

**Zur Zeichenpotenz der Topologie von liturgischen Räumen.
Eine semiotische Medienanalyse weltlicher Inszenierungen in
evangelischen Kirchenräumen**

Dissertation

zur Erlangung der Würde der Doktorin der Philosophie

Fachbereiche Sprache, Literatur, Medien I & II

Fakultät für Geisteswissenschaften

der Universität Hamburg

vorgelegt von

Julia Stephanie Kretschmer-Wachsmann

aus Hamburg

Hamburg 2015

Hauptgutachter: Prof. Dr. Svend F. Sager

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Ingrid Schröder

Datum der Disputation: 04.03.2015

Angenommen von der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg am: 11.03.2015

Veröffentlicht mit Genehmigung der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg am: 10.11.2015

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Juni 2014 an der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg eingereicht. Mein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Svend F. Sager, der die Fertigstellung dieser Forschungsarbeit mit Anregungen und kritischem Blick gefördert hat. Herzlich danken möchte ich auch meiner Zweitgutachterin, Frau Prof. Dr. Ingrid Schröder, für Ihre wertvollen Kommentare und die zügige Erstellung des Zweitgutachtens.

Meinen Eltern gebührt ebenfalls mein großer Dank. Ohne Ihre uneingeschränkte Förderung meiner Ausbildung und ihre Unterstützung in all den Jahren wäre das Verfassen diese Arbeit nicht möglich gewesen. Meinen Geschwistern Philip und Nora danke ich für die wiederholten Ermutigungen, an dieses Projekt zu glauben.

Ich danke außerdem meinem Ehemann Klausmartin Kretschmer für seine wertvolle und nachhaltige Unterstützung. Er hat durch sein großzügiges Verständnis, seine konstruktive Kritik und seine Ermunterungen zur Fertigstellung und Veröffentlichung dieser Arbeit maßgeblich beigetragen.

Ich widme diese Arbeit unseren Kindern.

Hamburg, den 11. Oktober 2015

Julia Kretschmer-Wachsmann

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Theoretische Grundlagen	13
2.1. Das triadische Zeichenkonzept bei Charles Sanders Peirce	13
2.2. Code, Denotation, Konnotation und die kulturelle Einheit bei Umberto Eco	19
2.3. Der Referent und das Heilige	22
3. Die Wegekirche	25
3.1. Orientierungsrahmen für die Nutzung von Kirchenräumen	25
3.2. Kulturhistorischer Wandel des evangelischen Kirchenraums	29
3.3. Interdependenzen – Die Wechselwirkung von kirchlicher Topologie und Liturgie	36
3.4. Das Abendmahl	44
3.5. Das Wegekirchenmodell	47
4. Künstlerische Interventionen im Kirchenraum	50
5. Methodische Vorgehensweise	57
5.1. Teilnehmende Beobachtung	57
5.2. Analysemethoden	59
5.2.1. Der religiös kompetente Zeichennutzer: Eine Konstruktion dieses Typus auf der Grundlage linguistischer Konzepte bei Umberto Eco und Noam Chomsky	61
5.2.2. Erwin Panofskys Dreischichtenmodell und Charles Sandes Peirces triadisches Zeichenkonzept	65
6. Analyse ausgewählter weltlicher Inszenierungen in Kirchenräumen	76
6.1. Pop-up-Restaurant im Kirchenraum – Bar „Trust the process“	76
6.2. Prêt-à-porter-Modenschau im Kirchenraum	95
6.2.1. Defilieren	103
6.2.2. „Quick Change“	110
6.3. Das Verhältnis von Theater und Kirche(nraum) im kulturhistorischen Kontext	119
6.4. Theatrales Philosophieren im Kirchenraum	123
6.4.1. „Zuckerbrot und Peitsche“	128
6.4.2. „Ménage à trois“	138
7. Verdichtung der Ergebnisse	147
7.1. Semiosen bei nahezu unveränderter topografischer Struktur: Theatrales Philosophieren im Kirchenraum	148
7.1.1. „Austeilen des Brotes während des Abendmahls“ und „Trinität“: Sakralisierungen von weltlichen Szenen im Kirchenraum	149
7.1.2. „Zuckerbrot und Peitsche“ und „Bisexuelle ménage à trois“: Inszenierung von Unterdrückung und Unzucht als Reibungskategorien	150
7.2. Semiosen bei räumlichen Verfremdungen und Umgestaltungen: Pop-up-Restaurant und Prêt-à-porter-Modenschau im Kirchenraum	151
7.2.1. „Konsekration“: Die Sakralisierung einer weltlichen Szene im Kirchenraum	152
7.2.2. Bar „Trust the Process“: Inszenierung von „geistiger Verblendung“ als Reibungskategorie	153
7.2.3. „Ein- und Auszugsritual der Braut“ und „Konzept des religiösen Übergangsrituals“: Sakralisierungen von weltlichen Szenen im Kirchenraum	154

7.2.4. „Defilieren“ und „Quick Change“: Inszenierung von Erotik und Materialismus als Reibungskategorie.....	154
7.3. Der Kirchenraum als Provokateur	156
8. Zusammenfassung und Ausblick.....	159
9. Literaturverzeichnis.....	166

1. Einleitung

„Nun ist es nicht nur eine Vermutung, sondern es steht fest: Sie wollen eine Dessous-Modenschau in St. Johannis zulassen. Da geht es doch letztlich um den Tabubruch, der den besonderen Kick ausmacht. Es wird ruhig in Kauf genommen, dass religiöse Gefühle verletzt werden – um des Geldes willen. Und es sind nicht nur Gefühle, weit mehr wird da verletzt, nicht nur in ihrer Gemeinde, nicht nur in Hamburg. Mich wundert schon, dass Sie dabei bleiben wollen, denn ich habe Sie als einen Theologen kennengelernt, der sehr wohl Respekt vor dem Heiligen in schwierigen Situationen vertreten hat und sich nicht nur dem Mammon verschrieben schien“.¹

Diese Zeilen stammen aus einem im Jahr 2001 verfassten Brief der zu diesem Zeitpunkt in Hamburg amtierenden Bischöfin Maria Jepsen. Das Schreiben richtete sich an den damals in der evangelisch-lutherischen Kulturkirche St. Johannis in Hamburg-Altona amtierenden Gemeindepastor, der zugestimmt hatte, eine Modenschau der Firma „Conleys“, bei der unter anderem auch Dessous gezeigt werden sollten, in der Kulturkirche St. Johannis zur Aufführung zu bringen. Infolge öffentlicher und medialer Proteste und letztlich der Intervention der Bischöfin wurde die Veranstaltung am Ende jedoch abgesagt. In dieser Hamburger „Kulturkirche“² finden zwar immer wieder Gottesdienste statt, unter der Woche aber ist das Gebäude an eine gemeinnützige GmbH verpachtet, die den Kirchenraum für nicht gottesdienstliche Veranstaltungen vermietet. In demselben Kirchenraum sollte sieben Jahre später, nämlich im Oktober 2008, eine Veranstaltung stattfinden, die mit dem Anspruch warb, man könne dort eine „harmonische Verschmelzung von Spirituellem und Weltlichem, Tradition und Moderne, Anspruch und Unterhaltung“³ erleben. „In der einmaligen Atmosphäre der neugotischen Kirche“ würde die Veranstaltung „The Cube“ eine „inspirie-

¹ Jepsen, M. 2001.

² „Kulturkirche“ ist eine Wortneuschöpfung von kirchlichen Verantwortlichen und wird nicht einheitlich angewendet. Man versteht darunter im deutschsprachigen Raum eine Kirche, die nur zeitweise oder ausschließlich für gesellschaftliche oder künstlerische Zwecke genutzt wird. Mit dem Wort „Kulturkirche“ werden sowohl Kirchen bezeichnet, die Mischnutzungen ermöglichen, d. h., die neben der kulturellen Nutzung weiterhin für Gottesdienste genutzt werden, als auch profanierte Kirchengebäude. Bei der Kulturkirche St. Johannis in Hamburg-Altona handelt es sich um eine Kirche mit einem Mischnutzungskonzept.

³ Werbebroschüre für die Veranstaltung „Cube Box“ vom Oktober 2008. Siehe auch www-poetic-pepper.com.

rende Kraft und Wirkung“⁴ entfalten. Vom 30. Oktober 2008 bis Ende Februar 2009 bot die Eventagentur Poetic-Pepper Production diese Veranstaltung in der St. Johannis Kirche jeweils von Dienstag bis Samstag ab 19:00 Uhr an. Während ein Sternekoch ein Menü servieren wollte, sollten Akrobaten im Altarraum an Leinensträngen Kunststücke darbieten. Im Altarraum sollte darüber hinaus ein Plexiglas-Kubus platziert werden, an dessen Wänden, begleitet von Licht- und Musikeffekten, Künstler emporklettern sollten.

Als Semiotikerin und zudem als evangelisch-lutherische Christin, deren Interesse im Speziellen der Semiotik liturgischer⁵ Räume gilt, wollte ich mir dieses „artistisch-kulinarische Dinnererlebnis“,⁶ platziert in einem Kirchenraum nicht entgehen lassen und kaufte mir für die Veranstaltung zwei Karten. Die Karten habe ich nicht erhalten und die Vorstellung nie besucht, da sie aufgrund einer zu geringen Nachfrage kurz zuvor abgesagt werden musste.

Offensichtlich geht bei Kreativen von der Vorstellung ein Reiz aus, weltliche Inszenierungen mit dem Potenzial der Provokation in einem Kirchenraum zu platzieren und offensichtlich stößt schon die Aussicht darauf, solche Inszenierungen in Kirchenräumen zu platzieren, auf Widerstände seitens der Medien und der Bevölkerung. Solche und andere Beobachtungen motivierten mich dazu, folgender im Verlauf dieses Abschnitts noch zu differenzierenden Frage aus semiotischer Perspektive nachzugehen:

Besitzt der (evangelische) Kirchenraum möglicherweise eine herausragende Zeichenpotenz?

Nach protestantischer Auffassung sind Kirchen(räume) ob ihrer exponierten Stellung im Dorf oder in der Stadt, ihrer Größe und durch ihre in der „Stellungnahme des Theologischen Beirats der Nordelbischen Evangelisch-Lutherischen Kirche (NEK) zur theologischen Bedeutung des Kirchenraumes“ nicht näher definierte außergewöhnliche Ausstattung zwar besondere Räume,⁷ die mehrheitlich als „Nutzbauten“ aufgefasst werden und deren wichtigste Nutzung der

⁴ Ebd.

⁵ Der Ausdruck Liturgie (vom Griechischen leiturgia ‚öffentlicher Dienst‘ aus leitós ‚öffentlich‘ von laós ‚Volk‘ und érgon ‚Werk‘, ‚Dienst‘) bezeichnet christliche und auch jüdische Rituale (religiöse Riten) zur Verehrung Gottes und zur Vertiefung des gemeindlichen Glaubens. Vgl. Müller, G. (Hg.) 1991, Artikel „Liturgie“, S. 358.

⁶ Werbebroschüre für die Veranstaltung „Cube Box“ vom Oktober 2008. Siehe auch: www-poetic-pepper.com.

⁷ Vgl. Nordelbisches Kirchenamt, Dezernat für Theologie und Publizistik (Hg.) 2008, S. 12.

Gottesdienst ist, die aber auch für weltliche bzw. profane Ereignisse offen sind.⁸ Der Gottesdienst ist eine Form kultischer Gottesverehrung, eine „festgesetzte und geordnete Form des Umgangs mit dem Göttlichen“.⁹ Der Begriff „Gottesdienst“ umfasst „sowohl kultisch ritualisierte Opferdarbietungen als auch jede andere Versammlung einer Mehrzahl von Gläubigen, deren Ziel eine Verehrung von Göttlichem ist, aber auch individuelle Frömmigkeitsübungen außerhalb einer gottesdienstlichen Gemeinschaft [...]“.¹⁰

Nach protestantischer Auffassung wird dem Kirchenraum jedwede Heiligkeit abgesprochen und er gewährt keine besondere Nähe Gottes außerhalb des Vollzugs der Verkündigung in Wort und Sakrament.¹¹ Heiligkeit und Nähe zu einem Gott¹² müssen nach dieser Auffassung mit jedem im Kirchenraum zelebrierten Gottesdienst erst neu artikuliert werden. Gleichwohl können auch evangelische Kirchenräume subjektiv als heilig empfunden werden. In Kirchenräumen platzierte weltliche Handlungen können mitunter Verletzungen religiöser Gefühle nach sich ziehen, die mit dem Gefühl einer „Entweihung“ des Kirchenraums einhergehen können.

Während es also nicht unüblich ist, evangelische Kirchenräume temporär auch für nicht kirchliche Veranstaltungen zu öffnen oder sie gar dauerhaft umzunutzen,¹³ war die potenzielle Umwidmung von Kirchengebäuden in Synagogen oder gar in Moscheen für lutherische Kirchen bis dato nicht denkbar.¹⁴ Sogar der Abriss von nicht denkmalgeschützten Kirchengebäuden, der sonst als letzte

⁸ Vgl. Claussen, J. H. 2011.

⁹ Vgl. Müller, G. (Hg.) 1985, Artikel „Gottesdienst“, S. 5.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Vgl. Evangelische Kirche in Berlin-Brandenburg (EKiBB) (Hg.) 1999 sowie Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (SEK) (Hg.) 2007, S. 17.

¹² Heilig ist aus theologischer Sicht zunächst einmal nur Gott. Ihm kommen alle Attribute zu, über die der Mensch nicht verfügt: vollkommen, allmächtig, zeit- und raumlos. Gott und das Heilige sind Ausdruck für all das, was Menschen zwar nicht sind, nach dem sie aber streben und zu dem sie sich in Beziehung setzen: Sünden- und Schuldfreiheit, Reinheit, Unsterblichkeit, Unendlichkeit, Grund allen Seins, das „ganz Andere“. Vgl. Woydack, T. 2005, S. 170 f. Nach Otto, R. 1917.

¹³ Die Umnutzung von Kirchen ist historisch indes kein Novum. Nicht erst im Zweiten Weltkrieg von unterschiedlichen Besetzern, sondern bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts, zur Zeit der Französischen Besatzung, fand eine europaweite Umnutzung von sowohl evangelischen als auch katholischen Kirchenräumen zu Pferdeställen und Munitionslagern statt. Auch als Fabriken oder gar als Gefängnisse haben Kirchen Phasen überdauert, um anschließend wieder restituiert zu werden. Sie wurden wieder zu liturgischen Räumen, sobald die jeweils aktuelle politische Situation wieder befriedet war. Stets war der Leitgedanke prägend, dass alles reversibel sein sollte, also die Möglichkeit erhalten blieb, das Gebäude irgendwann einmal wieder als Kirche nutzen zu können.

¹⁴ Ende 2012 hatte der islamische Verein Al-Nour die seit zehn Jahren leerstehende evangelisch-lutherische Kapernaum Kirche, die der damalige Kirchenkreis Alt-Hamburg an einen Investor verkauft hatte, von diesem erworben, um dieses Gebäude als Moschee zu nutzen. Nach anfänglichen heftigen Kontroversen innerhalb des Kirchenkreises Hamburg-Ost sprach sich die amtierende Bischöfin Fehrs für einen „vorurteilsfreien Dialog“ aus. „Wir hätten die Moschee-Idee nicht forciert, aber jetzt stellen wir uns der Situation und wollen sie mit der Al-Nour-Gemeinde konsensorientiert und positiv gestalten“. Vgl. Mitkuiteit, H.-L.; Hasse, E. S. (2013).

Option gesehen wird, war dieser Möglichkeit vorzuziehen.¹⁵ Seit Beginn der 1990er Jahre aber verzeichnet die Evangelische Kirche im Schnitt 60.000 Ein- und rund 160.000 Austritte pro Jahr.¹⁶ Kirchengaustritte, aber mehr noch demografische Entwicklungen haben gravierende Unterhaltungsprobleme bei der Instandhaltung von Kirchengebäuden zur Folge (siehe Abschnitt 3.2). Auch wenn das Konzept der Mit- bzw. Mehrfachnutzung seitens der Kirchenleitung präferiert wird,¹⁷ steigt seither die Anzahl der Fusionierungen von Gemeinden, von Umnutzungen und Abrissen vor allem evangelischer Kirchengebäude in Deutschland. Im Gegensatz zu Deutschland ist es zum Beispiel in der Schweiz ob der besseren Finanzlage der Kirchen bisher nur in vereinzelten Fällen zu Kirchenverkäufen, Um- oder Mehrfachnutzungen gekommen.¹⁸ Stattdessen befindet sich das Konzept der City-Kirche auf dem Vormarsch. Dieses Konzept, bei der die Kirchen, die in zentraler Lage einer Innenstadt liegen und von der jeweiligen Kirchengemeinde oder von einem privaten Verein getragen werden, der über Fremdvermietungen Einnahmen für den Gebäudeunterhalt generiert, ist auch in Deutschland etabliert.

Aber sind evangelische Kirchenräume tatsächlich bloß Nutzbauten, deren Nähe zu einem Gott mit jedem im Kirchenraum gefeierten Gottesdienst erst neu artikuliert werden muss? Oder existiert eine im Kirchenraum spezifisch organisierte und herausragende Topologie, die weit mehr ist als eine „besondere Ausstattung“, die semiotisch dingfest gemacht werden kann und die möglicherweise auch außerhalb des Gottesdienstvollzugs und unabhängig von dem nach außen gerichteten Wahrzeichenstatus des Kirchengebäudes symbolisch auf einen Gott bzw. das Heilige verweist? Wenn diese Frage zu bejahen ist, ist die Erkenntnis der in einem Kirchenraum vorhandenen spezifisch artikulierten empfindlichen Topologie dann erstens mit der protestantischen Perspektive auf den Kirchenraum als Nutzbau vereinbar und zweitens verpflichtet die Existenz einer solchen Topologie möglicherweise zu einem – aktuell auch kirchenübergreifend ambivalent diskutierten – spezifischen Umgang mit gefährdeten evangelischen

¹⁵ Vgl. Herrmanns, H. 2007.

¹⁶ Vgl. Facius, G.; Kamann, M.; Meyer, S. 2009.

¹⁷ Vgl. Vereinigte Lutherische Kirche Deutschlands (VELKD) (Hg.); Deutsches Nationalkomitee des Lutherischen Werkbundes (DNK/LWB) (Hg.) 2003, S. 8 ff.

¹⁸ Vgl. Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (SEK) (Hg.) 2007, S. 7.

Kirchenräumen bzw. -gebäuden? Diesen Fragen soll in dieser Studie nachgegangen werden.

Das Bedürfnis einer adäquaten, geschützten Ausübung des christlichen Glaubens hat den Baubeginn von Kirchenräumen nach der Konstantinischen Wende im Jahr 313 erst notwendig gemacht (siehe Abschnitt 3.2). Der christliche Glaube an das Geistesprodukt Gott, das in der Transzendenz lokalisiert wird, und die Auffassung einer räumlich vom Weltlichen abzugrenzenden rituell motivierten Kontaktaufnahme mit demselben ist auch heute noch Ausgangspunkt für das kommunikative Handeln im Kirchenraum. Vor diesem Hintergrund wird die „kulturelle Bedeutung“, die ein Kirchenraum ausstrahlt, mit der Definition des Theologen Tobias Woydack ein institutionalisierter Ort für eine räumliche Gottesbeziehung, verstanden als die institutionalisierte Form eines Beziehungsgeschehens zwischen Mensch und Gott zu sein, treffend erfasst.¹⁹ Mit dem Wissen darum, dass alles kommunikative Handeln im Kirchenraum rituell motiviert ist (siehe Abschnitt 3.3), soll Woydacks Definition in dieser Studie auf die Bezeichnung eines institutionalisierten Ortes einer *rituell*-räumlichen Gottesbeziehung hin erweitert werden. Der christliche Glaube an einen Gott wird in dieser Arbeit grundsätzlich als ein soziokulturelles und ethnologisches Phänomen analysiert; das Phänomen des Glaubens an die Existenz und das Wirken einer überirdischen Instanz ist eine dem Gläubigen intrinsisch motivierte Gegebenheit.

Die Möglichkeiten einer rituell motivierten Kontaktaufnahme mit transzendenten Instanzen, so die in dieser Forschungsarbeit formulierte These, sind im Kirchenraum in Gestalt einer spezifischen Topologie, die mit jedem Gottesdienst erneut liturgisch wahrgenommen wird, architektonisch bereits angelegt. Religiöse Erfahrungen sind zwar nicht ortsgebunden, können überall und individuell unterschiedlich erlebt und zelebriert werden, in konzentrierter, verdichteter und topologisch organisierter Form sind sie jedoch nur in einem Kirchenraum zu erfahren. Die spezifische Topologie gleicht einer Grundstruktur, die einen Kirchenraum als einen solchen ausweist, sich konstituierend aus einer bestimmten räumlichen Anordnung von Kirchenschiff und Apsis, dem auf den Altarraum zu-

¹⁹ Vgl. Woydack, T. 2005, S. 180.

laufenden Mittelgang sowie der Anordnung der drei Prinzipalstücke Altar, Kanzel und Taufstein, den Insignien, die jeden evangelischen Kirchenraum gleich welcher Epoche und gleich welchen Baustils im Altarraum strukturieren (siehe Abschnitt 3.3). Zwischen der spezifischen Topologie, die im Folgenden „kirchliche Topologie“ genannt werden soll, und ihrer liturgischen Ingebrauchnahme besteht eine Wechselwirkung. Diese Interdependenz von Raum und Ritual basiert auf der Tatsache, dass der Kirchenraum von jeher baulich nach liturgischen Bedürfnissen gegliedert wurde.²⁰ Allerdings haben sich Kirchenräume mit den sich mit den Jahrhunderten wandelnden Liturgiebedürfnissen auch in ihren Ausstattungen gewandelt. Das „prominenteste“ Kirchenraumkonzept ist bis heute das Wegekirchemodell geblieben (Kapitel 3 ff.). Mit der kirchlichen Topologie sind seit Jahrhunderten nicht nur religiöse Rituale, sondern auch christlich-theologische Konzepte und biblische Geschichten, die im Kirchenraum in Gottesdiensten von jeher liturgisch zelebriert und artikuliert werden, unweigerlich konnotiert. Durch die ständige Wiederholung von religiösen Ritualen bzw. der Liturgie an den jeweils vorgesehenen Orten im Kirchenraum²¹ ist die kirchliche Topologie semiotisch aufgeladen. Die kirchliche Topologie besitzt, so die Weiterführung der These, ein starkes semiotisches Potenzial, das auch außerhalb des Gottesdienstvollzugs wirksam und möglicherweise zugleich empfindlich und sehr „potent“ ist. Wenn im Folgenden über das einflussreiche semiotisch potente Potenzial einer kirchlichen Topologie gesprochen wird, wird der Terminus „Zeichenpotenz“ verwendet.

Eine an diese These anknüpfende und mit dieser Arbeit nachzuziehende Fragestellung lautet, wie genau das mit dieser Studie postulierte, auch außerhalb des Gottesdienstvollzugs aktive maximale semiotische Potenzial der kirchlichen Topologie sichtbar gemacht werden kann.

Die Tendenz, evangelische Kirchenräume in Deutschland aus Gründen finanzieller Not dauerhaft umzunutzen, geht auch mit der Tendenz einher, Kirchenräume für nicht kirchliche sowohl künstlerisch motivierte Inszenierungen als auch Veranstaltungen wie Betriebsfeiern, Wirtschaftsforen, politische Debatten u. a. zu öffnen. Seitens der Kirchenleitung werden solche außerhalb festgeleg-

²⁰ Vgl. Schmieder, F. 2010, S. 12.

²¹ Vgl. Woydack, T. 2005, S. 29 f.

ter Nutzungszeiten gegen Entgelt genehmigte „Kirchenmitnutzungen“ für den Kirchenraum häufig mit dem Argument gerechtfertigt, durch sie wäre eine zusätzliche Möglichkeit zum Bauunterhalt geboten, die dem Kirchenverkauf oder gar -abriss unbedingt vorzuziehen sei.²²

Es werden drei in zwei unterschiedlichen evangelischen Kirchenräumen temporär platzierte weltliche Ereignisse analysiert, um das semiotische Potenzial einer kirchlichen Topologie zu ermitteln, das auch außerhalb des Gottesdienstvollzugs wirksam und möglicherweise zugleich empfindlich und sehr „potent“ ist. Bei den Kirchenräumen handelt es sich um einen evangelisch-lutherischen Kirchenraum in Norddeutschland und um einen evangelisch-reformierten Kirchenraum in der Schweiz, die beide das Konzept der Kirchenmitnutzung auszeichnen: Der jeweilige Kirchenraum steht neben gottesdienstlichen Veranstaltungen gegen eine Miete auch weltlichen Veranstaltungen offen. Die kirchliche Topologie ist in den für die Analyse ausgewählten Kirchenräumen in ihrer Grundanordnung ähnlich, aufgrund der unterschiedlichen Konfession in ihren individuellen Ausstattungen indes verschieden. Grundsätzlich sind reformierte Kirchenräume im Gegensatz zu lutherischen Kirchenräumen in ihrer Symbolik wesentlich reduziert. Beide für die Analyse ausgewählten Kirchen sind sogenannte Wegekirchen. Bei den drei in diesen beiden Kirchenräumen stattfindenden Ereignissen handelt es sich um in ihrem Ausdruck vollkommen unterschiedliche künstlerisch ambitionierte weltliche Veranstaltungen, sogenannte Inszenierungen, die jeweils zeichenhaft komplexer Natur sind und die auch einer je eigenen Art der Dokumentation und Analyse bedürfen: Eine Prêt-à-porter-Modenschau, ein Theaterstück und ein Pop-up-Restaurant, das von Kunst flankiert wird (siehe Kapitel 6). Die Entscheidung fiel auf künstlerisch motivierte Veranstaltungen und nicht auf im Kirchenraum platzierte Ereignisse wie Betriebsfeiern oder Wirtschaftsforen ohne ästhetische Dimensionen.

Mit der Technik künstlerischer Intervention und ihren Varianten (siehe Kapitel 4) wird die spezifische Topologie im Kirchenraum auf die je eigene Art und Weise kreativ genutzt und transformiert. Bestimmte Irritations- und Reibungspotenziale

²² Vgl. Nordelbische Evangelisch-Lutherische Kirche (NEK) (Hg.) (2004), S. 22 ff.

im jeweils anderen Zeichen²³ und semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit zwischen weltlichen und religiösen Zeichen können aktiviert werden, kurzum mit der kirchlichen Topologie kann „gespielt“ werden. Von daher bringen solche Veranstaltungen unter semiotischen Gesichtspunkten ein wesentlich höheres Dokumentationspotenzial mit als Veranstaltungen ohne ästhetische kreative Dimensionen.

