finden will. Dabei verkünden das Wort nicht nur die am Ambo verlesene Heilige Schrift, sondern auch Bilder wie sie sich z. B. am Retabel finden, gemäß eines axio-

matischen Grundsatzes Gregors des Großen (540–604), wonach die Schrift den Schriftkundigen gleichermaßen als das gilt, was den Schriftunkundigen das Bild ist.¹² Das über ihre Kunstobjekte entfaltete dialogische Prinzip ist somit nicht in sich geschlossene, gleichsam selbstgenügsame Gestaltung, sondern eine, die sich bewusst sowohl auf den Raum als auch auf die gefeierte Liturgie hin öffnet und so alle Bezugsgrößen zum Zusammenklingen bringen möchte.

Weniger überzeugend erweist sich die Lösung der gestalteten Sedilien. Sie fügen sich nicht schlüssig in dieses dialogische Konzept des Altarraumes ein. Ursächlich mag einerseits die Wahl des Holzes als Material sein, aber auch die Frage der optimalen Platzierung des Priestersitzes sowie die angemes-



5 Taufort



6 Detail Altarretabel

sene Anzahl der aufzustellenden Sedilien. In der ständigen Präsentation irritieren die vielen Sitzgelegenheiten das durch die Zurückhaltung der liturgischen Orte strukturierte Raumgefüge (Abb. 4).

Ich im Wir

Nahe des Eingangsbereichs unter dem ersten westlichen Langschiffjoch, hat das Taufbecken (Abb. 5) einen neuen Aufstellungsort gefunden.¹³ Bis dato mit einem achteckigen Basaltlavasockel und einem aus Messing gefertigten Deckel versehen, wirkte die additive Komposition schwer und durch seinen Materialmix bedingt unruhig und künstlerisch wenig ansprechend. Von der Stein brach mit ihrer Umsetzung die Schwere auf und beruhigte durch die gezielte Verwendung des schon bekannten Stahls das optische Erscheinungsbild des Beckens. Dabei wählte sie für den Sockel die Form zweier sich kreuzförmig überschneidender Kufen mit aufruhendem Ring. Mit ihren jeweiligen Aussparungen vermitteln sie die Gestalt einer stilisierten Schale mit Fuß, die nicht nur einen silhouettenartigen Kontrast zum Becken zum Vorschein bringen, sondern auch der Materialschwere von Becken und Sockel mittels

Licht-Schatten-Wirkung entgegenwirken. Durch die vertikale Anordnung des aus geäderten Blaustein gearbeiteten achteckigen Taufbeckens aus dem 13. Jh.¹⁴ und dem neuen Sockel wird eine schwebende Leichtigkeit erzeugt. Ein ebenfalls aus Stahl gefertigter Einsatzring, verbunden mit einer kreisrunden Weihwasserschale, passt sich der Kontur des Innenbeckens an und spielt in auffälliger Weise über die Formgebung des Einsatzes mit der Rundform des Beckens und schafft es, optisch die ineinander gesetzten Kreisformen durch einen akzentuierenden Goldrand sowohl voneinander abzusetzen als auch mit der Weihwasserschale omegaartig zu verbinden.

Sie pointiert so am Taufbecken das dialogische Prinzip ihrer künstlerischen Arbeit durch die Interaktion der grundlegenden Gestaltungsprinzipien des Beckens: Kreis und Achteck. Durch das Aufbrechen des Achtecks in Kufenflächen und der Korrespondenz des auf den Kufen aufruhenden Rings sowie des eingesetzten Rings mitsamt Weihwasserschale zur kreisrunden Innenform des Beckens, gelingt ihr eine mehrschichtige Kommunikation der unterschiedlichen Teile auf der Basis der gestaltgebenden Formprinzipien. Darüber ventiliert sie einen Grundgedanken der Tauftheologie, wonach die Taufe des einzelnen immer auch das Inkorporiert-

Werden in die größere Gemeinschaft der Glaubenden, den Leib Christi wie Paulus sagt (vgl. 1 Kor 12,27), beinhaltet. Begründet wird dies im dialogischen Verhältnis von eingesetztem Ring und Weihwasserschale im Taufbecken. Da das Bekreuzigen mit Weihwasser beim Eintritt in eine katholische Kirche einen Erinnerungsgestus an die eigene Taufe darstellt, verknüpft die Arbeit der Künstlerin in sinnhafter Weise beide Aspekte und schafft so die Möglichkeit, einen inneren Bezug von subjektivem Gestus und objektivem Sakrament herzustellen.