Werden infolge der Kirchenraumöffnung weltliche Zeichenhandlungen wie eben eine Modenschau, ein Theaterstück oder ein temporäres Restaurant im Kirchenraum inszeniert, treffen dort weltliche und kirchliche Zeichen und auch weltliche und religiöse Wertvorstellungen ungefiltert aufeinander. Die Konfrontation des Kirchenraums mit weltlichen Zeichen bedeutet ein Oszillieren zwischen den Gegensätzen und zieht möglicherweise Reibungen nach sich, die als semiotische Vorgänge in ihrer spezifischen Zeichenhaftigkeit erfasst werden und schließlich Aufschluss sowohl über eine mögliche Fragilität als auch „Zeichenpotenz“ der kirchlichen Topologie geben können. Dabei orientiert sich das Konzept der Verortung weltlicher Ereignisse im Kirchenraum und der anschließenden Analyse etwaiger sich infolge der Konfrontation ergebender Semiosen an dem für die vorliegende Arbeit geltenden Leitgedanken „Das Eigentliche wird an seinem Gegenteil erst offenbar“. Dieser Leitgedanke wurzelt in dem Zitat des Philosophen Friedrich Wilhelm Joseph Schelling aus seiner Schrift „Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände“, das die Eigenschaft des Eigentlichen im Spiegel des Gegenübers verhandelt: „Jedes Wesen kann nur in seinem Gegenteil offenbar werden, Liebe nur in Hass, Einheit in Streit“.²⁴

Auf der Grundlage des jeweils zur Verfügung stehenden und durch die Methode der teilnehmenden Beobachtung aus Videomitschnitten und Fotoaufnahmen gewonnenen Bildmaterials in Gestalt unterschiedlicher Stills (Video) bzw. Bilder (Foto) kann mit der Analysemethode einer mehrstufigen semiotischen Medienanalyse in Anlehnung an das Dreischichtenmodell des Kunsthistorikers Erwin Panofsky (1892–1968) und in Anlehnung an das triadische Zeichenkonzept des Semiotikers Charles Sanders Peirce (1839–1914) (vgl. Abschnitt 5.2.2), hier insbesondere unter Hinzuziehung seiner Trichotomie des Repräsentamenbezugs (Abschnitt 2.1), den zuvor entwickelten Fragestellungen nachgegangen

²³ Vgl. Wendt, K. 2008.

²⁴ Schelling, F. W. J. 1860, S. 272.

werden. Dabei gilt stets der Anspruch, das maximale semiotische Potenzial der kirchlichen Topologie zu ermitteln, vor welchem Hintergrund auch folgende differenzierte Fragestellungen zu verstehen sind:

- Inwieweit determiniert die kirchliche Topologie die weltlichen Zeichenhandlungen in ihren tatsächlichen Zeichenwirkungen?
- Inwieweit lassen sich bei den weltlichen Inszenierungen möglicherweise unterschiedliche Formen des „Sich-Einschreibens“ spezifischer Merkmale einer kirchlichen Topologie und der mit ihr konnotierten liturgischen Handlungen nachweisen und welche komplexen semiotischen Prozesse werden dadurch möglicherweise initiiert?
- Inwieweit kann dem Kirchenraum in seiner kulturellen Bedeutung, institutionalisierter Ort der rituell-räumlichen Gottesbeziehung zu sein, durch die Platzierung weltlicher Inszenierungen ein Imageverlust entstehen, weil im Auge des Zeichennutzers möglicherweise religiöse Gefühle verletzt werden?
- Inwieweit ist in diesem Zusammenhang möglicherweise eine Entwertung oder gar ein Missbrauch bestimmter Symbole der kirchlichen Topologie zu beobachten?

Es wird in dieser Arbeit von einem während des jeweiligen Ereignisses im Kirchenraum leiblich anwesenden Zeichennutzer ausgegangen, der mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertraut und in der Lage ist, dieses möglicherweise vorhandene maximale semiotische Potenzial einer kirchlichen Topologie zu decodieren²⁵. Dieser „religiös kompetente Zeichennutzer“, so wird angenommen, hat sich sein Wissen durch eigene Raumerfahrungen und durch die Übermittlung christlicher literarischer Quellen erworben. Es wird angenommen, dass der religiös kompetente Zeichennutzer die Fähigkeit besitzt, die kirchliche Topologie auch durch etwaige mit der Platzierung weltlicher Inszenierungen im Kirchenraum einhergehenden räumlichen Verfremdungen oder elementaren Umgestaltungen desselben als mentales Konzept hindurch aktiv zu halten. Der religiös kompetente Zeichennutzer besitzt darüber hinaus eine linguistische Kompetenz in dem Sinne, als er in der Lage ist, die interne Strukturhaftigkeit

²⁵ Im Verlauf dieser Studie wird der Einfachheit halber überwiegend die männliche Form verwendet.

der dokumentierten, oft mehrdeutigen und offenen sich im Kirchenraum ereignenden Zeichenprozesse zu decodieren und aufzuzeigen (Abschnitt 5.2.1).

Es wird in dieser Studie davon ausgegangen, dass die Dokumente („Stills“ und Fotos), die die kommunikativen Ereignisse im Kirchenraum abbilden, Medien darstellen, wobei dieser Arbeit das Medienverständnis nach Svend F. Sager zugrunde liegt (Abschnitt 5.2.1). Diese Medien bieten dem Rezipienten unterschiedliche „Lektüren“ an, deren artikulierten Botschaften der religiös kompetente Zeichennutzer zu rekonstruieren und zu verstehen vermag. Das Interpretieren von Zeichen wird in dieser Studie als ein subjektiver Prozess aufgefasst und ist in seinem Ergebnis abhängig von der „Lektürekompetenz“ des jeweiligen Interpreten. Umberto Eco geht davon aus, dass das Potenzial der Interpretationsmöglichkeiten, das einem Zeichen bzw. einem „offenen Kunstwerk“ – als welche die weltlichen Zeichenhandlungen in Kirchenräumen auch verstanden werden sollen – immanent ist in Abhängigkeit der je persönlichen existenziellen Situation des Zeichennutzers erfasst oder eben nicht erfasst²⁶ wird (Abschnitt 5.2.1). Dieser methodische Ansatz einer Kompetenzsemiotik basiert auf Noam Chomskys Theorie einer grammatischen Kompetenz (Abschnitt 5.2.1). Dass Bedeutungen von Zeichen in Abhängigkeit von der Lektürekompetenz des jeweiligen Interpreten erfasst werden, wird auch durch die Zeichentheorie des Linguisten Rudi Keller (geb. 1942) gestützt. Keller behauptet, die Bedeutung eines Zeichens sei abhängig von der Art und Weise seiner Interpretation: „Daraus folgt: Was für einen Adressaten ein Ikon ist, kann für einen anderen ein Symbol sein“.²⁷

Ein Interpret, der mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertraut ist und darüber hinaus über eine linguistisch fundierte Lektürekompetenz verfügt, wird die weltlichen Inszenierungen in Kirchenräumen demnach möglicherweise anders deuten als ein Zeichennutzer, der das christliche Zeichenrepertoire nicht beherrscht und der über eine eingeschränkte Lektürekompetenz verfügt.

Die Autorin nimmt für sich in Anspruch, mit dem christlichen Zeichenrepertoire und speziell mit dem evangelisch-lutherischen Repertoire vertraut zu sein. Sie versteht sich als Repräsentantin aller während der weltlichen Inszenierungen

²⁶ Vgl. Eco, U. 1977 b, S. 30.

²⁷ Keller, R. 1995, S. 117.

und mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten im Kirchenraum anwesenden Zeichennutzer/innen. Darüber hinaus verfügt die Autorin über die Kompetenz einer analysierenden Linguistin, die in der Lage ist, das dokumentierte Material unter semiotischen Gesichtspunkten bestmöglich zu decodieren und auszuwerten, mithin über eine besonders ausgeprägte Lektürekompetenz.

Ursprünglich sollte der Schwerpunkt schon ob des Lebensmittelpunkts und der Konfessionszugehörigkeit der Autorin, die eine größere (An-)Bindung für den evangelisch-lutherischen Kirchenraum mit sich bringt, in dieser Arbeit ausschließlich auf evangelisch-lutherische Kirchenräume im norddeutschen Raum liegen. Die Schweiz mit ihren vorrangig evangelisch-reformierten Kirchen stand allein aus Gründen der räumlichen Entfernung nicht im Mittelpunkt des Interesses. Nach intensiven Recherchen stieß die Autorin dieser Studie jedoch auf das außergewöhnlich inszenierte Pop-up-Restaurant in einer reformierten Citykirche in der Schweiz, die mit dem Konzept der Mit- bzw. Mehrfachnutzung nicht kirchlichen Veranstaltungen einen Raum bietet. Die Autorin war so fasziniert von den Möglichkeiten, die diese Art der Inszenierung des Pop-up-Restaurants für ihre Forschungszwecke bot, dass sie sich entschloss, speziell diese Inszenierung in diesem Kirchenraum in die Studie mit aufzunehmen. Während der Schwerpunkt im theoretischen Teil dieser Studie primär auf Bedeutung, Historie und Ausstattung des evangelisch-lutherischen Kirchenraums liegt, geht Abschnitt 6.1, der der Analyse des Pop-up-Restaurants gewidmet ist, konkret auf die Struktur der evangelisch-reformierten Kirche in der Schweiz ein. Insbesondere mit der Zusammenfassung und dem Ausblick in dieser Arbeit (Kapitel 8), denen die Verdichtung der Ergebnisse (Kapitel 7) vorausgeht, wird verstärkt kritisch auf das Thema Kirchenraumumnutzungen rekuriert werden.

Detaillierte Beobachtungen aus kritisch-semiotischer Perspektive mit dem Schwerpunkt auf speziell künstlerische Interventionen im Kirchenraum wurden in einer Ausführlichkeit, wie sie diese Arbeit aufweist, bislang nicht unternommen. Das für diese Arbeit ausgemachte Alleinstellungsmerkmal liegt in der Methode der Platzierung von drei in ihrem Ausdruck unterschiedlichen weltlichen künstlerisch ambitionierten Veranstaltungen in zwei Kirchenräumen und deren nach semiotischen Parametern erfolgreicher Medienanalyse. Mit diesem Analyseverfahren kann im Detail demonstriert werden, wie sich Merkmale der kirchli-

chen Topologie und/oder der mit ihr konnotierten liturgischen Handlungen auf unterschiedliche Art und Weise in die jeweilige weltliche Zeichenhandlung einschreiben. Im Zuge der Einschreibung eröffnen sich für die weltliche Zeichenhandlung im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers gegebenenfalls neue durch den Kirchenraum determinierte Bedeutungsdimensionen.

Es wurde ein Desiderat ausgemacht, das mit der vorliegenden Schrift gefüllt wird.

2. Theoretische Grundlagen

Grundlage für die Arbeit ist die Semiotik. Das Forschungsgebiet der Semiotik begreift sich als Wissenschaft von den Zeichenprozessen in Natur und Kultur.²⁸ Alle Phänomene und Untersuchungsobjekte, die in dieser Arbeit analysiert werden, werden als Zeichen bestimmt. Sowohl der Kirchenraum mit seiner ihn ausweisenden kirchlichen Topologie wird als Zeichen betrachtet als auch die im Kirchenraum platzierten weltlichen Inszenierungen haben Zeichencharakter. Bei jeder Konfrontation von Kirchenraum und weltlicher Inszenierung werden komplexe Zeichenprozesse, so genannte Semiosen²⁹ in Gang gesetzt, die in dieser Forschungsarbeit für drei spezielle Fälle analysiert werden. Für die konzeptionelle Ausrichtung der Arbeit ist es unerlässlich, einen Einblick in das Gebiet der Semiotik zu geben, weshalb im Folgenden daher zunächst die Grundbegriffe und ausgewählte Konzepte der Semiotik erläutert werden. Zunächst geht es um das triadische Zeichenmodell, wie es der Mathematiker und Philosoph Charles Sanders Peirce (1839 –1914) entwickelt hat.

2.1. Das triadische Zeichenkonzept bei Charles Sanders Peirce

Zeichen übermitteln Bedeutungen in Zeit und Raum. Ohne sie wären Kognition, Kommunikation und kulturelle Bedeutungen nicht möglich. Die Semiotik gehört zu der Tradition der europäischen Philosophie seit den Anfängen im antiken Griechenland. Vor allem in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg sind die Semiotik und mit ihr die Kommunikations- und Sprachwissenschaft zu einflussreichen Disziplinen für die Kulturwissenschaften geworden.³⁰ Die Semiotik beschäftigt sich dabei keineswegs nur mit der menschlichen Kultur, sondern auch mit dem Wahrnehmungs-, Orientierungs- und Interaktionsverhalten bei Tieren und Pflanzen sowie mit Signalprozessen im Inneren von Organismen und mit der Informationsverarbeitung in Maschinen. Die Semiotik als Grundlagen- und Metawissenschaft befasst sich mit der Frage, wie die Zeichenhaftigkeit natürlicher und kultureller (wie z. B. technischer) Phänomene zu deuten ist. Sie bietet

²⁸ Nöth, W. 2000, S. V (Vorwort).

²⁹ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 62.

³⁰ Vgl. Linke, A.; Nussbaumer, M.; Portman P. R. 1996, S. 14 ff.

unterschiedlichen Disziplinen und Praxisfeldern ein interdisziplinäres Forum und stellt eine theoretische Grundlage für den Dialog zwischen den Kulturen bereit.³¹

Seit Beginn ihrer Popularisierung in den 1960er Jahren haben sich in der Semiotik zwei große Denkrichtungen etabliert. Die Wissenschaftler in Frankreich und Italien sind erkenntnistheoretisch am Strukturalismus, wissenschaftlich an der Linguistik und nach Erkenntnissinteressen eher sozialwissenschaftlich orientiert. In diesem Zusammenhang steht insbesondere der Genfer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure (1857–1913) mit seinem Konzept eines dyadischen Zeichenmodells. Aber auch der Philosoph und Semiotiker Roland Barthes (1915–1980) und der Anthropologe Claude Lèvie-Strauss (1908–1990) sind dieser Denkrichtung zuzuordnen. Das andere Lager, das stärker in angelsächsischen Wissenschaftstraditionen vertreten ist, ist erkenntnistheoretisch am Pragmatismus und logischen Positivismus, wissenschaftstheoretisch an Logik, Mathematik und Kybernetik und nach eigenen Erkenntnissinteressen eher formalwissenschaftlich orientiert.

Entscheidende Beiträge zur Etablierung der Semiotik als eine unabhängige Wissenschaft leisteten in diesem Fall Charles Sanders Peirce und der Semiotiker Charles W. Morris (1903–1979). In Deutschland haben sich beide Konzepte etabliert, sodass die Forschungslage einerseits ansprechend, andererseits aber auch kompliziert und unübersichtlich ist, da infolge des „Methodenstreits“ eine einheitliche Terminologie, eine Voraussetzung für die Operationalisierung der Semiotik, bislang nicht existiert.³² Grundlegend für diese Arbeit sind insbesondere die Zeichenkonzepte von Charles Sanders Peirce und das des Philosophen und Semiotikers Umberto Eco (geb. 1932), der in seinem 1972 publizierten Werk „Einführung in die Semiotik“³³ einen Brückenschlag zwischen der amerikanischen und europäischen Schule versuchte und an Peirces triadisches Zeichenkonzept anknüpfte.

Es werden nun zunächst die Zeichenkonzepte und Grundbegriffe von Charles Sanders Peirce vorgestellt.

³¹ Vgl. <http://www.semiose.de>.

³² Vgl. Dreyer, C. 1984, S. 331ff.

³³ Vgl. Eco, U. 1994.

Peirces bevorzugter Begriff lautet „semeiotic“ (Semiotik), während Saussure den eigenen Ansatz als „sémiologie“ (Semiologie) bezeichnet. Im Gegensatz zu Saussures Zeichenkonzept eines bilateralen Zeichens, bei dem eine Zeichenform, die dem Lautbild entspricht (Signifikant), mit einer Zeichenbedeutung bzw. -vorstellung (Signifikat) eines Zeichens ein Zeichen konstituiert³⁴ und sich ausschließlich und formal auf Sprache bezieht³⁵, verfolgt Peirce mit seinem Zeichenkonzept eine ganzheitliche Perspektive. Es enthält neben der Repräsentationsfunktion ebenso eine Erkenntnisfunktion des Zeichens, und zwar in der Rolle des „Interpretanten“. Peirce hat mit seinem triadischen Zeichenbegriff den bloßen Bezeichnungscharakter eines Zeichens um die Funktion im Zeichenverkehr erweitert.

Die „Handlung des Zeichens“, die Semiose als der Prozess, durch den das Zeichen auf seinen Interpreten einen kognitiven Effekt ausübt, ist für Peirce entscheidend. Semiotik ist laut Peirce nicht bloß eine Wissenschaft von den Zeichen, sondern die „Lehre von der wesentlichen Natur und den wesentlichen Varianten möglicher Semiose“.³⁶ Peirces Zeichencharakter ergibt sich aus einer relationalen triadischen Beziehung. An der Semiose, dem Prozess, in dem etwas als Zeichen „fungiert“, sind die drei folgenden Elemente beteiligt: das „Repräsentamen“ bzw. der Ausdruck als das Zeichen selbst „in seiner eigenen materiellen Natur“³⁷, die „Interpretanten“ als „das eigentliche bedeutungshafte Resultat“³⁸ und der „Referent“ bzw. das Objekt, das das Zeichen in Form eines einzelnen materiellen Gegenstands oder einer Klasse von Gegenständen repräsentiert, vorausgesetzt, es ist dem Menschen in der Wahrnehmung vertraut.³⁹

Am Semioseprozess ist auch der „Interpret“ bzw. „Zeichennutzer“ beteiligt, der das Zeichen innerhalb eines sozialen und kulturellen Kontextes liest und ein entsprechendes mentales Konzept entwickelt. Peirce zufolge erweist sich der Prozess der Semiose als Folge sukzessiver Interpretanten *ad infinitum*,⁴⁰ da jedes Zeichen einen Interpretanten erzeugt, der seinerseits das Repräsentamen

³⁴ Vgl. Linke, A. Nussbaumer, M.; Portman, P. R. 1996, S. 30.

³⁵ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 73.

³⁶ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 62.

³⁷ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 63.

³⁸ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 64.

³⁹ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 63.

⁴⁰ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 64.

eines weiteren Zeichens ist. Es gibt laut Peirce kein „erstes“ und kein „letztes“ Zeichen im unendlichen Prozess der Semiose. Dieser Gedanke der unendlichen Semiose bedeutet aber nicht etwa semiotische Orientierungslosigkeit, sondern er verweist vielmehr auf die Idee, dass das „Denken immer in Form eines Dialogs vorgeht – eines Dialogs zwischen verschiedenen Phasen des Egos – sodass das Denken, da es dialogisch ist, wesentlich aus Zeichen besteht.“⁴¹

Die Auffassung eines Zeichenprozesses als dreistellige Zeichenrelation tauchte in der geschichtlichen Entwicklung der Sprachphilosophie und der Linguistik unter mehreren Bezeichnungen immer wieder auf. Es gibt zwar eine Übereinstimmung hinsichtlich der Dreiteilung, nicht jedoch über die Begriffe, mit denen die drei Relationselemente bezeichnet werden. Eco hat die Begriffe in einem Schaubild wie folgt zugeordnet:

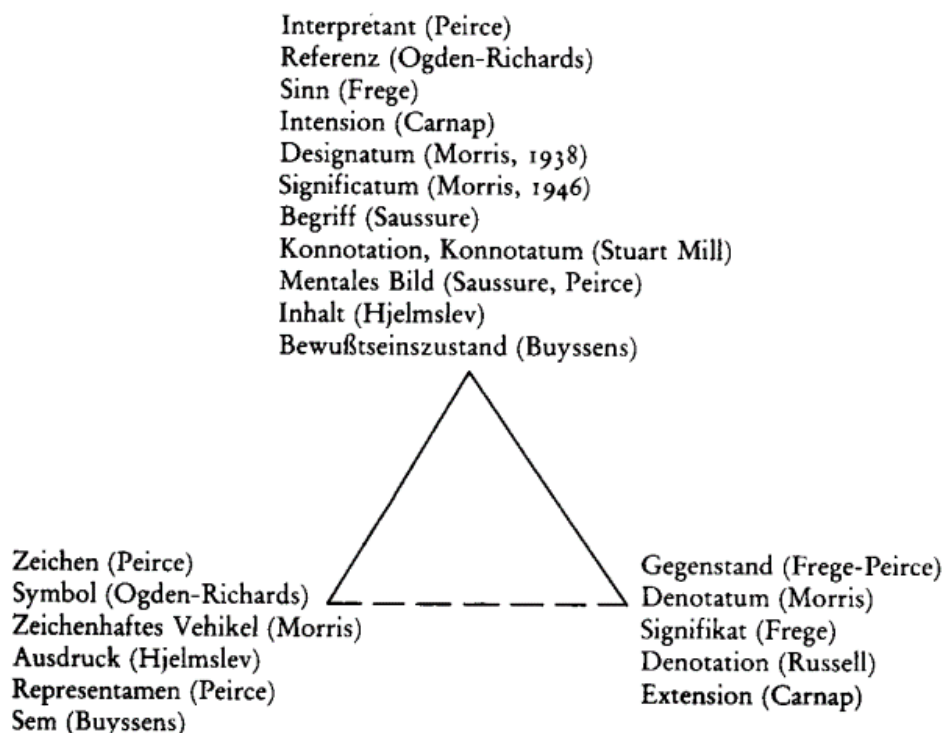


Abbildung 1: Das semiotische Dreieck in unterschiedlicher Interpretation⁴²

⁴¹ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 64.

⁴² Eco, U. 1977 a, S. 30.

Das Zeichen wird seinem Aufbau nach in dreistelliger Relation analysiert. Im Folgenden soll mit Peirces Terminologie gearbeitet werden, jedoch in etwas abgewandelter Form: „Interpretant“, „Repräsentamen“ und „Objekt“ (im Modell: Gegenstand).

Über die dreistellige Relation eines Zeichens hinaus arbeitet Peirce ein System weiterer möglicher Zeichenrelationen aus, in denen sich die Welt dem Menschen vermittelt: Ausgehend von der Triade Repräsentamen – Interpretant – Objekt kann jede dieser drei Komponenten dem Interpreten als Erstheit – der Kategorie der Möglichkeit, als Zweitheit – der Kategorie der Existenz und als Drittheit – der Kategorie der Gesetzmäßigkeit erscheinen. Es liegt mithin eine trichotomische Gliederung jeder der einzelnen Komponenten vor, sodass insgesamt neun Subzeichenklassen vorliegen, die sich eben aus den drei Trichotomien eines Zeichens und deren Erscheinen in den Kategorien Erstheit, Zweitheit und Drittheit konstituieren, wie es mit der folgenden Abbildung noch einmal verdeutlicht wird.

Trichotomie Kategorie	I des Repräsentamens	II der Objektrelation	III des Interpretantenbezugs
Erstheit (Möglichkeit)	Qualizeichen	Ikon	Rhema
Zweitheit (Existenz)	Sinzeichen	Index	Dicent
Drittheit (Gesetz)	Legizeichen	Symbol	Argument

Abbildung 2: Neun Subzeichenklassen nach Charles Sanders Peirce⁴³

Die Trichotomie des Repräsentamenbezugs beschreibt Peirce mit den Termini Quali-, Sin- und Legizeichen, wie in dieser Arbeit verwendet bzw. alternativ mit den Begriffen Tone, Token und Type. Mit dem Qualizeichen wird diejenige Qualität des jeweiligen Repräsentamens bezeichnet, die eine semiotische Relevanz besitzt, wie etwa seine Farbe, seine Form, sein Geruch etc. Das Qualizeichen wird erst zum Zeichen, wenn es je aktual und singulär als sogenanntes Sinzeichen erscheint, wobei das Sinzeichen ein oder mehrere Qualizeichen mit einschließen kann. Jedes Qualizeichen beinhaltet demnach bloß die Möglichkeit

⁴³ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 66.

eines Zeichens und bedarf einer konkreten Realisierung, um als Sinzeichen, nämlich als „ein tatsächlich existierendes Ding oder Ereignis“⁴⁴ zu erscheinen. Ein Legizeichen ist ein von Menschen aufgestelltes Gesetz, das ein allgemein gültiges Zeichen ist: „Jedes konventionelle Zeichen ist ein Legizeichen. Es ist kein singuläres Zeichen, sondern ein allgemeiner Typ, bei dem Übereinkunft darüber besteht, dass er Bedeutung hat“.⁴⁵ Ein Legizeichen muss in Gestalt eines Sinzeichens ganz konkret realisiert sein, um im Zeichenprozess tatsächlich als Zeichen fungieren zu können.

In Bezug auf die Trichotomie des Objektbezugs unterscheidet Peirce drei Typen von Zeichen: Ikon, Index (Symptom) und Symbol. Eine Definition dieser drei Zeichentypen, speziell der des Symbols, ist an dieser Stelle unerlässlich, da bei der Analyse von Zeichenprozessen in Kirchenräumen indirekt oder direkt auf sie rekurriert wird. Man spricht von einem Zeichen als Ikon (griechisch: Bild), wenn seine Beziehung zum Gegenstand auf einem Abbildverhältnis, das heißt auf Ähnlichkeiten beruht. Man spricht von einem Zeichen als Index (Symptom), wenn es in einem Folgeverhältnis zum Bezeichneten oder Gemeinten steht.

Symbole schließlich sind Zeichen, deren Beziehung zum Gegenstand weder auf einem Folgeverhältnis noch auf Ähnlichkeit beruht, sondern sich zum Gemeinten arbiträr und abstrakt verhält. Nur bei Symbolen spricht man von Bedeutung,⁴⁶ die nur aufgrund einer jeweils gegebenen Gesetzmäßigkeit interpretiert werden kann.

Die Trichotomie des Interpretantenbezugs bezieht sich schließlich auf die Frage, „in welchem Ausmaß das Zeichen das eingrenzt, was sein tatsächlicher Interpretant sein kann“⁴⁷. Der jeweilige „Grad dieser semantischen Offenheit der Interpretation“⁴⁸ eines Zeichens wird mit den Begriffen „Rhema“, „Dicent“ oder „Argument“ erfasst. Während das Rhema bloß ein mögliches, nicht aber ein konkretes Objekt repräsentiert, das semantisch unbestimmt bleibt und viele Möglichkeiten der Interpretation zulässt, ist ein Dicent ein bestimmtes Zeichen, das zwar ein konkretes Objekt repräsentiert, dessen Interpretation aber noch

⁴⁴ Peirce, Ch. S. 1993, S. 123.

⁴⁵ Ebd. S. 123 f.

⁴⁶ Vgl. Linke, A.; Nussbaumer, M.; Portman, P. R. 1996, S. 19.

⁴⁷ Ransdell, J. 1986, S. 689.

⁴⁸ Nöth, W. 2000, S. 66.

offen ist. Das Argument schließlich ist ein komplexes Zeichen, das sein Objekt durch ein Gesetz repräsentiert und bei dem die Interpretation bestimmt ist.⁴⁹

Für diese Arbeit ist vor allem die Trichotomie des Repräsentamen von Bedeutung: In Kapitel 6 soll die Frage nach denjenigen Qualitäten der kirchlichen Topologie, die semiotische Relevanz besitzen und die die Interpretation des komplexen Legizeichens „weltliche Inszenierung im Kirchenraum“ durch den religiös kompetenten Zeichennutzer möglicherweise beeinflussen, in den Blick genommen werden.

Dies soll für die je drei unterschiedlichen sinspezifischen konkreten Realisierungen, die prototypisch für die Ereignisse Modenschau, Theaterstück und Pop-up-Restaurant im Kirchenraum dokumentiert werden, gleichermaßen geschehen.

Auf die für die Semiotik darüber hinaus konstitutiven Begriffe „Code“, „Denotation“ und „Konnotation“, wie Umberto Eco sie verwendet, wird im Hinblick auf die in dieser Arbeit zu untersuchenden Zeichenprozesse im folgenden Abschnitt Bezug genommen.

In Abschnitt 2.3 wird im Zusammenhang mit der Frage nach der Zeichenhaftigkeit transzendenter Phänomene auf die Sonderrolle, die das Objekt (Peirce) bei Umberto Eco einnimmt, rekurriert werden.

2. 2. Code, Denotation, Konnotation und die kulturelle Einheit bei Umberto Eco

Wenn die ganze Kultur nun ein Kommunikationsphänomen ist, muss jedes in der Kultur vorhandene Zeichen und die Kultur selbst auch interpretiert werden können. Laut Eco ist ein Zeichen eine „kulturelle Einheit“, eine kollektive Vereinbarung im Sinne einer Standardisierung von Kommunikation. Zeichen und kulturelle Einheiten werden auf der Basis semiotischer „Codes“ konstituiert. Eco definiert den Code als „ein System von Regeln, die von einer Kultur gegeben

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 66.

sind“⁵⁰. Der Zeichenbenutzer hat die Aufgabe, die codierte Botschaft, die durch die kulturelle Vereinbarung gegeben ist, zu lesen und zu interpretieren. Die Entschlüsselung eines Codes setzt bei Sender und Empfänger ein Inventar an Zeichen voraus, das beide zu gleichen Teilen beherrschen und verstehen, sodass z. B. der Rezipient eines Kunstwerks die codierte Botschaft im besten Fall entschlüsseln kann, weil Sender und Empfänger gleichsam über das gleiche „kulturelle Alphabet“ verfügen. Eco unterscheidet in seiner Codetheorie zwischen syntaktischen und semantischen Codes. Der syntaktische Code beschreibt die Kombinationsmöglichkeiten der Elemente eines Zeichens. Der semantische Code hingegen fixiert die Bedeutungen bestimmter Kombinationen.⁵¹ Diese Arbeit bezieht sich auf die semantischen Codes.

Codes spielen im Erkennen von Bedeutung und Funktion weltlicher Inszenierungen in Kirchenräumen eine besondere Rolle. Sie bedürfen der Entschlüsselung über Codifizierungsprozesse beim Interpretieren. Über das Inventar an religiösen Codes, die zur Entschlüsselung von Semiosen infolge der Verortung weltlicher Inszenierungen im Kirchenraum notwendig sind, verfügen nicht alle Mitglieder einer Kultur, sie gehören nicht zum Weltwissen, sondern sind überwiegend Mitgliedern der Glaubensgemeinschaft der (evangelischen) Christen oder einer gebildeten Schicht vorbehalten. Diese „religiös kompetenten Zeichennutzer“ sind mit dem „christlichen Zeichenrepertoire“ vertraut, können die kirchliche Topologie „lesen“ respektive decodieren und das Konzept der kirchlichen Topologie auch durch solche im Kontext im Kirchenraum platzierter weltlicher Veranstaltungen möglicherweise vorgenommenen räumlichen Verfremdungen bis hin zu massiven Umgestaltungen hindurch mental aktiv halten (siehe Abschnitt 5.2. 1).

Sowohl die Denotation als auch die Konnotation stehen in engem Zusammenhang mit dem Code. Ecos Verständnis von Denotation und Konnotation weicht von der traditionellen semantischen Auffassung ab, nach der die Denotation als primäre Bedeutung eines Zeichens und die Konnotation als sekundäre Bedeutung eines Zeichens gilt. Ausgehend von der Konnotation, die laut Eco die Menge aller kulturellen Einheiten darstellt, die im Geist des Zeichenrezipienten konventionell mit dem Signifikanten verbunden sind⁵², unterscheidet sich die

⁵⁰ Eco, U. 1994, S. 57.

⁵¹ Vgl. Eco, U. 1994, S. 329 ff.

⁵² Vgl. Eco, U. 1994, S. 108.

Denotation von der Konnotation bei Eco bloß insoweit, als sie die kulturelle Verbindlichkeit der Bedeutungszuweisung eines Zeichens erlangt hat. Denotation und Konnotation sind für Eco die mit einem je spezifischen Zeichen verbundenen kulturellen Einheiten, wobei die Denotation eine besondere Art der Konnotation darstellt und sich vom Konnotativen ausschließlich durch den höheren Grad der kulturellen Verbindlichkeit der Bedeutungszuweisungen des jeweiligen Zeichens unterscheidet.⁵³ Kulturelle Einheiten definiert Eco darüber hinaus auch als Einheiten, die durch ihre jeweilige „Stellung“ in einem semantischen System von anderen kulturellen Einheiten, die ihnen gegenüberstehen und die sie umschreiben, bestimmt sind. Die kulturellen Einheiten sind dann so etwas wie Werte, die nicht durch ihre Inhalte, jedoch durch die Art und Weise, wie sie zu anderen Elementen des Systems in Opposition stehen und durch die Stellung, die sie im System einnehmen, definiert werden.⁵⁴ Während die Denotation einer kulturellen Einheit seine semantische Valenz in dem jeweiligen semantischen Feld⁵⁵ ausmacht, komplementieren seine Konnotationen den Sinn der jeweiligen kulturellen Einheit. Dabei können sich Ketten von Konnotationen bilden, die eine sehr umfangreiche Reihe von semantischen Feldern umfassen, „welche sich hin- und hergeleitend auf verschiedenste Art und Weise koppeln“⁵⁶ und die von einem kompetenten Zeichennutzer decodiert werden können. Das Zusammenspiel zwischen Denotation, Konnotation und Code wird in den folgenden Definitionsansätzen deutlich: Die Denotation ist die unmittelbare Bezugnahme, die der Code dem Ausdruck (Repräsentamen) in einer bestimmten Kultur zuteilt.⁵⁷ Sie ist vom außersprachlichen Referenten losgelöst. Das Zeichen denotiert nicht direkt die außersprachliche Wirklichkeit. Die Konnotation ist eine intentionale Definition des Interpretatums. Sie ist teilweise von kulturellen Konventionen, teilweise vom sozialen Kontext des Rezipienten abhängig. Konnotationen zu dem Wort „Masse“ beispielsweise sind bei einem Physiker anders als bei einem Soziologen oder Laien. Häufig konnotiert ein Begriff auch das Bild des bezeichneten Gegenstands und umgekehrt evoziert das Bild eines Gegen-

⁵³ Nöth, W. 2000, S. 150.

⁵⁴ Vgl. Eco, U. 1994, S. 86/87.

⁵⁵ Innerhalb des semantischen Systems existieren begrenzte Abschnitte, die sogenannten „semantischen Felder“, wie zum Beispiel das semantische Feld der Farben, der botanischen oder der meteorologischen Klassifikationen usw. Kulturelle Einheiten, die mehrere gemeinsame Merkmale haben, bilden ein semantisches Feld. Die Struktur eines semantischen Feldes ist abhängig von der jeweiligen Kultur, in der es auftritt und es ist keineswegs statisch, sondern kann sich „äußerst schnell auflösen und in ein neues Feld umstrukturieren“. Eco, U. 1994, S. 94.

⁵⁶ Eco, U. 1994, S. 112.

⁵⁷ Vgl. Eco, U. 1994, S. 102.

stands den sprachlichen Begriff. Die visuelle Darstellung einer Frau erzeugt beispielsweise den sprachlichen Begriff /Frau/. Ein Zeichen besitzt neben seiner Denotation häufig eine Reihe von Konnotationen.

2. 3. Der Referent und das Heilige

Bei den Zeichendefinitionen von de Saussure und von Peirce vermisst Eco den Blickwinkel auf die Kultur als Kommunikationsphänomen. Saussures dyadisches Zeichenkonzept ist Eco zu eng gefasst, da es sich ausschließlich auf Sprache bezieht. Im Gegensatz zu Peirce, der die Rolle des Objekts, bei Eco „Referent“ genannt, in sein triadisches Zeichenkonzept mit einbezieht, stellt Eco fest, dass nicht jedes Zeichen über einen Referenten verfügt, auf den es sich bezieht, er hält den Referenten gar für überflüssig, eliminiert ihn aus seinem Zeichenkonzept und bezeichnet die Denotation als „elementare Art einer vom Referens losgelösten Signifikation“⁵⁸. Als Beispiel führt Eco Worte wie zum Beispiel /Fee/ an. /Fee/ ist zwar mit bestimmten Vorstellungen verknüpft, hat aber keinen konkreten Referenten, da der Gegenstand, der mit dem Begriff /Fee/ bezeichnet wird, fiktiver Natur ist. Solche Worte haben laut Ecos Zeichenverständnis aber trotzdem einen Zeichencharakter, da sie beide Zeichenkriterien – Kodiertheit und Konventionalität⁵⁹ – erfüllen, die laut Eco erst etwas zu einem Zeichen machen. Die Frage nach dem Referenten ist gerade im Hinblick auf transzendente Phänomene von Bedeutung.

Auch wenn man annimmt, dass die mit dem Heiligen konnotierte transzendente Instanz „Gott“ keinen konkreten Referenten besitzt, kann sie in Anlehnung an Umberto Eco dennoch als Zeichen gelten. Wie auch das Zeichen „Fee“, das keinen konkreten Referenten hat, aber kodiert und konventionell ist und demnach einen Zeichencharakter besitzt, kann dem Geistesprodukt Gott ein Zeichenstatus zugesprochen werden. Genauso wie es beim Zeichen „Fee“ nicht darauf ankommt, ob der Zeichennutzer an die Existenz von Feen glaubt oder nicht, der Interpret das Zeichen „Fee“ jedoch als solches erkennen kann, trifft

⁵⁸ Eco, U. 1994, S. 101.

⁵⁹ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 129.

diese Erkenntnis auf ähnliche Art und Weise auch auf die transzendente Instanz Gott zu.

Das Zeichen „Gott“, so soll mit dieser Studie postuliert werden, besitzt zwar keinen Referenten in Gestalt eines konkreten materiellen Gegenstands, dafür verweist das kirchliche Raumkonzept, hier in Gestalt der kirchlichen Topologie gleichsam stellvertretend für einen konkreten materiellen Referenten, auf die Idee eines in der Transzendenz lokalisierten Gottes oder auch eines Heiligen. Die kirchliche Topologie repräsentiert gleichsam das Heilige,⁶⁰ soll als Mittler oder als Trägermedium einer heiligen Botschaft aufgefasst werden und erhält ob dieser Funktion einen sakralen Status.⁶¹ Das Heilige wird in dieser Arbeit als gleichbedeutend mit Gott und Ausdruck für all das verstanden, was Menschen zwar nicht sind, nach dem sie aber streben und zu dem sie sich in Beziehung setzen: Sünden- und Schuldfreiheit, Reinheit, Unsterblichkeit, Unendlichkeit, Grund allen Seins⁶² und wird darüber hinaus in Anlehnung an das Konzept des Heiligen, wie es der Religionswissenschaftler Rudolf Otto (1869–1937) formuliert, als das „Numinose“ aufgefasst, das irrational und nur „durch die besondere Gefühlsreaktion, die es im erlebenden Gemüte auslöst“⁶³ fassbar sei. Diese Gefühlsreaktion sei ambivalenter Natur: sich darstellend in einem Schaudern (*mysterium tremendum*, gr.-lat. schaudervolles Geheimnis) einerseits und der Faszination oder Anziehung (*mysterium fascinosum*, gr.-lat. anziehendes, fesselndes Geheimnis) andererseits. Das Göttliche sei schließlich „jenes tief Schauervolle, das im Geheimnis der Gottheit beschlossen ist“ und „jenes tief Wunderbare, das im beseligenden Geheimnis erlebter Gottheit liegt“⁶⁴. In Anlehnung an die Kulturwissenschaftlerin Nadine Christina Böhm soll das Heilige schließlich als eine nur schwer wissenschaftlich fassbare Dimension⁶⁵ und nicht klar definierbare ontologische Kategorie verstanden werden.⁶⁶

⁶⁰ Vgl. Böhm, N. C. 2009, S. 55.

⁶¹ Der Begriff „sakral“ wird häufig synonym zum Begriff „heilig“ verwendet. Grundsätzlich wird das Sakrale in dieser Arbeit als das Medium für das Heilige aufgefasst, gleichsam als Mittler, als Trägermedium einer heiligen Botschaft. Vgl. den Sakralitätsbegriff nach Andreas Nehring, dokumentiert in: Böhm, N. 2009, S. 15.

⁶² Woydack, T. 2005, S. 170 f.

⁶³ Otto, R. 1917, S. 13.

⁶⁴ Ebd., S. 43.

⁶⁵ Vgl. Böhm, N. C. 2009, S. 84.

⁶⁶ Vgl. Böhm, N. C. 2009, S. 15.

Durch die liturgische Ingebrauchnahme der kirchlichen Topologie, die mit jedem Gottesdienst vollzogen wird, kann der Gläubige mit dem Heiligen in Kontakt treten. Darüber hinaus ist die kirchliche Topologie durch die ständige Wiederholung von religiösen Ritualen bzw. der Liturgie an den hierfür jeweils vorgesehenen Orten im Kirchenraum⁶⁷ – auch außerhalb des Gottesdienstvollzuges – semiotisch sakral aufgeladen.

⁶⁷ Vgl. Woydack, T. 2005, S. 29 f.

3. Die Wegekirche

Im folgenden Kapitel wird zunächst der Orientierungsrahmen für die Nutzung von Kirchenräumen dargelegt (Abschnitt 3.1). Im Zusammenhang mit der Untersuchung der Öffnung des Kirchenraums für weltliche Veranstaltungen und der späteren Analyse ausgewählter in Kirchenräumen platzierter weltlicher Inszenierungen (Kapitel 6) ist die Kenntnis darum, was in evangelischen Kirchenräumen an Nutzungsoptionen möglich ist und was nicht unerlässlich. Anschließend geht es um den kulturhistorischen Wandel des evangelischen Kirchenraums unter besonderer Berücksichtigung der Struktur der Wegekirche (Abschnitt 3.2). Darauf wird die Wechselwirkung zwischen kirchlicher Topologie und Liturgie betrachtet mit dem Schwerpunkt auf dem Konzept des Übergangsrituals (Abschnitt 3.3) und hier exemplarisch dem Abendmahl (Abschnitt 3.3.1). Schließlich endet das Kapitel mit einem grafischen Modell, das das Konzept der Wegekirche als ein theoretisches Konstrukt abbildet (Abschnitt 3.4). Eine Kenntnis über die Struktur der Wegekirche ist unerlässlich, da die im Analyseteil untersuchten weltlichen Ereignisse in evangelischen Kirchenräumen alle in Wegekirchen stattfinden.

3.1. Orientierungsrahmen für die Nutzung von Kirchenräumen

Aus protestantischer Perspektive haben Kirchenräume bestimmte Funktionen, die in eine Gesellschaft hineinwirken und die auch außerhalb des Gottesdienstvollzugs eine Gültigkeit besitzen: In ihrer äußeren materiellen Gestalt als Kirchengebäude wirken sie als Wahrzeichen der Begegnung zwischen Gott und Mensch („Symbolwert“)⁶⁸, in ihrer inneren Gestalt wirken sie aufgrund ihres bestimmungsgemäßen Gebrauchs als Gottesdienstort („Gebrauchswert“)⁶⁹. Seinen Gebrauchswert erhält das Kirchengebäude aus protestantischer Sicht also einzig über das, was darin geschieht, aus seiner Versammlungs- und Verkündigungsfunktion heraus. Die Auffassung, dass der evangelisch-lutherische Kirchenraum seinen Wert erst mit dem Prozess einer dort stattfindenden Verkün-

⁶⁸ Vgl. Vereinigte Lutherische Kirche Deutschlands (VELKD) (Hg.); Deutsches Nationalkomitee des Lutherischen Werkbundes (DNK/LWB) (Hg.) (2003), S. 5 ff.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 5 ff.

digung von Wort und Sakrament, die in liturgischer Form dargeboten wird erhält, wurzelt in Aussagen des Reformators Martin Luther (1483–1546) und alternativ für die evangelisch-reformierte Kirche in den Aussagen vor allem des Reformators Johannes Calvin (1509–1564).⁷⁰

Exemplarisch soll hier Luther angeführt werden, der ausführte, das Kirchengebäude sei ein Gebäude wie jedes andere auch, ohne dass es eine besondere Heiligkeit besäße, denn auch wenn der Kirchenraum Ort der Liturgie, explizit der Verkündigung Gottes Wort und des Gebetes sei, sei Gott doch nicht an denselben gebunden, sondern überall erfahrbar (siehe Abschnitt 3.3).

Der liturgische Zweck, zu dem der Kirchenraum bestimmt ist wird durch den Widmungsakt, einen kirchlichen Verwaltungsakt markiert, durch den das Kirchengebäude einen öffentlich-rechtlichen Status erhält.⁷¹ Darüber hinaus können aus protestantischer Sicht die Menschen, die in den Kirchenräumen arbeiten und eben zur Verkündigung des Wortes ihren je individuellen Beitrag leisten unter den Schutz und Segen Gottes gestellt werden.⁷² Damit haben evangelische Kirchengebäude bzw. -räume eine andere Bedeutung als katholische Kirchengebäude bzw. -räume, die vor ihrer Zweckbestimmung nicht bloß gewidmet, sondern geweiht werden. Sie gelten dann kirchenrechtlich als heilige Räume und sind dem Profanen für gewöhnlich entzogen.

Die evangelische Kirche, die von Beginn an, aber stets in Maßen, auch weltliche Veranstaltungen in ihren Kirchenräumen zuließ, öffnet sich gegenwärtig vermehrt für unterschiedliche weltliche Veranstaltungen (vgl. Kapitel 1).

Dabei existiert für den Gebrauch von Kirchen als Nutzbauten für nicht gottesdienstliche Veranstaltungen bis dato weder eine verbindliche Aufstellung jedweder einzuhaltender Regeln noch eine jeweilige Kontrolle seitens der für die Kirche Verantwortlichen für die Art und Weise der Durchführung weltlicher Veranstaltungen in Kirchenräumen. So ist es nicht auszuschließen, dass mit nicht kirchlichen Veranstaltungen, die mit einer bestimmten Themenwahl oder Verfremdung der Topologie des Kirchenraumes einhergehen, die der Symbolik des Kirchenraums möglicherweise entgegenwirken, Verletzungen der Gefühle Gläubiger riskiert werden, die den Kirchenraum als institutionalisierten Ort ritu-

⁷⁰ Neben der evangelisch-lutherischen Kirche und der evangelisch-reformierten Kirche existieren die römisch-katholische, die unterschiedlichen orthodoxen Kirchen, die Freikirchen und die Methodisten. So wie sich diese Konfessionen in ihren theologischen Grundaussagen voneinander unterscheiden, sind auch ihre Kirchenräume unterschiedlich gestaltet und Glauben wird jeweils unterschiedlich zelebriert.

⁷¹ Vgl. Nordelbische Evangelisch-Lutherische Kirche (NEK) (Hg.) 2004, S. 14.

⁷² Vgl. Evangelische Kirche in Deutschland (o. J.): Glaubens-ABC, Artikel „Weihe“.

ell-räumlicher Gottesbeziehung erfahren und ihn in dieser Eigenschaft als schützenswert erachten.

Zahlreiche Broschüren einzelner Landeskirchen⁷³ behandeln zwar das Thema der Umnutzung von Kirchengebäuden mit je unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen, jedoch gibt es unter den Handreichungen keine verbindlichen Arbeitshilfen. Das primäre Ziel der verschiedenen Kirchenleitungen ist gleichwohl, so lässt es sich aus den vorliegenden Leitlinien resümieren, der Erhalt möglichst vieler Kirchen.⁷⁴ Für die reformierte Kirche in der Schweiz wäre hier exemplarisch die Handreichung „Wohnung Gottes oder Zweckgebäude? Ein Beitrag zur Frage der Kirchengenutzung aus evangelischer Perspektive“ des SEK zu nennen⁷⁵, für die Evangelische Kirche in Deutschland die beiden Handreichungen „Was ist zu bedenken, wenn eine Kirche nicht mehr als Kirche genutzt wird“ als auch „Abschied von einem Kirchengebäude“, beides Leitlinien der VELKD, sowie die Handreichung „Kirchen umbauen – neu nutzen – umwidmen“ der EKVW.⁷⁶

Lediglich in der bereits im Jahr 1999 von der Kirchenleitung der Evangelischen Kirche in Berlin-Brandenburg verfassten „Orientierungshilfe zur Nutzung von Kirchen für nichtkirchliche Veranstaltungen“⁷⁷, deren Inhalte später in Teilen in dem VELKD-Leitfaden „Was ist zu bedenken, wenn eine Kirche nicht mehr als Kirche genutzt wird?“⁷⁸ übernommen wurde, sind in Hinblick auf den Umgang mit in Kirchenräumen auch temporär platzierten nicht kirchlichen Ereignissen bereits mögliche Ansätze für einen verbindlichen Regelkatalog formuliert aber nicht abschließend verabschiedet worden.

Hierin heißt es: „Kirchen- und Gottesdiensträume genießen auch vonseiten des Staates einen rechtlichen Schutz vor religiös beleidigenden Übergriffen Dritter

⁷³ Die Evangelische Kirche in Deutschland zählt lutherische, reformierte und unierte Landeskirchen. Anders als die Katholische Kirche, die durch ein zentrales Lehramt und hierarchische Strukturen geprägt ist, ist die Evangelische Kirche strukturell presbyterial-synodal, das heißt von der Gemeindeebene her aufgebaut. Gewählte Synodale oder Presbyter leiten die Landeskirchen. In Hinblick auf die Fragen nach dem Umgang mit vom Verkauf oder Abriss bedrohten Kirchengebäuden bedeutet diese selbstbestimmte Struktur, dass jede Landeskirche für sich selbst entscheiden kann, wie mit den jeweiligen finanziellen Schwierigkeiten umzugehen ist. Es fehlt damit eine übergeordnete Struktur, die Entscheidungshilfen böte.

⁷⁴ Vgl. Woydack, T. 2005, S. 134.

⁷⁵ Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (SEK) (Hg.) 2007.

⁷⁶ Vereinigte Lutherische Kirche Deutschlands (VELKD) (Hg.); Deutsches Nationalkomitee des Lutherischen Werkbundes (DNK/LWB) (Hg.) 2003; Vereinigte Lutherische Kirche Deutschlands (VELKD) (Hg.) 2006; Evangelische Kirche von Westfalen (EKvW) (Hg.) 2004.

⁷⁷ Evangelische Kirche in Berlin-Brandenburg (EKiBB) (Hg.) 1999.

⁷⁸ Vereinigte Lutherische Kirche Deutschlands (VELKD) (Hg.); Deutsches Nationalkomitee des Lutherischen Werkbundes (DNK/LWB) (Hg.) 2003, S. 5 ff.

(vgl. die Anerkennung des kirchlichen Widmungsaktes durch Art. 140 des Grundgesetzes Art. 137 V der Weimarer Reichsverfassung) [...] Diese staatliche Würdigung sollte keinesfalls durch die Kirchengemeinden selbst ‚unterboten‘ werden. Bei der Vermietung oder leihweisen Überlassung von Kirchenräumen an nichtkirchliche Nutzer ist deshalb sehr genau darauf zu achten, dass sich bei dieser Nutzung keine Gegensymbolik zum Widmungszweck des Raumes entfaltet.“ Als „unvertretbare Nutzungen“, die als unvereinbar mit dem Charakter und der Widmung gottesdienstlicher Räume zu bewerten seien werden in der Orientierungshilfe folgende Nutzungen aufgeführt:

- gewaltverherrlichende Veranstaltungen
- Veranstaltungen, die die Menschenwürde diskreditieren oder in Frage stellen sowie einzelne oder Gruppen von Menschen ausgrenzen
- rituelle/liturgische oder propagandistische Zusammenkünfte von Angehörigen einer nicht christlichen Religion beziehungsweise von Gemeinschaften, die sich christlicher Attribute oder Bezeichnungen lediglich zum Zwecke der Verschleierung ihrer dem christlichen Glauben zuwiderlaufenden Ziele bedienen
- standesamtliche Trauungen
- Jugendweiheveranstaltungen
- nicht kirchliche Trauerfeiern
- Veranstaltungen/Feiern, bei denen ein Missbrauch der Ausstrahlung und/oder der Symbolik des Raumes in Kauf genommen oder bewusst herbeigeführt werden soll
- Veranstaltungen, die dem verfassungsrechtlichen Grundsatz der wechselseitigen Unabhängigkeit von Staat und Kirche zuwiderlaufen.⁷⁹

Über solche seitens der Kirchenleitung verfassten Leitlinien hinaus existieren in Bezug auf die aktuellen Fragen rund um dauerhafte Kirchenraumumnutzungen zahlreiche Publikationen nicht nur von Theologen, sondern auch von Architekten, Denkmalpflegern, Kirchenrechtlern oder Kunsthistorikern.

Wissenschaftliche Studien, die sich mit dem möglichen Einfluss im Kirchenraum platzierter temporärer Umnutzungen vor dem Hintergrund eines Mitnutzungskonzepts und hier speziell künstlerisch motivierter Inszenierungen auf eine wie

⁷⁹ Vgl. Evangelische Kirche in Berlin-Brandenburg (EKiBB) (Hg.) 1999.

auch immer verstandene Symbolik des Kirchenraums befassen, sind auch vertreten. Beiträge solcher überwiegend interdisziplinär ausgerichteter Bände beschäftigen sich primär mit Fragen einer Verhältnisbestimmung von Kunst und Religion und in diesem Zusammenhang mit Fragen nach Ähnlichkeiten und Differenzen ästhetischer und religiöser Erfahrungen aus einem theologischen, philosophischen, kunst-, literatur- oder kulturwissenschaftlichen Blickwinkel.⁸⁰ Des Weiteren ist in diesem Zusammenhang die ausschließlich im Internet erscheinende Zeitschrift „Tà katoptrizómena, das Magazin für Kunst, Kultur, Theologie und Ästhetik“ zu nennen, in der renommierte Autoren aus den Disziplinen Theologie, Soziologie, Architektur, Kunstgeschichte etc. Beiträge zu Themen über den religiösen Raum veröffentlichen.⁸¹ Eine weitere wichtige Quelle ist das „Artheon“-Netzwerk, eine ökonomische Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche, die aus Theologen, Künstlern, Galeristen und Ausstellungsmachern besteht, regelmäßig zu Symposien lädt und von 1992 bis heute über 30 Ausgaben der einmal jährlich in Heftform erscheinenden „Artheon-Mitteilungen“ herausgegeben hat. Ebenfalls wurde für diese Studie auf die vier Mal jährlich erscheinende ökumenische Zeitschrift für zeitgenössische Kunst und Architektur „Kunst und Kirche“, die genau wie die Publikationen von Artheon zum großen Teil über das Internet abrufbar ist, zurückgegriffen.⁸²

3.2. Kulturhistorischer Wandel des evangelischen Kirchenraums

Vom Mittelalter bis zur Industrialisierung im 19. Jahrhundert waren Kirchen für Dörfer und Städte Bedeutungsträger und Orientierungsbauten in Raum und Zeit. Mit der Aufklärung ging die Bedeutung der Kirchen als wertstiftende Institutionen zurück. Bevor die ersten Kirchen überhaupt erbaut wurden, bezeichnete Kirche (*ekklesia*) sowohl die Versammlung der Bürger einer Stadt (*Polis*), die sich auf Marktplätzen trafen, als auch die spirituelle Eigentumsgemeinde Gottes, die noch keinen Ort hatte. In den meisten Sprachen Europas wird das gleiche Wort benutzt, um die Kirche als Institution, die Kirche als Gebäude und die

⁸⁰ Vgl. Zentrum für Medien Kunst Kultur im Amt für Gemeindedienst der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers, Kunstdienst der Evangelischen Kirche Berlin (Hg.) 2002; Mertin, A., Wendt, K. (Hg.) 2002; Charbonnier, L. (Hg.) 2008; Glockzin-Bever, D., Schwebel, H. (Hg.) 2002; Hermann, J., Mertin, A., Valtink, E. (Hg.) 1998.

⁸¹ <http://www.theomag.de>.

⁸² <http://www.artheon.de/> und <http://kunst-und-kirche.net/>.