Den Dialog weiterführen – ein Ausblick

Eva von der Stein hat mit ihren Arbeiten für St. Peter in Sinzig nicht einfach eine Gestaltungsaufgabe für liturgische Orte eingelöst. Sie spannt über ihre Kunstwerke ein dialogbasiertes Netz, in denen unterschiedliche Orte und Materialien, die in klarer Beziehung zur Liturgie stehen, im weitesten Sinne einer mystagogischen Lesbarkeit von Kunst im Sakralraum dienen. Dabei können ihre künstlerischen Leitprinzipien so verstanden werden, dass sie die Formensprache auf das Wesentliche zurückführen, dem Raum durch die ästhetische Materialwahl angemessen begegnen und durch die dialogische Hin- und Zuordnung der Teile zum Ganzen kommunizierend wirken.

Es wäre wünschenswert, wenn dieser Weg des dialogisch konzipierten Sakralraums im Hinblick auf die noch offenen Aufgaben im Raum weitergegangen würde. Dazu zählen eine ansprechende Nutzung der nördlichen Chorseitenkapelle, aber auch der Umgang mit den vielen Heiligenfiguren, die, Nischen füllend, den Raum bevölkern ohne in die bestehende dialogische Interaktion integriert zu sein. Dies erfordert von den Verantwortlichen ggf. Mut zur Reduktion des Bestands, um eine aussagekräftige Inszenierung zu ermöglichen, die den Dialogcharakter der Orte auf jene der Bildwerke ausweitet und nicht der Gefahr zu erliegen, eine indirekte Musealisierung des Raumes zu befördern. Abschließend seien zwei bedeutsame Orte in den Seitenschiffen benannt, die hinsichtlich der raumimmanenteren Dialogstruktur optimiert werden könnten: Die Heilig-Grab-Gruppe (16. Jh.) und die modern gestaltete Kapelle mit einer Pietá (Mitte des 14. Jh.). Theologisch stimmiger wäre eine aufeinander bezogene räumliche Gegenüberstellung der Orte, da sie das Thema des Karfreitagabends aufgreifen.

So bleibt generell solchen Projekten zu wünschen, dass sie in den Gemeinden eine Bereitschaft zum Weiter-Denken des Bestehenden vorfinden, getragen von einem Klima wertschätzenden Umgangs miteinander im Wissen um die bleibende Verantwortung, solche Räume für Glaubende und Suchende gleichermaßen dialog-fähig und glaub-würdig zu halten.