Kirche als Gemeinschaft der Gläubigen zu bezeichnen, geht der etymologische Ursprung des Begriffs „Kirche“ doch auf das griechische Wort *ekklesia* zurück, das so viel wie Versammlung bedeutet.⁸³ In neutestamentlicher Zeit trafen sich Christen zu ihren wöchentlichen Zusammenkünften in Privaträumen. Die Errichtung von Gebäuden war nicht notwendig, da jederzeit mit der Wiederkunft Christi gerechnet wurde. Doch mit der Zeit wurde das Bedürfnis der Christen nach eigenen Versammlungsräumen immer größer.⁸⁴

Bei den Römern war der Tempel das zentrale Heiligtum für Gebet und Gottesverehrung. Im Innern des Tempels war das *fanum* lokalisiert, das Heilige, das von dem *profanum*, dem vor dem Heiligen Gelegenen, dem Weltlichen, getrennt war.⁸⁵ Im Tempel selbst gab es zudem ein „Allerheiligstes“: die „Cella“ für das Kultbild.

Im Judentum war der Tempel in Jerusalem die zentrale Kultstätte (endgültig zerstört ca. 60 n. Chr.). Das Allerheiligste, der durch den Vorhang abgetrennte Bezirk der Bundeslade, durfte nur von einem ausgewählten Personenkreis (Priester) betreten werden. Die Altäre für die Darbietung der Opfertgaben und heiligen Mahlzeiten hingegen hatten vor dem Allerheiligsten ihren Platz.⁸⁶

Die ersten öffentlichen Kirchen hatten nicht die Form von Tempeln, sondern die Form römischer Markt- oder Gerichtsbasiliken, um sich von der heidnischen Welt der Römer abzugrenzen. Diese Architekturform war noch frei von etwaigen religiösen Konnotationen und konnte für den Gottesdienst adaptiert werden: Die dreischiffige Aula mit Säulenreihen wurde zum Kirchenschiff und die Apsis, eine halbkreisförmige Ausbuchtung, mit Sitz des Richters beziehungsweise Kaisers wurde zum Chorraum mit dem Altar und dem Sitz des Bischofs.⁸⁷ Das auffälligste Merkmal der Basilika war die dominierende Längsachse des Mittelschiffs, an das sich niedrigere Seitenschiffe anschlossen.⁸⁸ In ihrer Längsgerichtetheit und dem Gegenüber von Richter bzw. Priesterschaft und Publikum bzw. Gemeinde ist das Wegekirchemodell, das im christlichen Westen bis in die Gegenwart hinein das Bild des Kirchenraumes prägt, mit diesem Bautyp bereits angelegt. Die Tradition der Kirche als „Ausdruck des Bündnisses zwischen

⁸³ Vgl. Francois, E. 2010, S. 707.

⁸⁴ Vgl. Francois, E. 2010, S. 708.

⁸⁵ Vgl. Schwebel, H. 2006.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Vgl. Francois, E. 2010, S. 719 f.

⁸⁸ Vgl. Richter, K. 1998, S. 36 f.

Thron und Altar zieht sich [...] wie ein roter Faden durch die Geschichte des Kirchenbaus⁸⁹. Bereits zu Beginn der Kirchenbaugeschichte entschieden sowohl weltliche als auch geistliche Autoritäten über den Bau einer neuen Kirche.⁹⁰ Zeitlich anzusiedeln ist der Beginn des Kirchentums nach der Konstantinischen Wende im Jahr 313. Das Mailänder Edikt unter Kaiser Konstantin, nach dem das Christentum als gleichberechtigt neben bereits anderen bestehenden Religionen anerkannt wurde, markiert diesen Anfang.⁹¹ Ab dem Jahr 380 war das Christentum nicht mehr Privatangelegenheit, sondern nunmehr Staatsreligion. Der erste offizielle Kirchenbau war die durch Kaiser Konstantin gestiftete Lateranbasilika im Römischen Reich.⁹²

In den wichtigsten Städten des Römischen Reichs (Rom, Konstantinopel, Trier), aber auch in den zentralen Orten der christlichen Erinnerung – etwa der Grabeskirche in Jerusalem – begann der flächendeckende Bau von Kirchen. Im Mittelalter erreichte der Kirchenbau einen ersten Höhepunkt. Aus dieser Zeit stammen klassische Dorfkirchen aber vor allem die meisten romanischen und gotischen Kathedralen und Kirchen, die in ihrer Pracht für „das Streben nach majorem Dei gloriam, nach der höheren Ehre Gottes“⁹³ stehen und mehrheitlich gerichtete Wegekirchen darstellen, bei denen sich alle Konzentration auf den Altarraum ausrichtet, der das „Zentrum, von dem aus man mit dem Transzendenten kommunizieren kann“⁹⁴, ausmacht. Für den mittelalterlichen Kirchenraum kam dem Altar eine zentrale Bedeutung zu. Die ganze Aufmerksamkeit konzentrierte sich auf die Feier der Eucharistie.⁹⁵ Dementsprechend waren die Altäre ausgeschmückt: Mit dem 11. Jahrhundert kam der Hochaltar in den Kirchenraum.⁹⁶ Neben dem mit einer Fülle von Bildern, Reliefs und Retabeln geschmücktem Hauptaltar existierte eine beachtliche Anzahl von Nebenaltären in den Seitenkapellen.⁹⁷

⁸⁹ Francois, E. 2010, S. 720.

⁹⁰ Vgl. Francois, E. 2010, S. 719. Die Entscheidung für den Bau einer Kathedrale im Mittelalter war immer eine gemeinsame Entscheidung des Bischofs, des Stadtrats und der Stadtbevölkerung. Vgl. ebd. S. 715. Das wohl berühmteste bauliche Zeugnis aus einer Synthese von Staat und Kirche ist die Hagia Sophia in Istanbul.

⁹¹ Vgl. Francois, E. 2010, S. 708.

⁹² Vgl. Schwebel, H. 2006.

⁹³ Francois, E. 2010, S. 711.

⁹⁴ Eliade, M., zitiert nach: Melcher, R.: 1999, S. 3.

⁹⁵ Vgl. Claussen, J. H. 2010, S. 658. Die Eucharistie bzw. das Abendmahl ist die Bezeichnung für das letzte Mahl Jesu mit seinen Jüngern „in der Nacht, da er verraten ward“ in der deutschen Bibelübersetzung Luthers 1522. Mit jeder (im Kirchenraum) zelebrierten Abendmahlsfeier wird an dieses letzte Mahl erinnert.

⁹⁶ Vgl. Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon von 1837, zu dem Artikel „Altar“. Zitiert nach: Mertin, A. 2009.

⁹⁷ Vgl. Claussen, J. H. 2010, S. 711.

Im 10. Jahrhundert kam im Kirchenraum das Kruzifix hinzu. Während der Altar seit den Anfängen der Kirchenbaugeschichte an fester Einrichtungsgegenstand im Kirchenraum war, wurde anfänglich von frei gewählten Orten im Kirchenraum aus gesprochen und die so bedeutsame Kanzel (lateinisch *cancelli* = Schranken des Altarbereichs) kam erst mit dem Bettelorden im 13. Jahrhundert auf. Erst ab dem Hochmittelalter wurden Kanzeln zu festen Einrichtungsgegenständen in Kirchen.⁹⁸

Die Kanzel ist je nach Epoche und Baustil des Kirchenbaus als Kanzelaltar in den Altar eingebaut (Barockzeit), achsial und hinter dem Altar, achsial und vor dem Altar, am Chorbogen (Beginn des 19. Jahrhunderts) oder mitten im Kirchenschiff, wie etwa in der kreuzförmigen Kirche St. Michaelis in Hamburg. Die Kanzel ist aus Holz oder Stein gefertigt und polygonal.⁹⁹ Das Taufbecken bzw. der Taufstein wurde erst zum dritten Prinzipalstück im Kirchenraum neben Altar und Kanzel, als die Taufe als der Ritus, der die Aufnahme in die Gemeinschaft der Christen symbolisiert, in den Agendenreformen als gemeindliche Kasualhandlung aufgewertet und in den Hauptgottesdienst aufgenommen wurde. Zuvor war für die Taufe als Ort im Wegekirkekonzept der Eingang des Kirchenraums vorgesehen gewesen, sodass der Gläubige symbolisch den Weg von Taufe zum Altar als Grenze zur Ewigkeit ging.¹⁰⁰ Während das im Altarraum platzierte Taufbecken ein religiöses Symbol ist, das aus dem christlichen Grundgedanken erwachsen ist, hat – neben dem Kreuz¹⁰¹ – vor allem der Altar eine Adaption aus anderen Sinnbereichen und einen theologisch begründeten Bedeutungswandel erfahren: Der Begriff „Altar“ ist lateinischen Ursprungs und seine etymologische Herkunft ist umstritten. So finden sich Deutungen, die den Begriff als Lehnwort verstehen und es von *adolere* (verbrennen) oder von *arere* (brennen) ableiten, andere, die *altaria*, ein etwas „Erhöhtes“ für die Opfergaben bezeichnen.¹⁰²

Nach römischer Auffassung ist der Altar eine *res sacra*: Am Altar ereignet sich der Grundakt der Selbsthingabe des Opferherrn und der Akt der Annahme. Die

⁹⁸ Vgl. Claussen, J. H. 2010, S. 657 f.

⁹⁹ Vgl. Müller, G. (Hg.) 1988, Artikel „Kanzel“, S. 602.

¹⁰⁰ Vgl. Schwebel, H. (o. J.).

¹⁰¹ Die Konstantinische Wende leitete den Bedeutungswandel des Kreuzsymbols ein. Mit der Spätantike verlor das Kreuzzeichen seine ursprüngliche Bedeutung, ein Schandzeichen zu sein, war eine Hinrichtung am Kreuz im Römischen Reich doch als „allerschlimmste Strafe“ gewertet worden. Im Zuge der sogenannten Kreuzestheologie wird das Kreuz zum christlichen Symbol: Die Kreuzestheologie im Christentum konnotiert die Verehrung des gekreuzigten Jesus und nimmt dem Kreuzzeichen seine Härte. Vgl. Marschkies, Ch. 2010, S. 577 ff.

¹⁰² Vgl. Adam, A.; Berger, R. (Hg.) 1980, Artikel „Altar“, S. 16.

besondere religiöse Symbolik des Altars ist aus seiner dem Opfer dienenden lokalen wie funktionalen Bedeutung entstanden. Von den Kirchenvätern ist in den ersten Jahrhunderten eine Neubestimmung des Altars und seiner Bedeutung weg vom Opferort hin zum Ort der Eucharistiefeier vorgenommen worden. Die Bedeutung des Altars als *res sacra* bleibt auch nach dem Bedeutungswandel konnotiert, als nach christlicher Lehre Jesus durch seinen Tod ein für allemal das Opfer erbracht hat. Dieses Opfer wird in der Eucharistie zwar nicht direkt wiederholt, am Kreuz jedoch rituell aktualisiert. Später gewinnt der Altar bei den Evangelischen mit je unterschiedlicher Akzentsetzung die symbolische Bedeutung des „Tisch(es) des Herrn“, der „mensa domini“. Die Reformatoren betonten damit gegen die nunmehr römisch-katholische Akzentsetzung auf die Vergegenwärtigung des (Selbst-) Opfers Christi die Teilnahme der aktuellen Gemeinde an der letzten Tischrunde Jesu mit seinen Jüngern am Abend vor seiner Gefangennahme „in der Nacht, da er verraten ward“¹⁰³. Für den Reformator Martin Luther steht dabei im Zentrum des Geschehens die Selbsthingabe des Jesus Christus „für uns“ bzw. je „für mich“ (mit Blick auf jeden Einzelnen). Diese Selbsthingabe des Menschen und Gottessohnes bewirkt bei denen, die es „glauben“ (die dem vertrauen), die Gewissheit von der Vergebung aller Sünden und damit die Aufhebung des unendlichen Abstands zwischen „sündigem Geschöpf“ und „ewigem Gott“.

Für gewöhnlich in der Mitte des Altarraums stehend und visuell dessen Zentrum bildend werden in der evangelisch-lutherischen Kirche am Altar neben dem Abendmahl auch die liturgischen Handlungen Gebet, Credo, Segen, Trauung, Konfirmation, Ordination und Einsegnung vollzogen.

Mit der Reformation (1517 bis 1648) erhielt nicht nur der Altar eine neue Bedeutung, sondern der gesamte Gottesdienstraum erhielt eine neue Qualität und einen neuen Ausdruck. Dieser Wandel wurzelte in den Überlegungen Martin Luthers, für den ein Kirchenraum primär der Verkündigung des Wort Gottes diene. Seine berühmte Torgauer Predigt, die Luther im Jahr 1544 bei der Einweihung der Schlosskirche zu Torgau hielt, nahm er zum Anlass, über die Bedeutung und Funktion von Kirchenräumen zu referieren und zu postulieren, auch wenn der Kirchenraum ein Ort für den Vollzug der Verkündigung in Wort

¹⁰³ Luther, M. 1529.

und Sakrament sei,¹⁰⁴ sei Gott nicht an den Kirchenraum gebunden, sondern überall erfahrbar: Demnach könne sich Heiligkeit zwar im Kirchenraum ereignen, aber ebenso auch anderenorts: „Kann es nicht geschehen unterm dach oder in der Kirchen, so geschehe es auf eim Platz unter dem Himel, und wo raum dazu ist“¹⁰⁵. Luther spricht dem Kirchenraum jedwede Heiligkeit sui generis ab. Die Fokussierung auf das Wort hatte zur Folge, dass „der Predigt eine bisher unbekannte Würde“¹⁰⁶ zukam und die Kanzel als Ort der Predigt „zu einem Hauptstück der Kircheneinrichtung, gleichen Ranges mit Altar oder Taufstein“¹⁰⁷ wurde. Hingegen verschwanden die zahlreichen Altäre aus den Kirchen und es blieb nur der ehemalige Hochaltar als Ort des gemeinschaftlichen Heiligen Abendmahls.¹⁰⁸

In den meisten evangelisch-lutherischen Kirchenneubauten wird nach dem Zweiten Weltkrieg der neuen Fokussierung auf die Kanzel gestalterisch insofern Rechnung getragen, als dass die Kanzel als Gegenstück zum Taufbecken seitlich an der Schwelle des Altarbereichs steht.¹⁰⁹ Ohnehin erlebte der Kirchenbau im 19. und 20. Jahrhundert seinen zweiten Höhepunkt.¹¹⁰ „Das beschleunigte Wachstum der Bevölkerung auf dem Lande und noch mehr in den Städten, die Urbanisierung, die großen Bevölkerungswanderungen und die Zerstörungen der Weltkriege hatten den Bau von zahlreichen neuen Kirchen zur Folge.“¹¹¹ Die Ausstattung der Kirchenneubauten orientierte sich in ihrer Gestaltung an den 1952 verabschiedeten „Rummelsberger Gesetzen“, die ein Festhalten an der Gleichwertigkeit von Altar und Kanzel postulieren.¹¹² Während bei den Katholiken der Altar als Ort der Eucharistiefeier als dem wichtigsten Ritus des liturgischen Handelns einen zentralen Stellenwert hat und alles auf ihn ausgerichtet sein muss,¹¹³ haben für Lutheraner Predigt und Abendmahl inhaltlich im Grunde den gleichen Stellenwert.¹¹⁴

Mit dem 21. Jahrhundert rückte der Mensch mit seinen Bedürfnissen und Sehnsüchten in den Mittelpunkt des Kirchenbaus. Kirchen mit Gemeindezentren

¹⁰⁴ Vgl. Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (SEK) (Hg.) 2007, S. 17.

¹⁰⁵ Luther, M. 1544, S. 592.

¹⁰⁶ Claussen, J. H. 2010, S. 659.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Nordelbische Evangelisch-Lutherische Kirche (NEK) (Hg.) 2004, S. 10.

¹⁰⁹ Vgl. Müller, G. 1988, S. 599 ff.

¹¹⁰ Vgl. Francois, E. 2010, S. 709 f.

¹¹¹ Ebd. S. 709.

¹¹² Vgl. Evangelische Kirchbautagung Rummelsberg 1951.

¹¹³ Vgl. Claussen, J. H. 2010, S. 659

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 659.

wurden errichtet. „Bereits Mitte der sechziger Jahren verlagerte sich der Schwerpunkt auf das kirchliche Gemeindezentrum. Stand bisher das Kirchengebäude im Mittelpunkt des Interesses, so wird beim Begriff Gemeindezentrum deutlich, dass kirchliches Handeln vielgestaltig ist und die gottesdienstliche Funktion lediglich eine unter mehreren Formen kirchlicher Präsenz darstellt.“¹¹⁵ Nun standen sich bald zwei kaum zu vereinbarende Positionen gegenüber: Die Befürworter des klassischen Kirchengebäudes fürchteten eine drohende Entsakralisierung und sahen den Erhalt der Würde des christlichen Kirchenbaus nur durch die Fortführung des christlichen (germanisch-gotischen) Baustils geschützt. Das ästhetische Bild von „Kirche“, das bis in die Gegenwart tief im Bewusstsein des Abendlandes verankert war, sei durch den Mehrzweckbau entkräftet.¹¹⁶ Die Kritiker der Kirchengebäude hingegen waren nicht mehr bereit, Kirchtürme, Uhren, Glocken und Orgeln zu finanzieren.¹¹⁷ Das Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart, ein EKD-Institut an der Marburger Universität, konnte in mehrjähriger Untersuchung von 17 Gemeindezentren mit Mehrzweckraum feststellen, dass sich in allen Gemeindezentren die Tendenz bemerkbar machte, den zentralen Mehrzweckraum auf eine Funktion – nämlich den sonntäglichen Gottesdienst – zu reduzieren. Durch ein Kruzifix oder andere Kunstwerke und durch die nachträgliche Fixierung von Altar, Kanzel und Taufe, auf die alle Konzentration ausgerichtet ist, das Einbeziehen kostbarer Materialien und einer strengen Benutzungsordnung wurde der Mehrzweckraum in Anlehnung an die Struktur des Wegekirchemodells schrittweise formal resakralisiert.¹¹⁸

Während in Osteuropa und in vielen nicht europäischen Ländern nach wie vor Kirchen gebaut werden, ist der Kirchenbau im 19. und 20. Jahrhundert, als ein Bauboom herrschte, in den meisten westlichen europäischen Ländern zum Stillstand gekommen.¹¹⁹ Seit Beginn der 1990er Jahre stehen Kirchengebäude gar verstärkt zur Disposition. Die Situation wurzelt in den Einbußen von Kirchensteuern als wichtigster Finanzierungsquelle als Folge demografischer Entwicklungen, den stetig steigenden Kirchenaustritten der letzten Jahre, der Zu-

¹¹⁵ Schwebel, H. (o. J.).

¹¹⁶ Vgl. Seibold, G. (o. J.).

¹¹⁷ Zitiert nach: Seibold, G. 1996.

¹¹⁸ Vgl. Görbing; M., Graß, H.; Schwebel, H. 1981; siehe auch Mertin, A. 2009.

¹¹⁹ Vgl. Francois, E. 2010, S. 709.

wanderung nicht christlicher Bevölkerungsgruppen, ökonomischer Ressourcenverknappung, Veränderungen im allgemeinen Steueraufkommen und allgemein der Abkehr vom christlichen Glauben, nicht zuletzt infolge der Anfang 2010 aufgeflammtten Debatte um die aufgedeckten Missbrauchsfälle bei Kindern und Jugendlichen in der evangelischen und katholischen Kirche.

3.3. Interdependenzen – Die Wechselwirkung von kirchlicher Topologie und Liturgie

Die überwiegende Zahl der Kirchen christlicher Konfession im Westen sind gerichtete „Wegekirchen“. Charakteristisch für diese Bauform ist, dass sich alle – auch die geistige – Bewegung, die hier stattfindet in ihrer Ausgerichtetheit durch den Mittelgang und auf den Altarraum mit seinen Prinzipalstücken (Kanzel, Altar, Taufstein), der eben das „Zentrum, von dem aus man mit dem Transzendenten kommunizieren kann“¹²⁰, ausmacht, konzentriert. Der biblische „Gründungsmythos“ des Wegekirchekonzepts ist der des pilgernden Gottesvolks, das dem Auferstandenen gen Osten entgegengeht,¹²¹ weshalb die meisten Kirchengebäude geostet sind. Es existiert eine durch Altarraumstufen ausgewiesene strikte räumliche Trennung der Apsis respektive des Altarraums, in dem der Pastor und gegebenenfalls die Liturgen agieren, und dem Kirchenschiff, in dem sich die Gemeinde aufhält.

Eine weitere deutliche Trennung markiert ein häufig massives Kirchenportal mit zusätzlichem Vorraum, das den Kirchenraum vom Weltlichen abtrennt. Diese deutliche Trennung gründet auf dem mythischen Raumverständnis, nach dem die beiden Bereiche profanum und fanum als einander strikt entgegengesetzt, isoliert, sogar feindlich und unvereinbar aufgefasst wurden, was sich gleichsam aus der Vorstellung einer Kontamination des Profanen durch das Sakrale und umgekehrt generiert. So seien heilige Dinge jene, die von Verboten geschützt und isoliert werden, und profane Dinge jene, auf die sich diese Verbote bezie-

¹²⁰ Eliade, M., zitiert nach: Melcher, R. 1999, S. 3.

¹²¹ Vgl. Richter, K. 1998, S. 43.

hen und die von den heiligen Dingen Abstand halten müssen.¹²² In Gestalt des römischen und griechischen Tempelbaus, später in den christlichen Basiliken, fand die Idee eines fanums als dem göttlichen Tempelbezirk, der von dem Davorliegenden, dem profanum abgetrennt war, architektonisch seinen unverkennbaren Ausdruck. Der Tempel der Griechen und Römer, das fanum, das Heilige, war demnach nicht ohne das profanum, des vor dem Heiligen Gelegenen, dem Weltlichen, zu verstehen und wurde an ihm erst offenbar. Diese Interdependenz zeigt sich auch in der etymologischen Herkunft der Termini fanum und profanum. Von einem Raumkonzept einer deutlichen Zweiteilung der Welt in eine heilige und eine profane Sphäre gehen dem Soziologen Emil Durkheim (1858–1917) zufolge alle religiösen Überzeugungen aus.¹²³

Auch wenn diese Perspektive antiquiert scheint, wird der Blick einer Schöpfungswirklichkeit, die in heilig und profan gegliedert und unvereinbar ist, mitunter auch heute noch geteilt. Unabhängig von einem generellen evangelischen Kirchenraumverständnis, das das mythische Raumverständnis dergestalt nicht mitträgt, mag das Empfinden von Heiligkeit im Kirchenraum und die Befürwortung einer strikten Trennung von profaner und heiliger Sphäre bei dem einen oder anderen Gläubigen oder kirchlichem Amtsinhaber nichtsdestotrotz vorhanden sein. Für eine Abgeschlossenheit von Kirchenräumen plädiert u. a. der evangelische Theologe Manfred Josuttis, wenn er davon spricht, dass ein heiliger Raum nur vordergründig Eigentum jener Menschen ist, die ihn errichtet haben oder die darin arbeiten dürfen. Ein heiliger Raum gehört der heiligen Macht und die „Begegnung zwischen Göttlichem und Menschlichem“ ist auf die Begrenzung „durch einen umfriedeten Raum“ angewiesen, „weil das Göttliche immer auch abgründig und unheimlich“ ist.¹²⁴

In dieser Arbeit soll der evangelische Kirchenraum vor allem als ein Raum mit spezifischer Topologie aufgefasst werden, die baulich auf liturgisches Handeln ausgerichtet ist und symbolisch auf das Heilige verweist.

Der Kirchenraum wird von dem ursprünglichen Verständnis der Liturgie her gedeutet.¹²⁵ „Die Kirchenräume sind stets im Dienste des Kultes gebaut und geordnet worden, alles in ihnen spielt zusammen mit den Worten und Gesängen,

¹²² Vgl. Durkheim, E. 1981, S. 67.

¹²³ Vgl. Durkheim, E. 1981, S. 62.

¹²⁴ Vgl. Josuttis, M. 1993, S. 34.

¹²⁵ Vgl. Richter, K. 1998, S. 40.

mit den Gesten der Priester und ihren Bewegungen im Raum. In die Feier der Messe wurde der gesamte Kirchenraum einbezogen, und er wurde baulich gegliedert nach liturgischen Bedürfnissen – und zwar über die Zeiten wechselnd nach sich wandelnden liturgischen Elementen“, heißt es in „Heilige – Liturgie – Raum: Einführenden Überlegungen“¹²⁶ oder wie es der Theologe Thomas Hirsch-Hüffell konkretisiert: „Man betritt sie [die Wegekirche – J. W.] von hinten und geht zum Heiligen (Apsis) allmählich nach vorn. Die Liturgie vollzieht das durch die Teile der Eingangsliturgie, durch den Verkündigungsteil hindurch bis zum Abendmahl [...] Die Architektur entspricht also der Gottesdienstordnung: Von Hinten (vom Introitus) über den Verkündigungsteil (Kanzel) bis vorn (Abendmahl) und wieder heraus (Segen und Sendung).“¹²⁷ Der Kirchenraum ist mithin eine Darstellung der religiösen Vollzüge, die in ihm stattfinden.¹²⁸

In dem Wegekirchemodell ist die Wechselwirkung von kirchlicher Topologie und liturgischem Handeln räumlich abgebildet und repräsentiert. Raummodelle, die eine andere Konzeption des liturgischen Raumes zulassen, sind rar. Liturgische Kommunikationsmodelle etwa, die den Kirchenraum als ein differenziertes Ensemble ausweisen sollen, das verschiedene Raumzonen vereinigt,¹²⁹ mit dem Ziel, die strikte Trennung zwischen Altarraum und Kirchenschiff auszuweiten, um den Bewegungsradius der Gemeinde auszudehnen, die den Altarraum nur während der Übergangrituale betreten darf und der sich daher bislang überwiegend aufs Sitzen oder Stehen in den Kirchenbänken reduziert hatte, sind die Ausnahme. Ein Raummodell, das eine andere Konzeption des liturgischen Raums als das des Wegekirchemodells anbietet, ist zum Beispiel die elliptische Raumordnung, die etwa 10% der deutschen Kirchen gewählt haben. Die Gemeinde sitzt in einer Art Ellipse und der Altar steht in der Mitte oder auf einem der beiden Brennpunkte der Ellipse, auf dem anderen steht die Kanzel. Das „Heilige“ ist in der Mitte angeordnet und setzt anders als bei der frontalen Raumordnung den biblischen Gedanken der Gegenwart des Herrn inmitten seiner Gemeinde raumgestalterisch um.¹³⁰

¹²⁶ Schmieder, F. 2010, S. 11 f.

¹²⁷ Hirsch-Hüffell, Th. (o. J.), S. 9.

¹²⁸ Erne, Th. 2006, S. 4.

¹²⁹ Gerhards, A., zitiert in: Richter, K. 1998, S. 8.

¹³⁰ Vgl. Hirsch-Hüffell, Th. (o. J.), S. 9.

Die Vorstellungen vieler Gemeinden vom Kirchenraum sind „trotz unterschiedlichster Raumkonzepte in der Moderne noch weitgehend geprägt durch den Raum des 19. Jahrhunderts, den gerichteten Einheitsraum“¹³¹. Die geringe Bereitschaft, sich auf neue Kommunikationsmodelle und damit einhergehend auf die Umsetzung neuer Raumkonzepte einzulassen, ist ein weiterer Beleg für die Zeichenkraft und Dominanz des dem Zeichennutzer über Jahrhunderte vertrauten Wegekirkekonzepts, das sich vor allem in der strikten Trennung von Altarraum und Kirchenschiff und der Ausgerichtetheit auf den Altarraum als Ziel der Bewegung konkretisiert.