- 1 Vgl. CLEMEN, P. (Hrsg.): Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz (Die Kunstdenkmäler des Kreises Ahrweiler), Düsseldorf 1938, S. 607. Vgl. auch DEHIO, Georg: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz/Saarland, Stichwort »Sinzig«, München 1984, S. 962.
- 2 Diese Maßnahmen betrafen nach Auskunft der Bischöflichen Bauabteilung Trier vor allem die Erneuerung der Raumfassung auf der Grundlage der 1923 freigelegten mittelalterlichen Ausmalung der südlichen Chorseitenkapelle, sowie Umgestaltung des Chorraumes mit Vorziehen des Zelebrationsaltares in die Vierung und eines neuen Ambos, Einrichtung eines barrierefreien Zugangs zur Kirche als auch die Umbettung des sog. Vogts von Sinzig.
- 3 Ausgehend von SC 124 und 128, wonach alles, was der erneuerten Liturgie förderlich erscheint, beibehalten oder eingeführt werden soll, leiten nicht selten Liturgiewissenschaftler im Verweis auf das Konzilsdokument bei Bau- und künstlerischen Gestaltungsfragen in Sakralräumen eine strikte Orientierung an der Liturgie ab. Vgl. RICHTER, K.: Kirchenräume und Kirchträume. Die Bedeutung des Kirchenraums für eine lebendige Gemeinde, Freiburg i. Br. 1998, S. 33.
- 4 Von besonderer Bedeutung sind neben den fachwissenschaftlichen Publikationen, die die Konzilspassagen in konkrete Direktiven umzusetzen suchen, auch die Allgemeine Einführung ins Messbuch (AEM), hier bes. Kap. V. Des Weiteren die Schriften der DBK: Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen, Bonn 2002, hier die Kap. 2.2. (Künstlerische Ausgestaltung) und 3.3. (Umgestaltung von bestehenden Kirchenräumen) sowie die Handreichung zu Liturgie und Bild, Bonn 1996, bes. Kap. 4, die im weitesten Sinne eine Rahmenvorgabe für künstlerische Weiterentwicklungen in neuen oder etablierten und nicht zuletzt kunsthistorisch bedeutsamen Sakralräumen setzen.
- 5 Vgl. ZOGMAYER, L./GLETTLER, H.: Wenn die kognitive Sprache versagt, ist die Kunst dran – und die Religion, in: Gerhards, A./Winter, St. (Hrsg.): In Church, Regensburg 2020, S. 11–25. Vgl. auch RICHTER, Clemens: Kirchenräume und Kirchträume, a.a.O., S. 27. Richter spricht von der Qualität des Sakralraumes, die sich der liturgischen Handlung verpflichtet wissen muß, um ihr in ihrer künstlerischen Raumgestalt dienen zu können.

- 6 SCHWARZ, R.: Geistliche Übung. Gedanken zu einer Werklehre des Gebets, urspr. in: Schildgenossen 8 (1928), erneut abgedruckt in: Konturen (rothenfelser brief) 02/04, S. 17–22, hier S. 20.
- 7 Vgl. DEHIO, G.: Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, Rheinland-Pfalz, a.a.O., S. 964.
- 8 Beim Tabernakel handelt es sich um eine Gemeinschaftsarbeit von Fritz Schwerdt und Hubertus Förster, die um 1964 herum entstand.
- 9 Der romanische Altar wurde im Zuge der 1964 stattgefundenen Restaurierungsarbeiten wieder zusammengesetzt und mit seiner Platzierung in der Vierung am 29.11.1964 neu konsekriert. Vgl. KLEINPASS, H.: Die Innrenrestaurierung der Sinziger Pfarrkirche, in: Kreis Ahrweiler, Heimatjahrbuch 37 (1966), S. 131–135.
- 10 Bei diesem Altarretabel, bestehend aus drei Tafeln mit der Darstellung der Passion Christi im Zentrum sowie an den Flügeln mit der Himmelfahrt Christi und dem Tod Mariens, handelt es sich um eine Stiftung des Johann Foelen und seiner Frau Sophie aus dem Jahr 1480. Nach zahlreichen Reinigungs- und Restaurierungen im 19. Jahrhundert wurde er wieder zusammengesetzt, von seinem bisherigen Aufstellungsort in der nördlichen Chorseitenkapelle in den Chor versetzt und ersetzt seit 1932 den barocken Aufbau. Vgl. CLEMEN, P., a.a.O., S. 620.
- 11 Vgl. DBK: Leitlinien für den Bau, a.a.O., S. 23.
- 12 Vgl. hierzu SPRIGATH, G.: Zum Vergleich von scriptura und pictura in den Briefen von Papst Gregor d. Gr. an Serenus Bischof von Marseille, in: Jahrbuch für internationale Germanistik 41(2009), H. 2., S. 69–111, hier: S. 69.
- 13 Davor war das Taufbecken in der nördlichen Chorseitenkapelle untergebracht gewesen.
- 14 Das Taufbecken in seiner jetzigen Erscheinungsform hat verschiedene Überarbeitungsphasen durchlaufen, worauf sowohl Ausbesserungsstellen als auch die wahrscheinlich barocke Polierung der Oberfläche hinweisen; einzige die scharrierte Beckeninnenschale, die ohne jeglichen Einsatz wieder sichtbar ist, weist auf die Entstehungszeit des Objekts.