Offenbar haben Menschen eine Sehnsucht nicht nur nach „heiligen Räumen“, sondern innerhalb dieser Räume auch nach einer deutlich strukturierten kirchlichen Topologie, wollen gleichsam ein räumliches Gegenüber von liturgiefähigen Personen und Zuschauenden, mithin hierarchische Strukturen. Das tradierte und beliebte Wegekirkekonzept mit seiner spezifischen Topologie, die dem Wunsch nach klaren Strukturen architektonisch entspricht, wird mit jeder gottesdienstlichen Nutzung im Kirchenraum immer wieder konsolidiert und bestätigt. Die im sonntäglichen Gottesdienst nach der Agende 1¹³² gefeierte „Wegliturgie“ bildet sich in vielen Kirchenräumen ab¹³³ und wirkt auch außerhalb des gottesdienstlichen Vollzugs in seiner Zeichenhaftigkeit durch weltliches Handeln im Kirchenraum hindurch. Die jeweiligen religiösen Symbole erweisen sich – auch außerhalb des Gottesdienstvollzugs – gleichsam als Stellvertreter für die an diesem Ort zu gegebener Zeit jeweils stattfindende Handlung.¹³⁴

In seiner Struktur und Bedeutung unterscheidet sich der Kirchenraum nicht nur von profanen Räumen, sondern auch von Räumen anderer Glaubensgemeinschaften und besitzt einen exklusiven Status: Im Kirchenraum sollen Christen ihren Glauben in geschütztem Rahmen in intimer, konzentrierter und verdichteter Form rituell praktizieren können. Daher braucht der Kirchenraum eine Abgrenzung zur Alltagswelt und fordert reglementierte Zugangsmöglichkeiten. Diese reglementierten Zugangsmöglichkeiten liegen außerhalb und innerhalb des Kirchenraums selbst und werden durch die Altarstufen und das Kirchenportal bzw. die Kirchentür und gegebenenfalls die Tür, die den Vorraum des Kirchengebäudes vom eigentlichen Kirchenschiff trennt bzw. beide Bereiche mitei-

¹³¹ Richter, K. 1998, S. 4.

¹³² Vgl. Verlagsgemeinschaft Evangelisches Gottesdienstbuch (Hg.) 2000.

¹³³ Vgl. Vogel, B.; Roedenbeck-Wachsmann, P. 2011, S. 17 ff.

¹³⁴ Vgl. Schwebel, H. 2002, S. 42.

nander verbindet¹³⁵ als Merkmale einer spezifischen Topologie reguliert. Will der Mensch seinen Glauben im Kirchenraum praktizieren, bedarf es für ihn zunächst des Übertritts durch die Kirchentür als der konkreten Schwelle, die das profanum vom fanum trennt und beide Bereiche zugleich miteinander verbinden soll. „Eine Tür legt den Gedanken des Übergangs, der Schwelle zwischen zwei Bereichen nahe: zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Diesseits und Jenseits, Licht und Finsternis, Entbehnung und Schatz. [...] Am häufigsten weist sie auf die Schwelle zwischen profanem und sakralem Bereich.“¹³⁶ Die Kirchentür markiert den Übertritt „vom Sinnbezirk des Alltags und dessen pragmatischen Zwängen“ in einen „anderen Sinnhorizont“¹³⁷. Der Mensch, der aus dem Alltag und durch die Kirchentür in den Kirchenraum eintritt, den Raum, in dem Kontakte mit transzendenten Instanzen vorgesehen sind, verhält sich besonders:¹³⁸ Während das Eintreten in den Kirchenraum im Katholischen wesentlich offensiver zelebriert wird,¹³⁹ verläuft das Betreten des Kirchenraums im Evangelischen vielmehr defensiv und drückt sich im Senken der Stimme und Dämpfen des Schritts beim Bewegen durch den Mittelgang und im kurzen stehenden Innehalten mit Fokussierung auf den Altarraum in den Kirchenbänken aus, die häufig in Frontalstellung im Kirchenschiff angeordnet sind. Während die Gottesdienstbesucher über den Mittelgang in das Kirchengestühl, in dem die Gemeinde während eines Gottesdienstes sitzt, einkehren, benötigen der Pastor und die Liturgen den Mittelgang für ihren feierlichen Einzug zum Altardienst. Auch für den Ein- und Auszug von Brautpaaren bei kirchlichen Hochzeiten, von Konfirmanden bei Konfirmationen, den Auszug des Sarges mit Pastor und Sargträgern bei kirchlichen Bestattungen usw. wird der Mittelgang liturgisch genutzt.

In den überwiegend um zwei bis fünf aufsteigenden Altarraumstufen, die das Kirchenschiff mit dem Altarraum verbinden, und es zugleich doch von ihm trennen, kann eine weitere Schwelle ausgemacht werden. Die Altarstufen werden während eines Gottesdienstes für gewöhnlich ausschließlich vom Pastor und gegebenenfalls den Liturgen übertreten, bei Abendmahl, Taufe und bestimmten

¹³⁵ Vgl. Woydack, T. 2005, S. 50.

¹³⁶ Mohr, G.-H. 1998, S. 318.

¹³⁷ Soeffner, H. - G. 1993, S. 52.

¹³⁸ Vgl. Schwebel, H. 2006.

¹³⁹ Das Sich-Bekreuzigen mit Weihwasser und Ausrichtung auf den Altar ist im Katholischen ein Ritus, der beim Eintreten in den Kirchenraum vollzogen wird. Es handelt sich um einen Reinigungsritus, der den Übergang vom Profanen zum Sakralen markiert.

Segenshandlungen auf ausdrückliche Einladung auch von der Gemeinde. In den Altarstufen ist architektonisch eine Wertsetzung enthalten, die den Altarraum als einen besonderen Punkt im Kirchenraum hervorhebt: Der Altarraum ist in seiner Funktion in jedem Fall „irgendwie sakrosankt“¹⁴⁰, was sich in einer kritischen Distanz und in Verhaltensunsicherheiten von „profanen“ Menschen im Nahbereich zum Altarraum zeigt und den Altarraum zu einer kirchlichen Tabuzone macht.¹⁴¹ Auch wenn für Lutheraner Predigt und Abendmahl inhaltlich grundsätzlich den gleichen Stellenwert haben,¹⁴² ist der Altar in einer evangelisch-lutherischen gerichteten Wegekirche vom architektonischen Blickwinkel aus der Zielort, auf den alles zuläuft und mit dem vor allem die Feier des Abendmahls (vgl. Abschnitt 3.3.1) konnotiert ist. Bei den Evangelisch-Reformierten hingegen ist die Kanzel das Hauptstück, von der aus die für die Protestanten so relevante Predigt gehalten bzw. das Wort verkündet wird.

Neben Altar und Kanzel befindet sich sowohl im evangelisch-lutherischen als auch im evangelisch-reformierten Kirchenraum auch der Taufstein als Symbol für den Initiationsritus der Taufe, der die Zugehörigkeit des Getauften zur Christengemeinschaft initiiert. In ihrem Verweis auf die Transzendenz gewinnen die Prinzipalstücke, mit denen religiöse Handlungen unmittelbar konnotiert sind, gar eine „Aura der Heiligkeit, die ursprünglich nur dem innergeistigen metaphysischen Begriff eigen war“¹⁴³. Die Prinzipalstücke Altar, Kanzel und Taufstein sind Insignien, die jeden evangelischen Kirchenraum gleich welcher Epoche und gleich welchen Baustils strukturieren. Durch ihre Anordnung im Altarraum und darüber hinaus durch vor allem für den evangelisch-lutherischen Kirchenraum unmittelbar mit der kirchlichen Topologie verknüpfte Symbole wie das Lesepult, die Gesangbücher, das liturgische Gerät, das zur Feier des Abendmahls in Gebrauch genommen wird, das Kruzifix, das Altarbild, die Kirchenfenster, die gotischen Bögen, die Fresken, die Inschriften, die Liedstecktafeln, Merkmale wie die Höhe des Raumes, seine Dreischiffigkeit, Kerzen, einen bestimmten Lichteinfall, Orgelmusik und Glockengeläut usw. wird der Charakter des (lutherischen) Kirchenraums und seine besonderen Atmosphären, gleichsam sein *genius loci* maßgeblich mitkonstituiert und es wird auf seine Transzendenz ver-

¹⁴⁰ Klie, Th. 2006, S. 16.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 13, 16.

¹⁴² Vgl. Claussen, J. H. 2010, S. 659.

¹⁴³ Leach, E. 1978, S. 50. Leach benutzt in seinem Aufsatz in diesem Zusammenhang im Gegensatz zu dem oben genannten Begriff „Externalisierungen“ die Beschreibung „materielle Repräsentanten des Göttlichen“, die synonym zu verwenden ist.

wiesen.¹⁴⁴ Der Theologe Woydack konkretisiert die symbolische Vermittlung und Inszenierung von Atmosphären in Kirchenräumen, wenn er ausmacht, wie einzelne Elemente in Kirchenräumen mithilfe verschiedener Techniken atmosphärisch hervorgebracht werden.¹⁴⁵

Der Altarraum dient ausschließlich der Ausübung religiöser Handlungen seitens des Pastors und gegebenenfalls der Liturgen. Wer sich nun wie der Pastor im Altarraum professionell aufhält und die Liturgie leitet, hat etwas zu präsentieren.¹⁴⁶ Die prädestinierte Funktion der Sakramentsspendung und Evangeliumsverkündigung, die Pastoren im Altarraum zufällt, bedeutet indes nicht, „dass diesen Personen über die versammelte Gemeinde als *sanctorum communio* hinaus eine noch zusätzliche Heiligkeit zufiele“¹⁴⁷. Gleichwohl soll in dieser Arbeit angenommen werden, dass der Pastor im Moment der Ausübung der Liturgie das Heilige repräsentiert: „Die Geistlichen am Altar, am Taufbecken und auf den Kanzeln repräsentieren das Heilige“¹⁴⁸, bemerkt in diesem Zusammenhang der evangelische Theologe Thomas Hirsch-Hüffell. Während der Liturgie begibt sich der Pastor gleichsam in eine „rituelle Rolle“, in der er sinngemäß „in persona Christi“ handelt und im besten Fall hinter die Botschaft zurücktritt, die zu verkündigen ist.¹⁴⁹ Je nach Gemeindekonzept und subjektivem Empfinden werden der Altarraum und die dort handelnden Personen als heilig oder weniger heilig wahrgenommen.

Ist der Altarraum für den Gottesdienstbesucher während des Verkündigungsteils nicht zu betreten, ändert sich dieser Zustand im Zusammenhang mit dem Vollzug bestimmter Rituale. Bei den religiösen Ritualen Abendmahl, Konfirmation, Taufe oder Hochzeit, die für ihren Vollzug einzelner Initianten bedürfen, kann der Altarraum für den Gottesdienstbesucher zum Zugänglichkeitsbereich werden, „der nicht nur wahrgenommen werden kann, sondern der auch im Prinzip für den Einzelnen erreichbar – eben zugänglich – ist“¹⁵⁰. Im Verlauf der je-

¹⁴⁴ Vgl. Woydack, T. 2005, S. 71 f.

¹⁴⁵ Vgl. Woydack, T. 2005, S. 65. Die Idee einer aktiven Hervorbringung von Atmosphären durch den Menschen geht auf den Philosophen Gernot Böhme zurück. Vgl. Böhme, G. 2003..

¹⁴⁶ Vgl. Klie, Th. 2006, S. 13.

¹⁴⁷ Vgl. Schwebel, H. 2002, S. 38.

¹⁴⁸ Hirsch-Hüffell, Th. (o. J.), S. 4.

¹⁴⁹ Vgl. Lukken, G. 2004, S. 85.

¹⁵⁰ Sager, S. F. 2000, S. 562. Die Kategorie Zugänglichkeitsbereich ist Bestandteil des Konzepts des kommunikativen Areals des Linguisten Svend F. Sager, der diese Kategorie als den „geometrisch physikalischen räumlichen Bereich, in dem sich eine bestimmte Gruppe von kommunizierenden Personen [...]“

weiligen Liturgie wird/werden der Initiand/die Initianden ausdrücklich in den Altarraum gebeten und übertritt/übertreten die Altarstufen.

Aufgeführte Rituale, ausgenommen das Abendmahl, sollen der Kategorie der Übergangsrituale („rite de passage“), die der Ethnologe Arnold van Gennep etabliert hat, zugeordnet werden. Diese Übergangsrituale gehen nicht nur mit einem Ortswechsel, der im Überschreiten der Schwelle vollzogen wird, sondern stets auch mit einem Statuswechsel der betroffenen Initianden einher: „Der Übergang von einem sozialen Status zum anderen ist oft mit einem Raumwechsel, einer geographischen Ortsveränderung verbunden. Man öffnet zum Beispiel Türen oder überschreitet eine Schwelle, die zwei Sphären voneinander trennt: die eine ist mit dem vorrituellen oder präliminalen, die andere mit dem nachrituellen oder postliminalen Status des rituellen Subjekts assoziiert.“¹⁵¹

Das Abendmahl indes soll in dieser Arbeit insofern als eine Variation des Übergangsrituals aufgefasst werden, als das Abendmahlsritual zwar mit einem deutlichen Ortswechsel, nicht aber mit einem objektiven Statuswechsel desjenigen Initianden einhergeht, der am Abendmahl teilnimmt. Vielmehr vollzieht sich an dem Initianden, der am Abendmahl teilhat, aus der Perspektive des Gläubigen mit jedem Mal ein „geistiger Wandel“ (Abschnitt 3.4). Da bei den im Kirchenraum platzierten weltlichen Inszenierungen symbolisch verstärkt auf die Abendmahlsliturgie und insbesondere auf den Akt der Einsetzung und den Akt der Austeilung des Abendmahls Bezug genommen wird (siehe Kapitel 6) sollen das Abendmahl und insbesondere jene beiden liturgischen Handlungsstränge in ihrer religiösen Symbolik, stellvertretend für andere mit der kirchlichen Topologie konnotierten und im Analyseteil thematisierten religiösen Rituale, im Folgenden exemplarisch dokumentiert werden.

während ihrer Kommunikation – also dem kommunikativen Ereignis – aufhält“ definiert. Vgl. Sager, S. F. 2000, S. 567.

¹⁵¹ Turner, V. 2009, S. 36. Van Gennep sieht es als gegeben an, dass auch in der modernen Gesellschaft eine Trennung zwischen der säkularen und der religiösen Welt existiert, deren Grenzen mithilfe von Übergangsritualen zu überwinden sind. Alle Übergangsrituale haben die Funktion, die Dynamik des sozialen Lebens zu kontrollieren und die Übergänge von der profanen in die sakrale Sphäre zu organisieren. Rituale wie etwa das Gebären oder das Jagen zählt van Gennep genauso zu Ritualen der sakralen Sphäre wie religiöse Rituale. Vgl. Van Gennep, A. 2005, S. 14.

3.4. Das Abendmahl

Während der im Altarraum zelebrierte einmalige Ritus der Taufe beispielsweise den Status eines Initianden von einem aus der Gemeinschaft der Christen Ausgeschlossenen zu einem zur Gemeinschaft der Christen Zugehörigen, also einen deutlichen Übergangsritus darstellt, hat das Abendmahl in seiner permanenten Wiederholung die Funktion der rituellen Konsolidierung, der Festigung und Bestätigung einer Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Christen. Darüber hinaus kehrt der möglicherweise mit Mühsal beladene Initiand, der an einer Abendmahlsfeier partizipiert hat, nach jedem Abendmahl durch die Aufnahme von Brot (Hostie) und Wein als geistiger Wegzehrung und Speise und vom Pastor gesegnet als geistig gestärkte und gesättigte Person in die profane Welt und in seinen Alltag zurück. Zunächst erinnert jede zelebrierte Abendmahlsfeier immer wieder an das letzte Abendmahl, das Jesus von Nazareth mit seinen zwölf Aposteln am Vorabend seines Todes gefeiert haben soll.¹⁵² Dieses Ritual wird primär als eine Mahlgemeinschaft zwischen Gott bzw. Jesus Christus und den Menschen und den Teilnehmenden untereinander verstanden.

Die Voraussetzungen, damit sich während der Abendmahlsfeier ein geistiger Wandel am Initianden vollziehen kann, werden mit dem liturgischen Akt der Einsetzung des Abendmahls bzw. der „Konsekration“ (von lateinisch *consecro*: weihen, heiligen, verwandeln) geschaffen, bei dem die profanen Substanzen Brot (Hostien) und Wein zur geistigen Speise werden. Der Akt der Konsekration ist ein liturgisches Element innerhalb des Ablaufs der aus mehreren liturgischen Teilen bestehenden Abendmahlsfeier: Die „Präfation“ (großes Dankgebet), das „Sanctus“, das „Vaterunser“, die „Konsekration“ (Einsetzungsworte), das „Agnus Dei“, die „Kommunion“ (Austeilung), das „Postcommunio“ (Schlusskollekte), die „Entlassung“ und der „Segen“.

Der Akt der Konsekration geht der eigentlichen Austeilung von Brot und Wein (Kommunion) voraus. Mit der Konsekration wird kraft der vom Pastor gesprochenen Konsekrations- oder Einsetzungsworte,¹⁵³ der Deuteworte Jesu beim letzten Abendmahl die nach katholischem Verständnis geheimnisvolle Wesensverwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi (Transsubstantiation)

¹⁵² Vgl. Matthäus 26, 26-28/1. Brief an die Korinther, Kap. 11, Verse 23–26.

¹⁵³ Vgl. Rat der evangelischen Kirche in Deutschland (EKD) 2008, S. 48 f.

bzw. die nach lutherischem Verständnis stattfindende Verwandlung hin zu einer Realpräsenz Jesu Christi mit seinem Leib und mit seinem Blut in den Elementen von Brot und Wein vollzogen. Das Präsentwerden der Gegenwart Christi in Brot bzw. Hostie und Wein bedeutet für die Lutheraner indes keine Identifikation von Leib und Blut mit den Elementen, wie es das katholische Abendmahlsverständnis postuliert, sondern Brot und Wein sind für sie lediglich Zeichen für Leib und Blut Christi. Die Reformierten lehnen das Konzept einer Realpräsenz Jesu Christi in den Elementen überwiegend ab. Vielmehr wird für die Reformierten durch Brot und Wein im Abendmahl die Gemeinschaft der Gläubigen als der wahre Leib Christi symbolisiert.¹⁵⁴

Zeitgleich mit der Artikulation der Einsetzungsworte präpariert der Pastor den Kelch, indem er ihn vor den Augen der Gemeinde mit Wein füllt und stellt der Gemeinde das Brot bzw. die Hostien vor, indem er ein Exemplar zwischen seine Finger nimmt und es für alle sichtbar hoch hält. Während der Kommunion stehen die Gläubigen um den Altar herum. Der Pastor und gegebenenfalls die Liturgen fangen mit der Austeilung der Substanzen Brot bzw. Hostie und Wein immer von derselben Seite an, reichen die Hostie in die offene Hand des Gläubigen, die er sich dann selbst zum Mund führt, und reichen ihm den Weinkelch, sodass er diesen bequem zum Mund führen kann. Falls der Gläubige nicht selber aktiv sein kann oder möchte, ist die Hostie alternativ auf die Zunge des Gläubigen zu legen und der Kelch an seine Lippen zu führen. Während der Austeilung der Speisen sieht der Austeilende den Empfangenden an und spricht das mit der Agende festgelegte persönliche Spendewort: „Christi Leib, für Dich gegeben“ bzw. „Christi Blut, für Dich vergossen“ oder alternativ „Brot bzw. Wein des Lebens“ in stetiger Wiederholung und das an die Gemeinschaft gerichtete Spendewort: „Christus spricht: Nehmet hin und esset, das ist mein Leib bzw. Blut, der/das für euch gegeben wird. Solches tut zu meinem Gedächtnis.“ Nach dem Vollzug der Kommunion, die vonseiten des Pastors mit den Worten „Das stärke und bewahre euch im Glauben zum ewigen Leben. Amen“ beschlossen wird, beendet der Pastor die Abendmahlsliturgie mit einem Segen und die Gläubigen kehren zu ihren Plätzen im Kirchengestühl zurück.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Vgl. Lutherisches Verlagshaus Hamburg 1981, S. 36, 55 und Müller, P.; Plüss, D. 2005, S. 82 f.

¹⁵⁵ Vgl. Evangelischer Oberkirchenrat; Evangelische Landeskirche in Baden (Hg.) 2008, S. 34 f.

Im Folgenden wird mit einem grafischen Modell das Konzept der Wegekirche als theoretisches Konstrukt vorgestellt, in dem visualisiert werden kann, wie sich räumliches und konzeptionelles Denken überlagern. In Kapitel 6 kann dieses grafische Modell als Folie fungieren, gleichsam als der visualisierte kontextuelle Rahmen, vor dessen Hintergrund die sich infolge der Konfrontation des Kirchenraumes und weltlicher Veranstaltungen möglicherweise ereignenden Semiosen transparent gemacht werden können.

3.5. Das Wegekirchenmodell

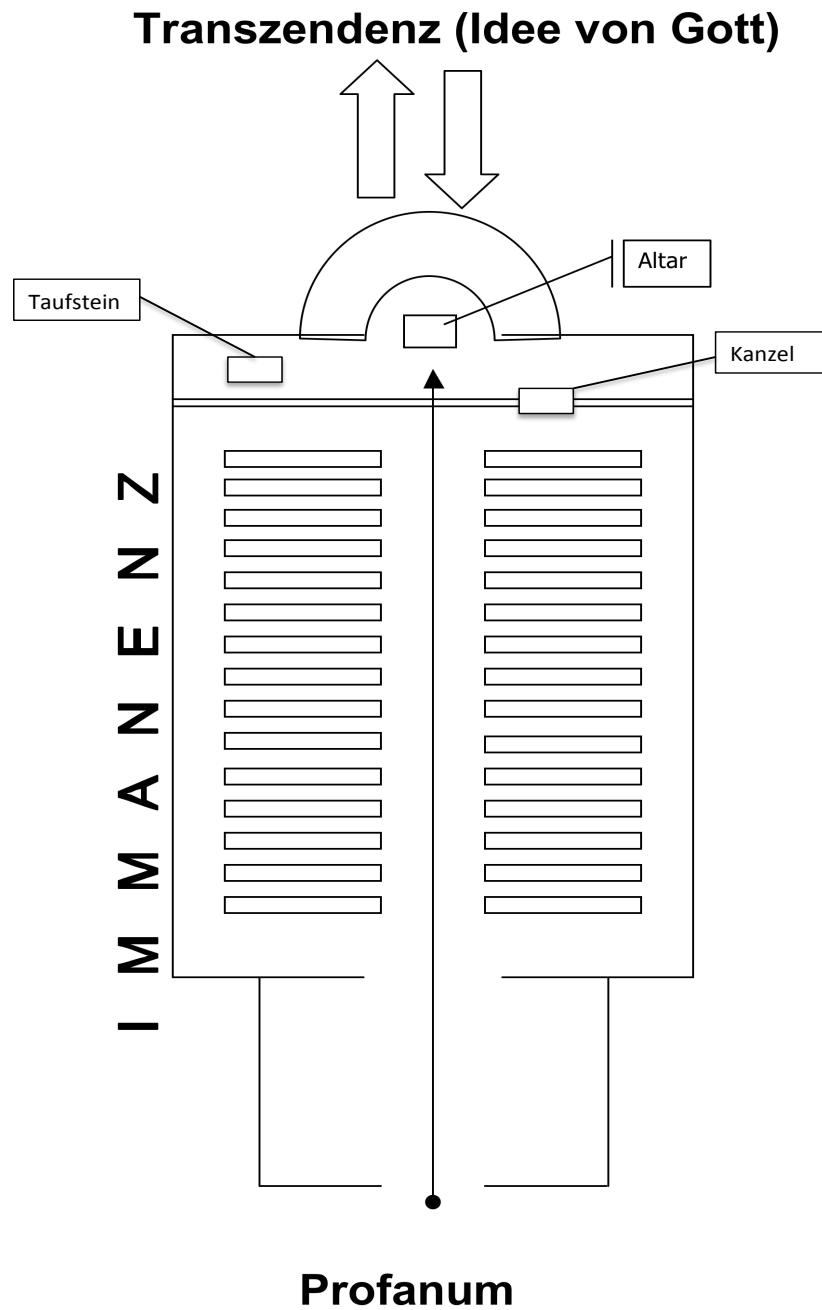


Abbildung 3: Wegekirchemodell¹⁵⁶

¹⁵⁶ Diese Abbildung zeigt eine Variation der Grafik, die der Theologe Thomas Hirsch-Hüffell konzipiert hat. Vgl. Hirsch-Hüffell, Th. (o. J.) S. 6.

Diese Grafik bildet die Wegekirche in ihrer topologischen Grundstruktur ab. Während am unteren Rand das profanum bzw. das Weltliche lokalisiert wird, wird am oberen Rand das Transzendente (lateinisch *transcendentia* = das Überschreiten) bzw. die Idee einer in der Transzendenz lokalisierten Gottheit verortet. Während die Transzendenz, die häufig als Synonym für das Göttliche verwendet wird, als das gilt, was jenseits der normalen Sinneswahrnehmung liegt, ist die Immanenz komplementär zur Transzendenz als das in der Endlichkeit Erfahrbare zu verstehen, das ohne Hinzuziehung der Transzendenz erklärbar ist. Der Kirchenraum, so die mit dieser Studie vertretene These, ist als ein in den endlichen Dingen erfahrbarer Raum aufzufassen, der für die Feier von Gottesdiensten errichtet wurde, der nicht heilig per se ist, mit seiner kirchlichen Topologie gleichwohl symbolisch auf die Idee einer in der Transzendenz lokalisierten Gottheit verweist (siehe Abschnitt 2.3). Diese Idee ist mit dem dicken Pfeil, der vom Altarraum aus in Richtung Transzendenz verweist abgebildet. Die Zeichnung, die sich zwischen den beiden Polen profanum und Transzendenz befindet, zeigt den Kirchenraum in seiner Grundstruktur, d. h. seine Unterteilung in Vorraum, das Kirchenschiff mit dem dort angeordneten Kirchengestühl, das mit den rechts und links vom Mittelgang gleichmäßig angeordneten Balken abgebildet ist und die Apsis bzw. den Altarraum mit den dort angeordneten Prinzipalstücken Taufstein, Kanzel und Altar.

Der dicke Pfeil, der von der Transzendenz auf den Kirchenraum verweist, kennzeichnet die Idee des Einwirkens des Konzepts des Göttlichen in den Kirchenraum, weshalb sich Gläubige in Kirchenräumen versammeln und Rituale praktizieren. Der lange dünne schwarze Pfeil indes, der vom profanum ausgehend durch den Mittelgang in den Altarraum verweist, stellt den Weg des pilgernden Gottesvolks zum Auferstandenen und damit das Urmodell des gerichteten Wegekirkekonzepts dar: Mit dem Wegekirkekonzept wird die „Sinnrichtung“, nämlich das Betreten der Wegekirche von hinten durch die Kirchentür und die mit der Liturgie zelebrierte allmähliche Bewegung durch den Mittelgang hin nach vorne zur Apsis,¹⁵⁷ architektonisch abbildet. Die horizontale Doppellinie, die das Kirchenschiff vom Altarraum trennt und zugleich beide Bereiche miteinander verbindet, bildet die Altarstufen ab.

¹⁵⁷ Vgl. Hirsch-Hüffell, Th. (o. J.), S. 6..

Das Kirchenportal, das das profanum mit dem Vorraum der Kirche verbindet und beide Bereiche zugleich voneinander trennt, ist mit einer durch eine Öffnung durchbrochene horizontale schwarze Linie abgebildet. Der Vorraum seinerseits ist vom Kirchenraum abgetrennt und zugleich mit ihm verbunden, was durch eine zweite durch eine Öffnung durchbrochene schwarze horizontale Linie repräsentiert ist.

Die gerichtete Wegekirche wird in Phasen nicht gottesdienstlicher Nutzungen, davon ausgehend, dass ein Kirchenraum in seiner spezifischen Topologie symbolisch auf die Transzendenz verweist und das Weltliche als eine öffentliche, gegensätzliche Sphäre außerhalb der Schwelle(n) verortet, zu einem Raum, in dem Öffentliches bzw. „Gegenteiliges“ (Weltliches) und Intimes bzw. „Eigentliches“ (Religiöses) aufeinandertreffen und in dem ein Widerspiel von Grenze und Überschreitung möglich wird.¹⁵⁸ Insbesondere solche im Kirchenraum temporär platzierten künstlerisch motivierten Inszenierungen haben das Potenzial, sich einzumischen, in ihrer je individuellen Art und Weise thematisch auf die kirchliche Topologie zu rekurrieren, bestehende religiöse Konzepte zu kommentieren und zu transformieren und möglicherweise Reibungen sichtbar werden zu lassen, die sich semiotisch dingfest machen lassen.

¹⁵⁸ Vgl. Geisenhanslüke, A., Mein, G. (Hg.) 2008: Einleitung, S. 8.

4. Künstlerische Interventionen im Kirchenraum

In Abgrenzung zum Ort, der eine kleinere, regionale und von anderen Orten konkret abzugrenzende Skalierung von Raum darstellt,¹⁵⁹ ist der Raum abstrakt. Für Immanuel Kant (1724–1804) war der Raum „bloß die Form der äußeren Anschauung, aber kein wirklicher Gegenstand, der äußerlich angeschaut werden kann, und kein Correlatum der Erscheinungen, sondern die Form der Erscheinungen selbst. Der Raum also kann absolut (für sich allein) nicht als etwas Bestimmendes in dem Dasein der Dinge vorkommen, weil er gar kein Gegenstand ist, sondern nur die Form möglicher Gegenstände.“¹⁶⁰ Kants erkenntnistheoretischer Ansatz basierte auf der Annahme einer euklidischen Raumgeometrie,¹⁶¹ ebenso wie Isaak Newtons (1643–1727) physikalische Auffassung des Raums als ein absoluter, unendlicher Raum, der „aufgrund seiner Natur ohne Beziehung zu irgendetwas außer ihm“ existiert und „immer gleich und unbeweglich“¹⁶² bleibt. Erst Albert Einstein (1879–1955) brach mit der Annahme, der Raum sei euklidisch. Mit seiner im Jahr 1916 veröffentlichten Relativitätstheorie konnte er beweisen, dass Raum und Zeit sich gegenseitig beeinflussen und der Raum gleichsam nicht ohne die Zeit zu denken ist. Referierend auf Einsteins Erkenntnis, dass der Raum in stetiger Bewegung ist, hat sich der Blick einer ausschließlich euklidischen Raumvorstellung mit der Zeit hin zu einem Raumverständnis geweitet, das den Raum als zentrale Konstituente des menschlichen Seins betrachtet und damit einhergehend eine Fokussierung auf die im Raum handelnden Subjekte und Zeichen bewirkt. Der Raum wird nunmehr als „menschliches Konstrukt der Wirklichkeitserfahrung“¹⁶³ wahrgenommen.¹⁶⁴

Die Fokussierung auf die im Raum agierenden Subjekte geht mit einem verstärkten Interesse an dem Raum im Sinne einer Raumhermeneutik einher. Die Theorie, die den Raum als in seiner Symbolik zu interpretierende Einheit auffasst, steht im Zusammenhang mit dem in den 1980er Jahren einsetzenden Paradigmenwechsel des „spatial turn“ in den Kultur- und Sozialwissenschaften,

¹⁵⁹ Vgl. Gerhardt, A. 2007, S. 38.

¹⁶⁰ Kant, I. 1996, original 1781, S. 417; siehe auch Woydack, T. 2005, S. 23.

¹⁶¹ Die auf fünf Axiomen beruhende euklidische Geometrie beschreibt unsere im Alltag vertraute Bestimmung von Ebenen und Räumen als Länge x Breite (x Höhe). Vgl. Woydack, T. 2005, S. 22.

¹⁶² Newton, I. 1988, original 1687, S. 44.

¹⁶³ Woydack, T. 2007, S. 17.

¹⁶⁴ Zu nennen wären in diesem Zusammenhang insbesondere die raumsoziologische Studie von Martina Löw. Löw, M. 2001.

der den Raum wie auch die Zeit als kulturell zu interpretierende Einheit in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückte. „Die große Obsession des 19. Jahrhunderts ist bekanntlich die Geschichte gewesen [...] Hingegen wäre die aktuelle Epoche eher die Epoche des Raumes. Ich glaube also, dass die heutige Unruhe grundlegend den Raum betrifft – jedenfalls viel mehr als die Zeit“¹⁶⁵, konstatiert der französische Philosoph Michel Foucault (1926-1984), der mit seinem Konzept der „Heterotopien“ einen wesentlichen Beitrag zu einem neuen Raumverständnis geleistet hat. Unter Heterotopien versteht Foucault in erster Linie Gegen-Orte in einer Gesellschaft, die „[...] sich allen anderen widersetzen und in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen“¹⁶⁶ und die in jeder Kultur und Gesellschaft anzutreffen sind. Er fasst darunter u. a. Friedhöfe, Museen und Bibliotheken aber auch Kirchen.

In dieser Arbeit ist der Blick auf den Kirchenraum ein semiotischer. Der evangelische Kirchenraum, so die mit dieser Arbeit vertretene These, hat die kulturelle Bedeutung eines institutionalisierten Ortes einer rituell-räumlichen Gottesbeziehung. Den Kirchenraum weist eine spezifische Topologie aus, die in ihrer Zeichenwirkung möglicherweise fragil und zugleich außerordentlich potent ist. Um den Kirchenraum in seiner komplexen, besonderen Symbolik annähernd erfassen zu können und die ambivalenten Eigenschaften seiner spezifischen Topologie sichtbar zu machen, wird die Technik der Verortung weltlicher Inszenierungen im Kirchenraum und der anschließenden Analyse etwaiger sich infolge der Konfrontation ergebender Semiosen gewählt, die Aufschluss über die Fragilität und Zeichenpotenz der kirchlichen Topologie von Kirchenräumen geben könnten (siehe Kapitel 5). Es ist davon auszugehen, dass, auch wenn es sich bei den zu analysierenden Ereignissen, ausgenommen dem Theaterstück, nicht explizit um Kunst handelt, es sich bei allen drei im Kirchenraum platzierten Veranstaltungen doch wenigstens um Inszenierungen handelt, die alle einen künstlerischen Anspruch mitbringen. So findet das Pop-up-Restaurant während der alljährlichen großen Kunstmesse „Art Basel“ statt, einer der weltweit wichtigsten Messen für zeitgenössische Kunst und bietet einer bestimmten Künstlerin einen Ausstellungskontext für ihre Sinnsprüche, die sie in Neonleuchtschrift an einem oder mehreren Orten im Raum platziert. Inspiriert ist diese Art von Kunst durch

¹⁶⁵ Foucault, M. 1992, S. 34.

¹⁶⁶ Foucault, M. 2005, S. 10.

Arbeiten der im Jahr 1950 geborenen amerikanischen Konzeptkünstlerin Jenny Holzer, die für ihre Kunst im öffentlichen Raum als Medium u. a. LED-Leuchtbänder verwendet.¹⁶⁷ Die Modenschau wiederum ist an sich bereits ein künstlerischer Akt. In diesem speziellen Fall wird die Modenschau gar von einer im Kirchenraum vorgetragenen Klavierbegleitung musikalisch untermalt.

Kirchen waren von jeher große Auftraggeber für Künstler und Kunstwerke. Während die gesamte Kultur im Mittelalter von christlichen Überlieferungen durchdrungen war und in dieser Epoche neben Auftragsarbeiten wie der Kirchenraumausstattung (Prinzipalstücke, Kirchenfenster etc.), dem kirchlichen Gerät auch Votivbilder und mit den Devotionalien Erinnerungszeichen für das private Leben entstanden, waren es in der Renaissance speziell im Genre der Bildenden Kunst große Meisterwerke von Michelangelo, Caravaggio, Rubens u. a., die unter dem kirchlichen Patronat entstanden. Über Jahrhunderte fungierte vor allem die Bildende Kunst als *ancilla theologiae* (Magd der Theologie). Mit Beginn des 20. Jahrhunderts löste sich die Kunst jedoch aus ihren kirchlichen, aber auch aus staatlichen Kontexten. Stattdessen etablierten sich mit den „White Cubes“ oder auch „weißen Kunsträumen“ in Galerien und Museen Räume, die „die Kontexte der Kunst – das waren auch einmal die ausgestatteten Kirchen – vergessen [...] machen“¹⁶⁸. Die Kunst war, nicht nur im Hinblick auf die Thematisierung religiöser Themen in ihren Ausdrucksmöglichkeiten, plötzlich vollkommen autonom und frei. Die Deutung des jeweiligen Kunstwerks lag fortan in der Verantwortung jedes einzelnen Zeichennutzers und es konstituierte sich ein Freiraum des Ästhetischen.¹⁶⁹

In den 1960er Jahren tauchten im öffentlichen Raum ästhetische Strömungen wie die Land Art, das Happening und wegweisende Performancekunst auf. Einen der Höhepunkte dieser Bewegung markiert die Diskussion um die Nanas von Niki de Saint-Phalle in den 1970er Jahren in Hannover.¹⁷⁰ Aber erst seit den 1990er Jahren suchen Künstler wieder verstärkt ideologisch, funktional oder symbolisch besetzte Räume – und so auch Kirchenräume – für die Platzierung ihrer Kunstwerke oder künstlerischen Darbietungen bzw. Inszenierungen

¹⁶⁷ Vgl. <http://projects.jennyholzer.com/>.

¹⁶⁸ Hiddemann, F. 2007, S. 17.

¹⁶⁹ Vgl. Wendt, K. 2008.

¹⁷⁰ Vgl. Brandt, S. 2010.

auf. Dieses als „künstlerische Intervention“ bezeichnete Verfahren begreift jeden Raum als möglichen Darstellungsraum. Den Künstler interessieren dabei die Erfassung von Ausmaß und Grenzen, die häufig versteckte Konstruktion eines Raums sowie die Struktur und die Semantik einer Architektur stets unter ästhetischen Gesichtspunkten.¹⁷¹ Die protestantische Perspektive möchte in der Verortung weltlicher Kunst, die im Kirchenraum dargeboten wird, primär eine Berührung zwischen Kunst und Religion im Sinne eines möglichen Transfers einer ästhetischen zu einer religiösen Erfahrung des Kunstwerks und etwaige Transformationsprozesse zwischen liturgischem Handeln und weltlichen Inszenierungen im Kirchenraum erkennen.¹⁷² Mit dieser Perspektive auf Kunst im Kirchenraum ignoriert die Kirche nicht nur die Autonomieansprüche von Kunst, sondern auch die damit einhergehende Tatsache, dass es in Kirchen, wenn sie zeitgenössische Kunst in sich hinein holen, immer auch Irritationen oder gar Auseinandersetzungen geben wird. Kommen künstlerische Darbietungen in eine Kirche, ist die Innenraumgestaltung bereits vorgegeben. Der Kirchenraum ist kein white cube wie etwa eine Galerie oder eine Kunsthalle, sondern ein Raum mit einer relativ fixierten Innenarchitektur, deren einzelne Orte einen unterschiedlichen Gebrauch erfordern und eine unterschiedliche religiöse Wertigkeit haben.¹⁷³ Insbesondere mit religiösen Inhalten führen zeitgenössische Künstler mit ihren Werken ihre je individuelle Auseinandersetzung und präsentieren scheinbar vertraute religiöse Themenkomplexe aus einer anderen, nicht selten verstörenden Perspektive. Synergien zwischen künstlerischer Darbietung und Kirchenraum werden dann genutzt, um ein bestimmtes Irritationspotenzial im jeweils anderen Zeichen zu aktivieren.¹⁷⁴

Beispielhaft sei die im Jahr 1997 während der „Dokumenta X“ in der Kasseler Martinikirche verortete Installation eines Altarumbaus der im Jahr 1953 geborenen Künstlerin Madeleine Dietz zu nennen. Durch ein anstelle des Altars platziertes Kunstwerk, das sich formal der Gestaltung des Altars annäherte, war das Bild des gesamten Raumes maßgeblich verändert worden.¹⁷⁵ Den Altarblock hatte die Künstlerin mit Stahlplatten ummantelt und das Kruzifix auf dem

¹⁷¹ Vgl. Wendt, K. 2008.

¹⁷² Vgl. Schwebel, H. 2003, S. 20 ff.

¹⁷³ Vgl. Schwebel, H. 2004.

¹⁷⁴ Vgl. Wendt, K. 2008.

¹⁷⁵ Vgl. Mertin, A. 2002, S. 136.

Altar mit Erdbrocken eingemauert. Die Einmauerung des Kruzifixes, die hundert Tage währte, erregte bei einem Teil der Gemeinde Unmut.¹⁷⁶ Auch die im Jahr 2006 realisierte Performance „Tausch“ der im Jahr 1972 geborenen schwedischen Performancekünstlerin Anna Berndtson kann beispielhaft für das Irritationspotenzial künstlerischer Interventionen in Kirchenräumen angeführt werden: Berndtson hatte davon gehört, dass eine Marien- und eine Jesusfigur zwischen einer Kapelle der Akademie Tutzing und einer katholischen Kirche getauscht worden waren. Die traditionelle Beziehung zwischen diesen beiden Figuren thematisierend, verhüllte Berndtson die mit der Maria getauschte Jesus-Figur über dem Altar in der Kapelle mit Luftpolsterfolie. Vom Altar aus markierte eine ausgelegte Folie den Weg zum Tagungsraum der Akademie. Hier saß die unbekleidete und mit Luftpolsterfolie verschnürte Künstlerin heftig atmend und zitternd. Die Reaktionen der Tagungsteilnehmer schwankten zwischen Hilfslosigkeit, Fürsorge und Ungeduld. Die Atmosphäre im Auditorium wurde irgendwann so unerträglich, dass ihre Assistentin Anna Berndtson aus der Folie befreite.¹⁷⁷

Als ein weiteres Beispiel für eine künstlerische Intervention im Kirchenraum kann die 2013 während der 55. Biennale in Venedig in der Kirche Sant'Antonin platzierte „S.A.C.R.E.D.“-Ausstellung des im Jahr 1957 geborenen chinesischen Künstlers Ai Wei Wei dokumentiert werden: Mit der Nachbildung der Bedingungen seiner 81-tägigen Untersuchungshaft im chinesischen Gefängnis hatte der Künstler im Kirchenschiff sechs je 2,5 Tonnen schwere, fünf mal drei Meter große Eisenkästen aufstellen lassen. Durch kleine Sehschlitze, in denen Ai Miniaturnachstellungen der täglichen Demütigungsszenarien im Gefängnis versammelt hatte konnte das Publikum ins Innere schauen. Der Ausstellungstitel ist ein Akronym aus den Titeln der sechs Arbeiten: „Supper“ („Abendessen“), „Accusers“ („Ankläger“), „Cleansing“ („Reinigung“), „Ritual“ („Ritual“), „Entropy“ („Entropie“) und „Doubt“ („Zweifel“).¹⁷⁸ Die Platzierung der im Kirchenraum dargestellten Demütigungsszenarien unter dem Titel „S.A.C.R.E.D.“ (*sacred* englisch = heilig) birgt hohes Reibungs- und Irritationspotenzial.

Jede der drei angeführten raumbezogenen Interventionen zeitgenössischer

¹⁷⁶ Vgl. Schwebel, H. 2004.

¹⁷⁷ Vgl. Erne, Th. 2006.

¹⁷⁸ Vgl. o. V., 2013: Ai Weiweis Ausstellung S.A.C.R.E.D..

Kunst ermöglicht eine Vergegenwärtigung des Kirchenraums, „welche den Raum verändert und zugleich neu erfahren lässt“¹⁷⁹. In die unmittelbare Nähe solch künstlerischer Interventionen gehört das im Kirchenraum platzierte Theaterstück allemal, aber auch das im Kirchenraum verortete Pop-up-Restaurant und die Modenschau. Jede der drei Inszenierungen offenbart auf eine individuelle Weise raumbezogene, experimentelle Eingriffe¹⁸⁰ und rekurriert thematisch auf die religiöse Symbolik im Kirchenraum. Mit allen drei für die Analyse ausgewählten Inszenierungen werden nicht nur Synergien zwischen künstlerischer Darbietung und Kirchenraum, sondern semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit zwischen künstlerischer Darbietung und liturgischem Handeln evident und seitens der Initiatoren möglicherweise genutzt, um ihre je individuelle Auseinandersetzung mit religiösen Inhalten zu führen. Gleichzeitig wird mit der Konfrontation der drei ausgewählten Inszenierungen mit dem Kirchenraum jeweils die Zeichenpotenz der kirchlichen Topologie offengelegt. Speziell zu künstlerischen Interventionen in Kirchenräumen formuliert die Kunsthistorikern Karin Wendt: „Ästhetische Interventionen in einen Kirchenraum etwa bedeuten eine Art Recycling der Arbeits- und Umgangsformen von Kunst und Kirche: des kirchlichen Umgangs mit Kunst und der künstlerischen Arbeit mit Religion. Sie ermöglichen damit eine selbstkritische Beschäftigung der Kunst mit den Voraussetzungen ihrer Autonomie. Freie Kunst, die sich in einen religiösen Kontext stellt und einmischt, kann nicht zuletzt Einblick in die Konstruktion ihrer Formengeschichte und Aufklärung über die Wirkmächtigkeit ihrer Inhalte gewinnen. So können auf der einen Seite bestimmte Gestalt(ungs)elemente kirchlicher Architektur und Formengeschichte offengelegt werden und auf der anderen Seite religiöse und ästhetische Deutungen zur Erschließung eines religiösen Nutzungsraumes konkret erfahrbar gemacht werden.“¹⁸¹

Parallel zum Verfahren der künstlerischen Interventionen auch im Kirchenraum zeichnet sich gegenwärtig der Beginn einer sich neu konstituierenden Epoche von Auftragskunst ab, bei der die Kirche zunehmend wieder als Auftraggeber fungiert. Waren es einst Künstler wie Cellini oder Michelangelo, denen einige

¹⁷⁹ Mertin, A. 2002, S. 141.

¹⁸⁰ Vgl. Mertin, A. 2002, S. 139.

¹⁸¹ Wendt, K. 2008.

Päpste sogar Immunität gegenüber dem Gesetz gewährten, um sie enger an sich zu binden, sind es heute berühmte Künstler wie Gerhard Richter oder Neo Rauch, die – ihrem Auftraggeber gleichwohl weit weniger ergeben als die Künstler der italienischen Spätrenaissance – Kirchenkunst schaffen.¹⁸²

Bevor nun solche sich infolge der Verortung von weltlichen Inszenierungen im Kirchenraum ereignenden Semiosen im Analyseteil dieser Arbeit untersucht werden sollen, wird im nächsten Kapitel die angewendete Methode für die Analysen vorgestellt.

¹⁸² Vgl. Ullrich, W. 2014. Beispielsweise gestaltete der Maler Gerhard Richter im Jahr 2007 Kirchenfenster für den Kölner Dom. Im selben Jahr kreierte der Maler Neo Rauch drei Kirchenfenster für den Naumberger Dom.

5. Methodische Vorgehensweise

5.1. Teilnehmende Beobachtung

Der eigentlichen Erhebungsphase ging eine Vorbereitungsphase voraus, in der eine Annäherung an evangelische Kirchenräume stattfand. In dieser Phase wurde zunächst nach Kirchenräumen gesucht, die temporär weltliche Inszenierungen beherbergen. Das Interesse lag jedoch nicht auf Inszenierungen, die ganz explizit und ausschließlich der Gegenwartskunst zugeordnet werden können, sondern auf Ereignissen, die möglicherweise erst auf den zweiten Blick einen künstlerischen Impetus offenbaren. Bei der Raumauswahl war die mit dem Forschungsvorhaben einhergehende Zielsetzung ein maßgebliches Auswahlkriterium:

Untersucht werden soll die Frage, inwieweit als Folge der Platzierung von weltlichen Inszenierungen im Kirchenraum einzelne Merkmale als Bestandteil einer vorausgesetzten kirchlichen Topologie auf unterschiedliche Art und Weise in ihrer Zeichenhaftigkeit in die jeweilige Inszenierung hineineinwirken bzw. sich in die jeweilige Inszenierung „einschreiben“. Den weltlichen Inszenierungen werden dann möglicherweise sakrale Bedeutungszuweisungen zuteil. Es soll untersucht werden, wie sich diese sakralen Bedeutungszuweisungen aus der Sicht des Rezipienten generieren. Das Hineinwirken einzelner Merkmale einer kirchlichen Topologie und der mit ihr konnotierten liturgischen Handlungen in das weltliche Ereignis lässt möglicherweise Aussagen über die „Zeichenpotenz“ derselben zu.

Sowohl im norddeutschen städtischen Raum wurde man mit einer evangelisch-lutherischen „Kulturkirche“ als auch in der deutschsprachigen Schweiz mit einer evangelisch-reformierten „Citykirche“ fündig. Nachdem diese zwei in Hinblick auf das Forschungsvorhaben geeigneten Kirchenräume ausgemacht werden konnten, wurden Korrespondenzen mit den Gemeindepastoren bzw. verantwortlichen Vereinen und Betreibern der jeweiligen Kirchen sowie den Veranstaltern der nicht gottesdienstlichen Ereignisse im Kirchenraum geführt, um sie für das Forschungsprojekt gewinnen zu können. Annäherung und Korrespondenzen

ereigneten sich im Zeitraum von April 2008 bis Juni 2009 sowie erneut im August bis November 2012. Mit der Erhebungsmethode, dem Verfahren der teilnehmenden Beobachtung, wurde der Materialkorpus erstellt. Diese Forschungsstrategie, die Interaktionsereignisse im unverfälschten Kontext erfasst, indem am Leben der beobachteten Kultur teilgenommen wird,¹⁸³ greift als Praxis auch für die drei Interaktionsereignisse im Kirchenraum. Bei den dokumentierten Ereignissen handelt es sich um drei weltliche Inszenierungen in zwei Kirchenräumen mit je eigenem komplexen Zeichengehalt und auch einer je eigenen Art der Dokumentation. Bei allen drei Ereignissen

- der sogenannten Kunstform theatrales Philosophieren
- einer Prêt-à-porter-Modenschau
- einem Pop-up-Restaurant

steht die Dokumentation nonverbaler Kommunikation im Mittelpunkt der Analyse.

Das theatrale Philosophieren und die Modenschau wurden anhand offener Videoaufnahmen mit einer HDV-Kamera im Kirchenraum aufgenommen und es wurde ein Korpus angelegt. Für das Pop-up-Restaurant und in Teilen auch für die Modenschau wurde jeweils Fotomaterial verwendet, das aus den Archiven der Initiatoren stammt. Bei den zu analysierenden Ereignissen handelt es sich nicht um alltägliche kommunikative Ereignisse in einer bestimmten Lebenswelt wie etwa bei einer herkömmlichen Gesprächsanalyse,¹⁸⁴ sondern es liegen Ereignisse in Form von Inszenierungen vor, die einer (medialen) Öffentlichkeit bedürfen und die infolgedessen zwangsläufig unter Beobachtung stehen. Bei allen drei Ereignissen erweist sich das mit einer offenen Videoaufnahme bzw. mit Fotoaufnahmen einhergehende Problem des Beobachterparadoxons als unproblematisch, bei dem davon ausgegangen wird, dass der Prozess einer gesprächsanalytischen Datenerhebung selbst ein sozialkommunikativer Prozess ist und als solcher Einfluss auf den zu untersuchenden Kommunikationsvorgang hat.¹⁸⁵

¹⁸³ Vgl. Spranz-Fogasy, Th.; Deppermann, A. 2001, S. 1007–1013.

¹⁸⁴ Vgl. Brinker, K.; Sager S. F. 2006.

¹⁸⁵ Vgl. Labov 1971, zitiert nach: Brinker, K.; Sager, S. F. 2006, S. 31.

Die Präsenz einer Kamera kann das kommunikative Geschehen nicht stören. Die Wahl der offenen Videoaufnahme und Fotoaufnahme wird sowohl dem moralischen und dem damit einhergehenden juristisch-ethischen Aspekt,¹⁸⁶ der die Rechtmäßigkeit von Aufnahmen in den Mittelpunkt stellt als auch dem erkenntnistheoretischen Anspruch des empirischen Arbeitens gerecht. Die Videoaufzeichnungen und Fotoaufnahmen der dokumentierten Ereignisse wurden dahingehend aufbereitet, die für den Forschungszweck der Analysen optimalen Stills (Videoaufzeichnungen) bzw. Bilder (Fotoaufnahmen) als Dokumentationsmaterial auszuwählen. Hierfür wurde das Material gesichtet, es wurde ein Orientierungsprotokoll¹⁸⁷ angelegt, um anschließend die im Hinblick auf das Forschungsinteresse relevanten Sequenzen auszuwählen. Die ausgewählten Sequenzen (Rohmaterial) wurden auf einem Datenträger gespeichert und im AVID-media composer editiert.

Die Auswahl hinsichtlich einer semiotischen Analyse fiel auf genau diese drei nicht kirchlichen künstlerisch unterschiedlich ambitionierten Inszenierungen, da so unterschiedliche und zugleich hinreichende Formen von Semiosen im Kirchenraum ausgemacht werden können, die Aufschluss darüber geben, auf welche Art und Weise die kirchliche Topologie im Kirchenraum möglicherweise in weltliche Zeichenhandlungen hineinwirkt.

5.2. Analysemethoden

Der Analyseschwerpunkt für die ausgewählten kommunikativen Ereignissen liegt auf der nonverbalen Kommunikation. Die aus Videoaufzeichnungen gewonnenen Bilder („Stills“) und die aus Fotoaufnahmen gewonnenen Bilder sind die Medien, die die kommunikativen Ereignisse abbilden und die die Dokumente der für den Forschungszweck primär angewandten Methode einer „mehrstufigen semiotischen Medienanalyse“ im Kirchenraum darstellen. In dieser Arbeit werden Medien nicht ausschließlich im Sinne von Massenmedien aufgefasst. Vielmehr wird von einem Medienbegriff ausgegangen, wie ihn Svend F. Sager entwickelt hat. Sager geht von einem Medienbegriff aus, der Kommunikation

¹⁸⁶ Vgl. Brinker, K.; Sager, S. F. 2006, S. 25 f.

¹⁸⁷ Vgl. Brinker, K.; Sager S. F. 2006, S. 53 f.

grundsätzlich als medial begreift und alle Formen, die eine Gemeinschaftsherstellung über thematische Einlassungen ermöglichen, als medial bezeichnet. Sprache, Text und Bild fallen genauso unter den Medienbegriff wie Bewegung, Film oder Rauchzeichen. Sager klassifiziert unterschiedliche Medientypen. Die in evangelischen Kirchenräumen platzierten weltlichen Aufführungen können vor diesem Hintergrund als „performative Medien“ aufgefasst werden, die ihrerseits wiederum durch die Medien Foto und Still dokumentiert werden. Das Medium Aufführung wird dann als das thematisierende Mittlere verstanden, auf das sich alle Beteiligten beziehen können.¹⁸⁸

Das thematisierende Mittlere, gleichsam der Sinn der medial artikulierten Botschaften wird über Qualizeichen im Sinne von Peirce konstituiert: Die unterschiedlichen Qualitätsmerkmale der jeweiligen weltlichen Aufführung im Kirchenraum besitzen eine semiotische Relevanz und konstituieren Bedeutungen (Abschnitt 2.1).

Die Medien Stills und Fotos sind bildliche Symbole mit instrumentellem Gebrauch, die Ausschnitte aus der realen Wirklichkeit, in diesem Fall der weltlichen Inszenierungen darstellen und lediglich signifikante Punkte eines größeren Zusammenhangs abbilden können. In dieser Arbeit wird mit den Stills und Bildern stets versucht, die Perspektive eines während der Veranstaltung im Kirchenraum als Besucher leiblich anwesenden und mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Interpreten zu vermitteln, der die kirchliche Topologie mental gespeichert hat und der im Hinblick auf religiöse Themen sensibilisiert ist. Die gegebenenfalls auf einem Bild nicht eingefangenen aber für eine Analyse der nonverbalen Kommunikation signifikanten Punkte werden dann von der Autorin, die während der Inszenierungen im Kirchenraum leiblich anwesend war, aus der Erinnerung schriftlich ergänzt.

In ihrem Ausdruck geben die Stills bzw. Bilder jeweils Aufschluss über das weltliche Ereignis im Kirchenraum und die sich aus der Konfrontation von religiösen und weltlichen Merkmalen im Kirchenraum möglicherweise ereignenden Semiosen. Diese können ihrerseits Aufschluss geben über die Art und Weise der etwaigen zeichenhaften Potenz der kirchlichen Topologie in einem Kirchenraum. Dabei werden aus der jeweiligen Inszenierung nur solche Sequenzen für

¹⁸⁸ Vgl. Sager, S. F. 2001.

die Analyse ausgewählt, die prototypisch Aufschluss über die Gesamtwirkung der jeweiligen Inszenierung und Hinweise auf die Art und Weise des Hindurchscheinens der kirchlichen Topologie durch das weltliche Ereignis geben können. Die zu analysierende Inszenierung bedarf in Abhängigkeit ihrer Zeichenhaftigkeit einer oder mehrerer zu analysierender Sequenzen und eines oder mehrerer Dokumente in Form von Stills bzw. Bildern, die unterschiedliche Einstellungen auf die Inszenierung offenbaren.

Die mehrstufige semiotische Medienanalyse der Dokumente erfolgt mit dem Ziel der jeweiligen finalen Transparentmachung der zu untersuchenden Sakralisierungen der im Kirchenraum platzierten weltlichen Inszenierungen und der Genese solcher Sakralisierungen. Das Konzept der Sakralisierung geht auf die Religionswissenschaftlerinnen Insa Lanwerd und Susanne Eschebach zurück, die die Sakralisierung als Kulturtechnik auffassen, „mit deren Hilfe etwas oder jemandem die Qualität des Heiligen zugeschrieben wird“ und welche „immer auch sozialen und/oder politischen Zwecken dient – seien es die der Kirchen, seien es die anderer gesellschaftlicher Gruppen“¹⁸⁹. In dieser Arbeit wird die Sakralisierung nicht als eine seitens der Zeichenbenutzer aktiv gestaltende Technik aufgefasst, sondern als eine dem jeweiligen weltlichen Zeichen möglicherweise immanente und durch den kontextuellen Rahmen Wegekirche determinierte und im Auge des religiös kompetenten Zeichenbenutzers und im Anschluss an die Metamorphose evident werdende sakrale Bedeutungsdimension. Gleichwohl *können* Sakralisierungen Ergebnisse solcher seitens der Zeichenbenutzer bewusst und aktiv gestalteten Inszenierungen sein.

5.2.1. Der religiös kompetente Zeichennutzer: Eine Konstruktion dieses Typus auf der Grundlage linguistischer Konzepte bei Umberto Eco und Noam Chomsky

Bei der Analysemethode, mit der in dieser Forschungsarbeit operiert wird, handelt es sich um ein kompetenzsemiotisches Verfahren, das angelehnt ist an die Theorie der „grammatischen Kompetenz“, wie sie der Linguist Noam Chomsky (geb. 1928) entworfen hat: Chomsky geht davon aus, dass die Fähigkeit,

¹⁸⁹ Vgl. Eschebach, I.; Lanwerd, S. 2000, S. 23 f. zitiert nach: Böhm, N. C. 2009, S. 101 ff.

sprachliche Strukturen zu produzieren und zu verstehen, dem Menschen angeboren ist. Diese Fähigkeit, eine potenziell unbegrenzte Anzahl an grammatisch korrekten Sätzen zu verfassen und zu decodieren, bezeichnet Chomsky als „sprachliche“ bzw. „grammatische Kompetenz“, die tatsächlich gelungene Anwendung solcher sprachlicher Strukturprinzipien als „Performanz“. Chomskys „kompetenter Sprecher“ bzw. „Hörer“ verfügt über die artikulatorische Kompetenz der Sprachproduktion bzw. die rezeptive Kompetenz des Sprachverstehens.¹⁹⁰

In Anlehnung an Chomskys Theorie einer rezeptiven Kompetenz beim Hörer soll die Fähigkeit des religiös kompetenten Zeichennutzers, semiotische Inhalte weltlicher Inszenierungen in Kirchenräumen zu verstehen und korrekt zu decodieren, in dieser Studie als „Lektürekompetenz“ bezeichnet werden. In Gestalt von Zeichenprozessen artikulieren und thematisieren die Inszenierungen im Kirchenraum etwas, das einen Lektürecharakter hat und das dem religiös kompetenten Zeichennutzer über die dieser Studie zugrunde liegenden Dokumente „Still“ und Foto zugänglich ist.

Die weltlichen Inszenierungen im Kirchenraum sollen als eine Sonderform von Kommunikation aufgefasst werden. Sie sollen als „offene Kunstwerke“ verstanden werden, spezifischer noch als „Kunstwerke in Bewegung“¹⁹¹ im Sinne Umberto Ecos, deren Eigenschaft es unter anderem ist, dem Zeichennutzer „eine strukturell manifeste Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten“¹⁹² bzw. eine strukturell manifeste Anzahl sich überlagernder Lektüren¹⁹³ anzubieten.¹⁹⁴

Der Rezipient vollendet das Werk im Moment der Interpretation und wirkt bei seinem Entstehungsprozess gleichsam mit: „Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein zu vollendendes Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, dass das zu Ende geführte Werk immer noch sein Werk, nicht ein anderes sein wird,

¹⁹⁰ Vgl. Chomsky, N. 1965.

¹⁹¹ Vgl. Eco, U. 1977

¹⁹² Schalk, H. 2000, S. 4.

¹⁹³ Vgl. Eco, U. 1979, S. 72.

¹⁹⁴ Eco entwickelte den Begriff des „offenen Kunstwerks“ bzw. des „Kunstwerks in Bewegung“ in seinem im Jahr 1962 erschienenen Werk „Opera aperta“. Im Jahr 1977 erschien das Werk in deutscher Übersetzung unter dem Titel „Das offene Kunstwerk“. Das offene Kunstwerk versteht Eco als Prototyp der zeitgenössischen Kunst und Literatur, das eine Vielzahl von Interpretationen erlaubt. Vgl. Nöth, W. 2000, S. 125. Eco selber relativierte sein Modell des offenen Kunstwerks in der zweiten Auflage von „Das offene Kunstwerk“ und so auch in seinen beiden späteren Aufsätzen „Lector in fabula“ (1979) und „Die Grenzen der Interpretation“ (1990). Er bemerkt dort u. a., dass das Modell des offenen Kunstwerks ein hypothetisches sei und keinen Anspruch auf eine strenge praktische Umsetzung erhebe. Auch wenn es Ecos Modell an Praxisnähe mangeln mag, akzentuiert es die Rolle des Rezipienten und dessen möglichen Einfluss auf das Zustandekommen der Bedeutung von Zeichen.

und dass am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die seine Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht vorhersehen konnte.“¹⁹⁵

Tatsächlich ist jede Form von Kommunikation grundsätzlich „offen“ in dem Sinne, dass sie mehrdeutig und offen ist für ihre jeweilige Rezeption.

Indes bedeutet das oben skizzierte Interpretationspotenzial, dass solche „Kunstwerke in Bewegung“ mitnichten Beliebigkeit bewirken, weil die Deutungsoptionen durch die formalen Strukturen des Werks bereits selbst determiniert und eingegrenzt werden: „Das Kunstwerk in Bewegung, so kann man zusammenfassend sagen, bietet die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe, ist aber keine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen: es ist die weder zwingende noch eindeutige Aufforderung zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist.“¹⁹⁶

Den Interpreten bzw. Rezipienten, der in der Lage ist, „die sich überlagernden Lektüren zur gleichen Zeit zu erfassen“¹⁹⁷, das Potenzial der Interpretationsmöglichkeiten, das einer Lektüre oder allgemein einem offenen Kunstwerk immanent ist, gleichsam auszuschöpfen und zu decodieren, hat Eco mit der Bezeichnung „Modell-Leser“ bestimmt. Seinen „Modell-Leser“ versteht Eco indes nicht als vollkommenen Leser, sondern als einen Leser, „der für die Pluralität der möglichen und zulässigen Lesarten offen ist, sofern diese durch die Textstruktur zu rechtfertigen sind“¹⁹⁸. Seinen Modell-Leser hat Eco unter Rückgriff auf die Definition eines „idealen Lesers“ konzipiert, wie ihn der Schriftsteller James Joyce (1882 - 1941) in seinem Roman „Finnegans Wake“ konstruiert hat.¹⁹⁹ Ecos Konzept eines Modell-Lesers weist gleichsam Parallelen zu dem Konzept eines kompetenten Hörers auf, so wie es Chomsky entwickelt hat. Aspekte beider Konzepte wiederum vereinen sich in der Idee des religiös kompetenten Zeichennutzers.

Die Fähigkeit zur „Lektürekompetenz“ in Bezug auf die dieser Studie zugrundeliegenden Medien wurzelt in der Verfügung des religiös kompetenten Zeichen-

¹⁹⁵ Eco, U. 1977, S. 55.

¹⁹⁶ Eco, U. 1977, S. 54f.

¹⁹⁷ Eco, U. 1979, S. 72.

¹⁹⁸ Nöth, W. 2000, S. 126.

¹⁹⁹ Vgl. Reichert, K.; Senn, F. 1989.

nutzers über ein umfassendes Inventar an religiösen Codes, die zur Entschlüsselung von Semiosen infolge der Verortung weltlicher Inszenierungen im Kirchenraum notwendig sind. Der religiös kompetente Zeichennutzer, so wird angenommen, hat sich sein Wissen durch eigene (Kirchen-)Raumerfahrungen und durch die Übermittlung christlicher literarischer Quellen erworben. Der religiös kompetente Zeichennutzer ist mit dem „christlichen Zeichenrepertoire“ vertraut, kann die kirchliche Topologie „lesen“ respektive decodieren und das Konzept der kirchlichen Topologie auch durch solche im Kontext im Kirchenraum platzierten weltlichen Veranstaltungen möglicherweise vorgenommenen räumlichen Verfremdungen bis hin zu massiven Umgestaltungen hindurch mental aktiv halten. Über das Inventar an religiösen Codes verfügen mitnichten alle Mitglieder einer Kultur. Diese Codes gehören nicht zum Weltwissen, sondern sind überwiegend Mitgliedern der Glaubensgemeinschaft der (evangelischen) Christen oder auch einer gebildeten Schicht vorbehalten.

Darüber hinaus benötigt der religiös kompetente Zeichennutzer eine linguistische Kompetenz in dem Sinne, als er in der Lage ist, die interne Strukturhaftigkeit der dokumentierten, oft mehrdeutigen, offenen Zeichenprozesse zu analysieren und aufzuzeigen, ähnlich wie der kompetente Sprecher/Hörer in der Lage ist, die Struktureigenschaften von Sprache im Sinne einer grammatischen Kompetenz Chomskys zu decodieren und aufzuzeigen, um schließlich die interne Strukturhaftigkeit der mithilfe von Stills und Fotos dokumentierten Zeichenprozesse im Kirchenraum zu decodieren.

Die Mehrdeutigkeit der mit dieser Studie dokumentierten weltlichen Inszenierungen im Kirchenraum ist dadurch gekennzeichnet, dass diese Ereignisse sowohl eine weltliche legispezifische als auch zugleich eine (persiflierende) religiöse legispezifische Bedeutung haben. Der religiös kompetente Zeichennutzer ist nun in der Lage zu erkennen und aufzuzeigen, durch welche semiotischen Parameter die jeweilige Bedeutung determiniert ist: Er erkennt, dass es sich im Fall der weltlichen legispezifischen Deutung der Zeichenhandlung um eine legispezifische Varianz der jeweiligen mit dem Kirchenraum genuin konnotierten Zeichenhandlung mithin um einen neuen Zeichentypus handelt. Diese legispezifische Varianz wird evident, sobald ein oder mehrere Qualitäten maßgeblich von ihrer semiotischen Struktur abweichen. Der religiös kompetente Zeichennutzer ist darüber hinaus in der Lage, einzelne qualitative Merkmale, denen re-

ligiöse Bedeutungen bereits immanent sind, die aber erst durch die Konfrontation mit dem Kirchenraum in ihrer Zeichenhaftigkeit „aktiviert“ werden, zu decodieren: Er ist fähig, semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit als auch der Differenz zwischen den weltlichen Inszenierungen und der sich in seinem Auge ereignenden Sakralisierungen aufzuzeigen (Kapitel 6).

Der religiös kompetente Zeichennutzer ist mithin ein Rezipient bzw. Interpret, der ausschließlich für solche möglichen und zulässigen „Lesarten“ von künstlerischen Interventionen im Kirchenraum offen ist, die durch die Struktur solcher Inszenierungen zu rechtfertigen sind.²⁰⁰ Zugleich ist seine „Lesart“ aber auch durch die Perspektive eines für religiöse Themen und Symboliken sensibilisierten Zeichennutzers und für deren mögliche Entwertungen, Verhöhnungen oder Missbräuche („Reibungskategorien“) determiniert: Künstlerischen platzierten Interventionen im Kirchenraum ist ein religiöses Interpretationspotenzial immanent, das durchaus provokanter Natur sein kann. Dabei ist es nicht entscheidend, ob der religiös kompetente Zeichennutzer solche Inszenierungen im individuellen Fall als missbräuchlich, verhöhrend etc. empfindet, es ist allein entscheidend, dass er grundsätzlich in der Lage ist, solche Reibungskategorien im offenen Kunstwerk zu decodieren.

5.2.2. Erwin Panofskys Dreischichtenmodell und Charles Sandes Peirces triadisches Zeichenkonzept

Damit die weiter oben erwähnten Sakralisierungen weltlicher Zeichenhandlungen im Kirchenraum semiotisch nachvollzogen werden können, muss das weltliche Ereignis zunächst aus seinem kontextuellen Rahmen, dem Kirchenraum, gelöst, gleichsam von ihm separiert und als ein autonomes Zeichen beurteilt werden. Erst dann kann ein möglicher Prozess der Einschreibung von Merkmalen der kirchlichen Topologie und der mit ihr konnotierten liturgischen Handlungen im Sinne eines semiotischen Prozesses rückverfolgt und methodisch dokumentiert werden.

²⁰⁰ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 126.

Das weltliche Ereignis und der das Ereignis umgebende kontextuelle Rahmen Kirchenraum, die als zwei separate Semiosen, konkret eine weltliche und eine kirchliche Semiose, untersucht werden, weisen, so die Annahme, jede für sich drei Bedeutungsschichten auf. Die Analyse der jeweiligen Schichten orientiert sich an dem dreistufigen Interpretationsmodell, das der Kunsthistoriker Erwin Panofsky (1892–1968) zur Analyse von Kunstwerken respektive Bildern entwickelte.

Panofskys im Jahr 1939 konzipiertes Modell, das für das Kunstwerk drei Bedeutungsschichten ausmacht, die „miteinander zu einem einzigen organischen und unteilbaren Prozess verschmelzen“²⁰¹, und das weiter unten ausgeführt werden wird, wurzelt in der kunsthistorischen Methode der Ikonologie, die ursprünglich auf den Kunsthistoriker Aby Warburg (1866–1929) zurückgeht. Die Ikonologie bildet eine über eine deskriptiv-analytische Bildbeschreibung, wie sie die Methode der Ikonografie ²⁰² darstellt, hinausgehende kulturgeschichtlich-synthetische Gesamtinterpretation von Bildern ab. Ikonologie versteht laut Panofsky Bilder als Symptome für den Umgang einer bestimmten Gesellschaft mit „Grundfragen des menschlichen Geistes“ und fragt nach der Bedeutung und Funktion bestimmter Bilder in ihrem jeweiligen zeit-, sozial-, religions- und kulturgeschichtlichen Kontext.²⁰³

1) Panofskys erste Stufe, die „vor-ikonografische Beschreibung“, erfasst die reine Form des Dargestellten. Gleichwohl ist Alltagswissen eine Voraussetzung, um die wahrgenommenen Formen als zum Beispiel Personen oder Gegenstände zu identifizieren, ebenso wie sie der unmittelbaren Daseinserfahrung des Interpreten entsprechen und nicht etwa „die Farben [...] zu quasi ornamentalen oder tektonischen Formkomplexen zusammenbeziehen zu lassen, als völlig sinnleere und sogar räumlich mehrdeutige Kompositionselemente zu deskribieren“²⁰⁴. Der Gegenstand der Interpretation ist nach Panofsky das „Primäre oder Natürliche Sujet, unterteilt in tatsächenhaftes und ausdruckshaftes“²⁰⁵, das die Welt der künstlerischen Motive bildet.

2) Die zweite Stufe, die „ikonografische Analyse“, dient der Identifizierung der

²⁰¹ Panofsky, E. 1997, S. 222.

²⁰² Der Begriff „Ikonographie“ (griechisch *eikōnographía*) meinte ursprünglich „Bildbeschreibung“, entwickelte sich in der Renaissance zur Wissenschaft der Bestimmung von Bildmotiven und -themen des Altertums und bezeichnet heute (zusammenfassend) die methodische, vornehmlich deskriptiv-analytische Erforschung von Bildern und Bildkunst. Vgl. Eggler, J. u. a. 2006.

²⁰³ Vgl. ebd.

²⁰⁴ Panofsky, E. 1997, S. 186 f.

²⁰⁵ Ebd., S. 210.

Bedeutung des Dargestellten. Die Entschlüsselung der Bedeutung künstlerischer Motive „setzt eine Vertrautheit mit bestimmten Themen oder Vorstellungen voraus, wie sie durch literarische Quellen vermittelt wird“²⁰⁶. Die Kenntnis literarischer Quellen geht mit der Frage einher, „wie unter wechselnden historischen Bedingungen bestimmte Themen oder Vorstellungen durch Gegenstände oder Ereignisse ausgedrückt wurden, nämlich die Typengeschichte“²⁰⁷. Man identifiziert also beispielsweise die abgebildete Person als historisch bekannten Jesus, der gerade seine Bergpredigt hält.

3) Mit der „ikonologischen Interpretation“, der dritten Stufe, wird aufgrund von umfassenden kulturellen Kenntnissen der symbolische Sinn des Kunstwerks erfasst. Davon ausgehend, dass jedes Werk etwas über die mentale Grundeinstellung seiner Zeit aussagt, werden „jene zugrunde liegenden Prinzipien ermittelt, die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen, modifiziert durch eine Persönlichkeit und verdichtet in einem einzigen Werk“.²⁰⁸

Die ikonologische Methode ist auch über die Kunstgeschichte hinaus ein wichtiges „Analyseinstrument zur Untersuchung visueller Phänomene über die Grenzen von Epochen und Medien hinweg“, und bietet eine „kulturwissenschaftlich orientierte Theorie von Formen und Inhalten bildlicher Symbole unabhängig von ihrem Status zwischen Kunst im engeren Sinne und einem instrumentellen Bildgebrauch“, formuliert der Ästhetikprofessor Norbert Schmitz in diesem Zusammenhang.²⁰⁹

Angewendet auf die Stills bzw. Fotos, mit denen signifikante Punkte aus der jeweiligen Inszenierung dokumentiert werden, dient die erste Stufe der Sichtbarmachung der auf dem Bild jeweils visuell wahrnehmbaren Fakten als der reinen Form des Dargestellten, wie sie der unmittelbaren Daseinserfahrung des Interpreten entsprechen (erste Schicht). Die zweite Stufe dient der Sichtbarmachung der Bedeutung des Dargestellten (zweite Schicht) und mithilfe der dritten Stufe lässt sich aufgrund umfassender kultureller Kenntnisse des Zeichennutzers der symbolische Sinn des Dargestellten erfassen (dritte Schicht).

Die visuell wahrnehmbaren Fakten, die mit der ersten Schicht decodiert werden, können sowohl im Fall der weltlichen als auch im Fall der davon unabhän-

²⁰⁶ Ebd., S. 217.

²⁰⁷ Ebd., S. 219.

²⁰⁸ Ebd., S. 211.

²⁰⁹ Schmitz, N. 2002.

gig analysierten kirchlichen Semiose, in Anlehnung an Charles Sanders Peirces triadisches Zeichenkonzept (siehe Abschnitt 2.1), jeweils als einzelne in sich abgeschlossene und von den anderen Fakten unabhängige Semiosen aufgefasst werden. Ins Verhältnis zur zweiten Schicht gesetzt, der sowohl weltlichen als auch kirchlichen Bedeutung des Dargestellten, stehen die einzelnen Fakten für Teilsemiosen, aus deren Zusammenspiel sich gleichsam im Kontext eine jeweils übergeordnete Semiose generiert. Sowohl die kirchliche als auch die weltliche Semiose haben schließlich eine bestimmte Bedeutung für die Kultur und den Zeitgeist, in der sie auftauchen. Dieser „symbolische Sinn“ wird mit der jeweiligen dritten Schicht evident, wobei der symbolische Sinn der jeweiligen weltlichen Inszenierung (weltlichen Semiose) durch die Initiatoren, ähnlich wie bei einem Kunstwerk durch die jeweilige Künstlerpersönlichkeit, modifiziert sein kann.

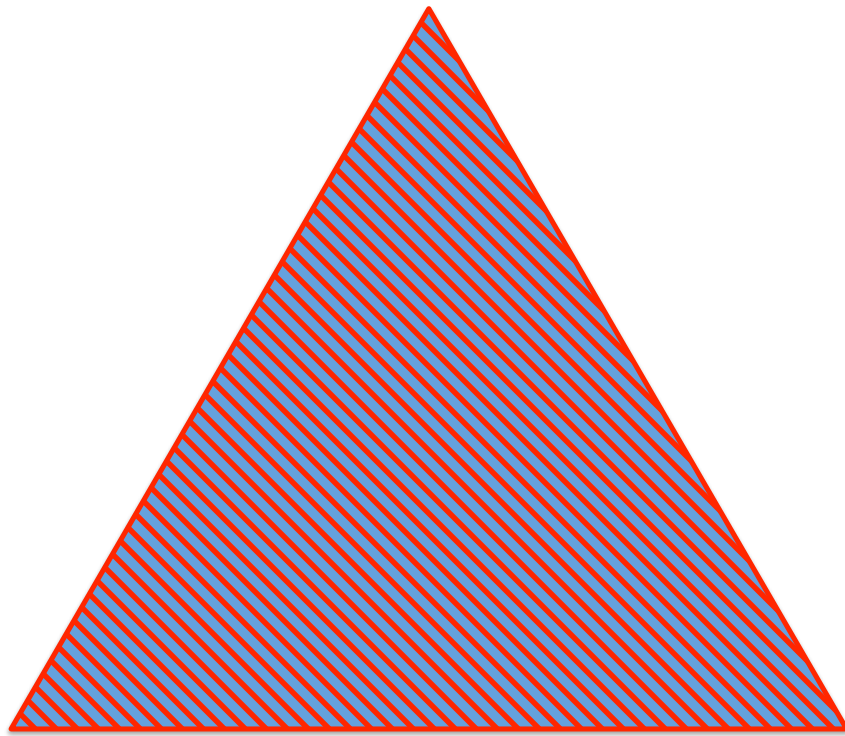
Setzt man das weltliche und das kirchliche Zeichen nun wieder in Beziehung zueinander, wird an dem im Kirchenraum platzierten weltlichen Ereignis möglicherweise die Einschreibung spezifischer Merkmale der kirchlichen Topologie und der mit ihr konnotierten liturgischen Handlungen offenbar.

In diesem Zusammenhang wird davon ausgegangen, dass die kirchliche Topologie semiotisch dauerhaft und konstant wirksam ist und sich in Gestalt einzelner, für den Einzelfall jeweils zu identifizierender Merkmale aus der Perspektive des religiös kompetenten Interpreten in das weltliche Geschehen einschreibt. Außerdem wird angenommen, dass bestimmten weltlichen Zeichen religiöse Bedeutungsdimensionen immanent sind, die jedoch erst durch ihre Verortung in einem Kirchenraum „aktiviert“ werden können, gleichwohl durch den Kirchenraum und seine Topologie determiniert sind. Der Prozess der Einschreibung solcher Merkmale in die weltliche Zeichenhandlung wird mit dem Terminus *Metamorphose* (griechisch *metamorphosis* = Umgestaltung, Umwandlung, Verwandlung) bezeichnet und mündet in einer Sakralisierung der weltlichen Zeichenhandlung. Das weltliche Zeichen erhält im Zuge des Metamorphoseprozesses einen ganz neuen eben durch den Kirchenraum determinierten symbolischen Sinn.

Konnte in Anlehnung an Panofskys Schichtenmodell zur Analyse von Kunstwerken eine Methode zum Aufbau der jeweils drei Bedeutungsschichten des kirchlichen und des weltlichen Zeichens entwickelt werden, die auf Fotos bzw. Stills dokumentiert sind, wird im Folgenden auf der Folie des triadischen Zeichenkonzepts nach Peirce, dem ein Zeichenverständnis zugrunde liegt, nach dem ein Zeichen verschiedene Semiosen – triadische Handlungen – durchlaufen kann (Abschnitt 2.1), eine weitere Methode entwickelt: Sie dient der exakten Darstellung des Zustands der Separierung von weltlichem und kirchlichem Zeichen, des Prozesses der Einschreibung spezifischer Merkmale der kirchlichen Topologie und der mit ihr konnotierten liturgischen Handlungen in die weltliche Zeichenhandlung im Zuge des Metamorphoseprozesses und schließlich der Visualisierung einer finalen Sakralisierung der weltlichen Zeichenhandlung, so wie sie sich im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers vollzieht.

Auch wenn Charles Sanders Peirce sein triadisches Zeichenkonzept zu keinem Zeitpunkt in Form eines Dreiecks dargestellt hat,²¹⁰ wird dieses Modell – in Anlehnung an Abbildung 1 – verwendet, um Peirces Idee des Durchlaufens verschiedener Semiosen für ein Zeichen, wie es sich bei der Konfrontation von weltlichen Inszenierungen mit dem Kirchenraum in unterschiedlichen Ausprägungen vollzieht, prototypisch sichtbar zu machen.

²¹⁰ Vgl. Nöth, W. 2000, S. 140. Bereits im Jahr 1923 haben die Semiotiker Charles Kay Ogden und Ivor Armstrong Richards das Modell des Zeichens erstmals in Form eines Dreiecks dargestellt. Die Anordnung der drei Zeichenkorrelate der Peirceschen Zeichentheorie, dem Repräsentamen, dem Interpretanten und dem Objekt in einem Dreieck beginnt im Jahr 1971 mit einer Darstellung des Philosophen Max Bense. Diese unterscheidet sich jedoch von der Darstellung bei Ogden und Richards, bei der die zwei Korrelate der Bedeutung und des Referenzobjekts terminologisch unklar voneinander abgegrenzt bleiben. Vgl. Nöth, W. 2000, S. 139 f.



weltliche Inszenierung im Kirchenraum

Abbildung 4a: Modell Separierung I

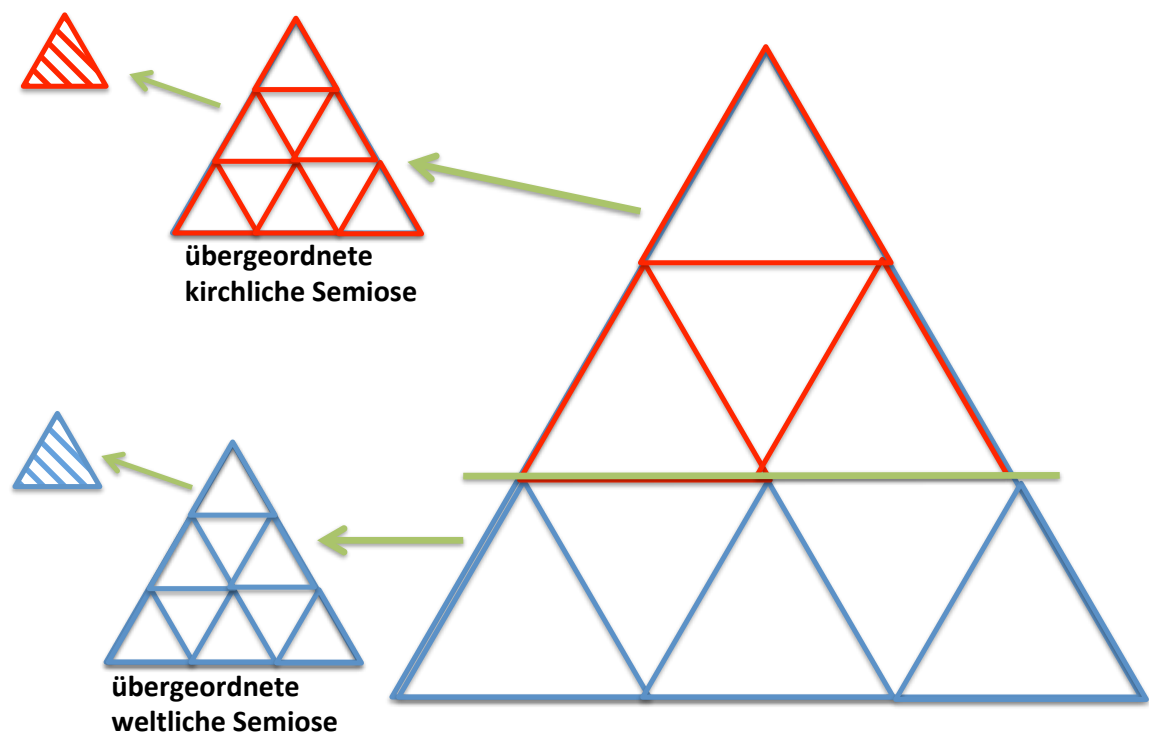


Abbildung 4b: Modell Separierung II und Verschmelzung

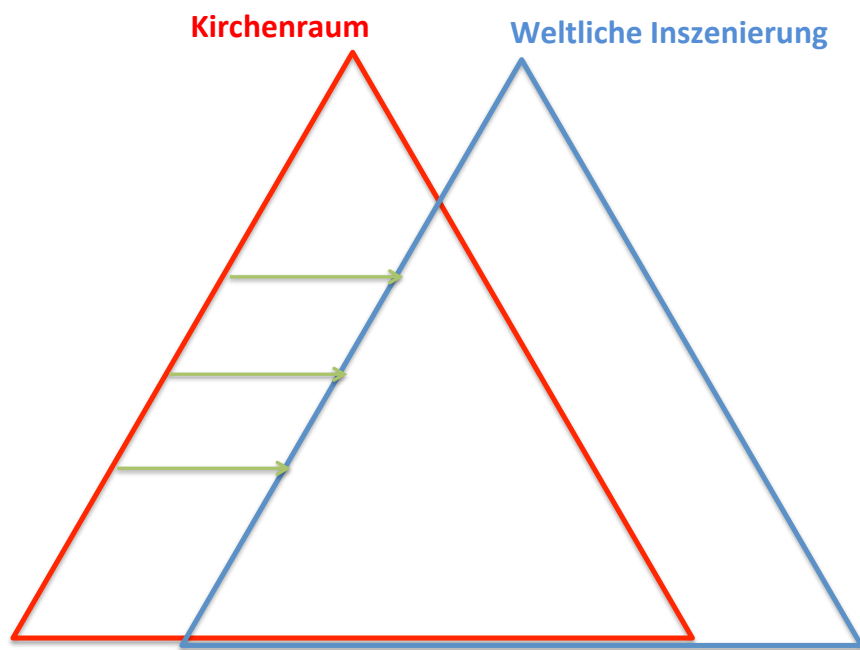
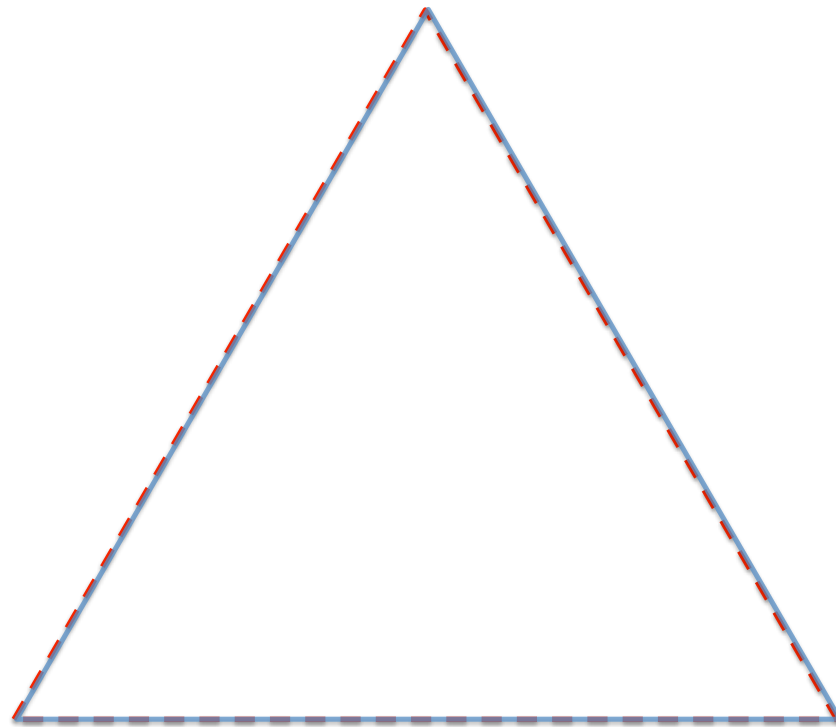


Abbildung 5: Modell Metamorphose



(persiflierte) religiöse Inszenierung

Abbildung 6: Modell Sakralisierung

Das „Modell Separierung I“ (Abbildung 4a) zeigt den Zustand vor der methodischen Trennung der weltlichen Zeichenhandlung von dem sie umgebenden kontextuellen Rahmen Kirchenraum. Die weltliche Inszenierung und der Kirchenraum sind in dieser Abbildung zum übergeordneten Zeichen „Weltliche Inszenierung im Kirchenraum“ verschmolzen. Gleichwohl konstituiert sich dieses übergeordnete Zeichen aus einzelnen autarken sowohl weltlichen (blaue Farbgebung) als auch kirchlichen (rote Farbgebung) Teilsemiosen. Der Zustand von einzelnen kirchlichen und weltlichen Teilsemiosen, die hier zu einem übergeordneten Zeichen verschmolzen sind, ist mit der schrägen rot-blauen Schraffierung der Fläche des Dreiecks abgebildet.

Um den Prozess der Separierung kirchlicher von weltlichen Merkmalen sichtbar machen zu können, der dem Prozess der Einschreibung von Merkmalen der kirchlichen Topologie und ihrer Implikationen in die weltliche Zeichenhandlung vorausgeht, müssen die kirchlichen und weltlichen Teilsemiosen, die zuvor als

Einheit wahrgenommen wurden, methodisch getrennt werden (Abbildung 4b). Der Zustand der Separierung ist mit der quer durch das Gesamtzeichen verlaufenden grünen Linie gekennzeichnet: Unterhalb der grünen Linie sind die einzelnen weltlichen in sich abgeschlossenen und von den anderen Fakten unabhängigen weltlichen Teilsemiosen und oberhalb der grünen Linie die in sich abgeschlossenen und von den anderen Fakten unabhängigen kirchlichen Teilsemiosen jeweils in Gestalt von separaten Dreiecken exemplarisch gebündelt worden. Der Kirchenraum und die darin platzierte weltliche Zeichenhandlung sind dann in diesem Modell als zwei voneinander unabhängige eigenständige komplexe Semiosen dargestellt, die sich jeweils im Zusammenspiel gleichsam im Kontext der kirchlichen bzw. weltlichen Teilsemiosen generieren.

Unabhängig voneinander können die beiden komplexen Semiosen als „übergeordnete weltliche Semiose“ (sich aus kleinen blauen Dreiecken konstituierendes größeres blaues Dreieck) und „übergeordnete kirchliche Semiose“ (sich aus kleinen roten Dreiecken konstituierendes größeres rotes Dreieck), die jeweils zu einer Sinneinheit verschmelzen, im Zeichenprozess fungieren.

Mit dem dritten Modell (Abbildung 5) wird der Prozess des „Einschreibens“ von Merkmalen der kirchlichen Topologie und ihren Konnotationen – in der Grafik übergeordnet als „Kirchenraum“ bezeichnet und in Gestalt des rot markierten Dreiecks dargestellt – in die weltliche Zeichenhandlung sichtbar gemacht.²¹¹

Dokumentiert wird der Prozess der Einschreibung von Merkmalen der kirchlichen Topologie und der mit ihr konnotierten liturgischen Handlungen in die Semiose mit weltlicher Denotation durch die drei grünen Pfeile, die von dem roten Dreieck (kirchliche Semiose) auf das blaue Dreieck (weltliche Semiose) zulaufen. Dieser Prozess der Einschreibung ist gleichsam der wesentliche Schritt, der die vorherige Separierung von weltlicher und kirchlicher Semiose „aufhebt“ und durch den die Metamorphose initiiert wird.

Mit dem vierten Modell (Abbildung 6) ist dokumentiert, dass das weltliche Zeichen nunmehr zusätzlich eine religiöse Bedeutung erhalten hat. Abgebildet ist das durch das rotgestrichelte Dreieck (kirchliche Semiose), das dafür steht, dass sich Merkmale der kirchlichen Topologie und ihrer Implikationen in die weltliche Zeichenhandlung eingeschrieben haben, nun wie Wasserzeichen

²¹¹ In Hinblick auf die bessere Darstellbarkeit des Einschreibungs- und Sakralisierungsprozesses wird bei den Abbildungen vier und fünf auf eine rote bzw. blaue Schraffierung der jeweiligen Dreiecksflächen verzichtet.

durch die weltliche Semiose (blaues Dreieck) hindurchscheinen und die dem jeweiligen weltlichen Zeichen bereits immanente(n) und durch seine Verortung im Kirchenraum determinierte(n) religiöse(n) Bedeutungsdimension(en) „aktivieren“ bzw. diese im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers evident werden lassen. Die Konfrontation des Kirchenraums mit weltlichen Inszenierungen bedeutet oft die Konfrontation weltlicher mit kirchlichen Wertvorstellungen. Häufig werden infolge solcher Konfrontationen Persiflagen einzelner religiöser Konzepte und Vorstellungen sichtbar. So erhält die weltliche Zeichenhandlung im Kirchenraum im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers nicht selten eine persiflierte religiöse Bedeutungsdimension. Für einen Zeichennutzer, der nicht als religiös kompetent gelten kann, bleibt die Bedeutung des Dargestellten die einer „weltlichen Inszenierung im Kirchenraum“ ohne jegliche (persiflierte) religiöse Bedeutungsdimension, so wie mit Modell 1 skizziert.

In Kapitel 6 können in Anlehnung an Panofskys Schichtenmodell und Peirces Zeichenkonzept die mit dem jeweiligen dokumentierten Ereignis individuellen Zustände der Separierung von weltlichem und kirchlichem Zeichen und der Aufbau der jeweils drei Bedeutungsschichten des kirchlichen und weltlichen Zeichens sowie schließlich der Prozess der Einschreibung spezifischer Merkmale der kirchlichen Topologie in die weltliche Zeichenhandlung im Verlauf des Metamorphoseprozess visualisiert werden. Mit Panofskys Schichtenmodell und Peirces Konzept des semiotischen Dreiecks werden zur Analyse des Fotos bzw. Stills, auf denen die Semiosen im Kirchenraum dokumentiert sind, zwei Modelle verwendet, mit denen spezifische Erkenntnisse generalisiert werden können.

6. Analyse ausgewählter weltlicher Inszenierungen in Kirchenräumen

Mit der folgenden Analyse soll die Frage untersucht werden, wie die kirchliche Struktur bzw. die kirchliche Topologie die weltlichen Zeichenhandlungen in ihren tatsächlichen Zeichenwirkungen determiniert bzw. sich diesen einschreibt und die den weltlichen Zeichen immanenten religiösen Bedeutungsdimensionen „aktiviert“. Dabei besteht im Sinne des Leitspruchs „Das Eigentliche wird an seinem Gegenteil erst offenbar“ stets der Anspruch, das maximale semiotische Potenzial der kirchlichen Struktur zu ermitteln. Es wird in dieser Arbeit von einem Zeichennutzer ausgegangen, der mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertraut und in der Lage ist, dieses maximale semiotische Potenzial zu decodieren. Vorausgesetzt wird, dass der Zeichennutzer die Fähigkeit besitzt, die kirchliche Topologie als mentales Konzept durch etwaige räumliche Verfremdungen oder elementare Umgestaltungen des Kirchenraums hindurch aktiv zu halten. Zu beachten ist, dass nicht für jeden Zeichennutzer jede Semiose gleichermaßen nachzuvollziehen ist.

6.1. Pop-up-Restaurant im Kirchenraum – Bar „Trust the process“

Die Kirche, in der das folgende Ereignis stattfindet, ist die bedeutendste neugotische evangelisch-reformierte Kirche der Schweiz, die von 1857 bis 1865 erbaut wurde und seit dem Jahr 1994 als sogenannte „Citykirche“ genutzt wird. Dieses Konzept, bei der die Kirchen von der jeweiligen Kirchengemeinde oder von einem privaten Verein getragen werden, die über Fremdvermietungen Einnahmen für den Gebäudeunterhalt generieren, ist auch in Deutschland vertreten. Im Gegensatz zu Deutschland ist es in der Schweiz ob der besseren Finanzlage der Kirchen trotz sinkender Steuereinnahmen durch Kirchenaustritte und demografischen Wandel²¹² bisher nur in vereinzelten Fällen zu Kirchenver-

²¹² Gaben bei der Volkszählung 1970 noch mehr als 46 % der Wohnbevölkerung an, der evangelisch-reformierten Kirche anzugehören, sind es im Jahr 2005 noch 33 %. Die Kirchensteuereinnahmen hängen von den jeweiligen Regelungen in den Kantonen ab. Bei den Kirchenimmobilien sind die Besitzerverhältnisse höchst unterschiedlich geregelt. Vgl. Schmid, C. 2005.

käufen, Um- oder Mehrfachnutzungen gekommen,²¹³ dafür etablieren sich City-Kirchen.

Bei dieser speziellen Kirche handelt es sich um eine dreischiffige gewölbte und gerichtete Wegekirche mit einem ganz besonderen kirchlichen Nutzungskonzept: Neben Sondergottesdiensten wie z. B. Schöpfungsfeiern für Mensch und Tier, Weihnachtsgottesdiensten oder einer ökumenischen Auferstehungsfeier zu Ostern wird der Kirchenraum primär für Feiern und Vorträge anderer Glaubensgemeinschaften, für gastronomische Anlässe und als Diskothek genutzt. Der Betreiber ist ein gemeinnütziger Verein. Auf diese Weise ist die Finanzierung des Gebäudes dauerhaft gesichert.

Die auf eine ambivalente Nutzung angelegte Ausrichtung des Kirchenraums zeigt sich auch in seiner Ausstattung: Durch eine mobile Innen- und Außenbestuhlung ist eine flexible und vielfältige Nutzung des Kirchenraums auch mit Außengastronomie möglich. Eine Licht- und Tonausrüstung ist ausreichend vorhanden. Der im Altarraum platzierte mobile Holzaltar mit Glasplatte wird nach der reformatorischen Sprachregelung als „Tisch“ bezeichnet. Wenn der „Tisch“ nicht benötigt wird, kann er unter die Steinkanzel geschoben werden und dient dort je nach Anlass als Abstellfläche. Für die Reformierten hat nicht das am schlicht konzipierten „Tisch“ vollzogene Abendmahl, sondern die Predigt, mithin das Wort am meisten Gewicht. Entsprechend sind in diesem Kirchenraum die architektonischen Hauptstücke die Kanzeln, von denen es gleich zwei Exemplare gibt: Eine Holzkanzel steht links im Kirchenschiff und im Altarraum fällt eine imposante, mit Ornamenten verzierte Steinkanzel auf, die aus der Perspektive des Publikums rechts im Altarraum steht. Beide Kanzeln können für nicht gottesdienstliche Veranstaltungen nicht aus dem Kirchenraum entfernt werden. Ein Taufstein ist in diesem Kirchenraum nicht (mehr) vorhanden. Neben der aufwendig geschnitzten Kanzel fallen insbesondere die drei imposanten Glasfenster im Altarraum ins Auge. Sie bilden Geburt, Kreuzigung und Auferstehung Jesu Christi ab. Ein Altarbild ist nicht vorhanden, ebenso wenig wie ein Kruzifix. Diese reduzierte Ausschmückung des Kirchenraums steht in der Tradition des Schweizer Reformators Johannes Calvin. Eine Kirche war für Calvin vor allem ein Ort des gemeinsamen Gottesdienstes, Bilder im Kirchenraum hingegen könnten den Menschen ablenken und ihn zum Götzen-

²¹³ Vgl. Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (SEK) (Hg.) 2007, S. 7.

dienst verführen.²¹⁴ Diese Haltung Clavins wurzelt im Bilderverbot Ex 20,4 (f)²¹⁵ und im Gegensatz zur lutherischen Tradition gilt in der reformierten Tradition das Bilderverbot als selbstständiges zweites Gebot der zehn Gebote.²¹⁶



Abbildung 7: 1:1 - Kirchenraum der evangelisch-reformierten Kirche²¹⁷

²¹⁴ Vgl. Calvin, J. 2008 original 1559, I, 11, bes. I, 11, 12, in: Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (SEK) (Hg.) 2007, S. 19.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 20.

²¹⁶ Vgl. Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (SEK) (Hg.) 2007, S. 20.

²¹⁷ (c) Andreas Wissmann.

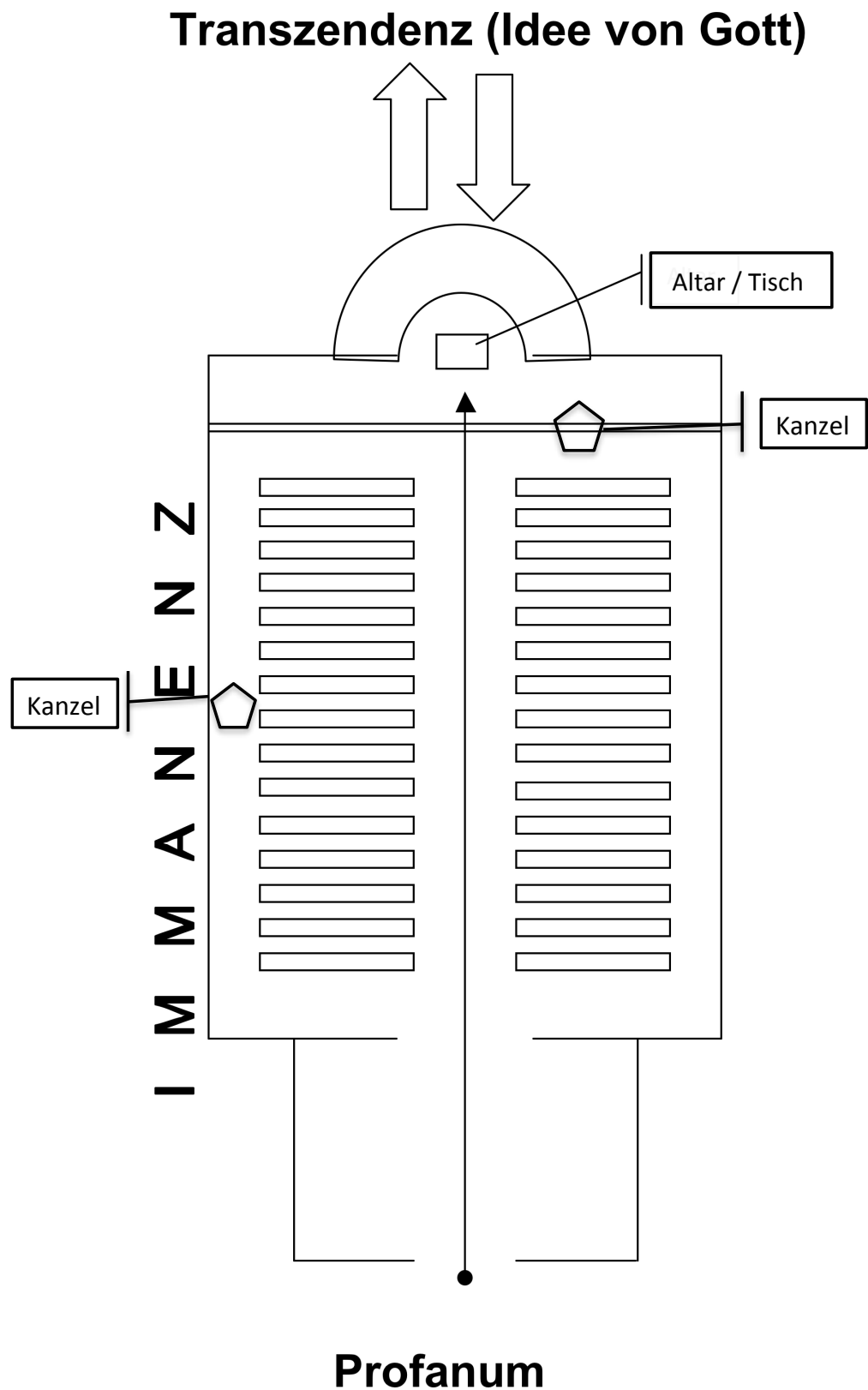


Abbildung 8: Konzeptionell-theoretisches Modell des evangelisch-reformierten Kirchenraums



Abbildung 9: Pop-up-Restaurant im Kirchenraum²¹⁸

Vom 8. bis zum 16. Juni 2013 platzierte ein Sternekaterer während der alljährlichen Kunstmesse „Art Basel“, einer der weltweit wichtigsten Messen für zeitgenössische Kunst, in dieser Kirche ein sogenanntes „Pop-up-Restaurant“. Ein Pop-up-Restaurant ist eine inszenierte Präsentation von Restaurantkultur, die temporär in leerstehenden Räumen oder in zu anderen Zwecken erbauten Räumen platziert wird. Speziell dieser Caterer zeichnet sich dadurch aus, dass seine Restaurants stets mit zeitgenössischer Kunst in Form von einem oder mehreren Sinnsprüchen einhergehen, die in neonfarbenen Schriftzügen an einem oder mehreren Orten in der jeweils ausgewählten Räumlichkeit angebracht sind. Inspiriert ist diese Art von Kunst durch Arbeiten der im Jahr 1950 geborenen amerikanischen Konzeptkünstlerin Jenny Holzer, die für ihre Kunst im öffentlichen Raum als Medium u. a. LED-Leuchtbänder verwendet.²¹⁹

Die Restaurantgäste, die sich in diesem Pop-up-Restaurant eingefunden haben, sind, so ergänzt die Autorin aus ihrer Erinnerung, vornehm gekleidet und stammen offensichtlich aus der gehobenen Schicht. Mit der Inszenierung des weltli-

²¹⁸ (c) Pete Cameron Dominkovits

²¹⁹ Vgl. <http://projects.jennyholzer.com/>.

chen Pop-up-Restaurants werden räumliche Verfremdungen der kirchlichen Topologie evident, mit der Folge einer modifizierten Bedeutung des Kirchenraums:

In dem vorderen Bereich des Altarraums ist vor dem mobilen Altar, der im reformatorischen Sprachgebrauch als „Tisch“ bezeichnet wird, eine Bar platziert worden. Dieser Tisch ist während der Veranstaltung nicht unter die Steinkanzel gerollt worden und verbleibt an dem für ihn ursprünglich vorgesehenen Platz im Altarraum. Für die im Kirchenraum leiblich anwesenden Gäste ist die Sicht auf den Altar verstellt. Der Altar ist in seiner sakralen Bedeutung für den Zeichennutzer sowohl optisch als auch funktional ausgeschlossen. Außerdem befindet sich über der Bar ein Stahlgerüst, an dem der neonfarbene Schriftzug „Trust the process“ montiert ist. Im Moment dieser weltlichen Nutzung ist der Altarraum nicht mehr der Wahrnehmungsbereich für die Inszenierung liturgischer Abläufe, sondern dient als Ort für einen Barbetrieb. Aus dem Kirchenschiff ist das Kirchengestühl entfernt worden. Die Gäste sitzen im Kirchenschiff stattdessen auf Stühlen an gedeckten dekorierten Tischen oder alternativ an zwei unterschiedlich langen gedeckten dekorierten Tafeln. Infolge der Suspendierung des Kirchengestühls aus dem Kirchenschiff und der veränderten Anordnung des Restaurantmobiliars wirkt der Kirchenraum räumlich verfremdet.

Der Mittelgang, der im Kirchenraum den Besuchern eines Gottesdienstes für gewöhnlich den Weg zum Altarraum weist, ist als solcher auf den ersten Blick nicht mehr zu identifizieren: Dort, wo im Kirchenraum für gewöhnlich der Mittelgang verläuft, erstreckt sich die längere der beiden gedeckten Tafeln. Für den einen oder anderen kompetenten Zeichennutzer indes wirkt die anstelle des Mittelgangs platzierte lang gestreckte Tafel wie eine Markierung desselben und die in einigem Abstand der langen Tafel rechts und links von ihr platzierten runden Tische wie eine Markierung des Kirchengestühls. In der Art und Weise der Anordnung der Tische und der langen Tafel wird die kirchliche Topologie durchaus wieder aufgenommen. Die kleinere der beiden Tafeln hingegen ist vertikal und direkt vor den Stufen zum Altarraum angeordnet. An ihr sind 13 Stühle platziert, auf denen Restaurantgäste sitzen und speisen. Die Restaurantgäste können sich im gesamten Kirchenschiff frei bewegen. Der Zeichennutzer nimmt nicht mehr den Altarraum als Bühne und als besonderen Ort im Kirchenraum wahr, auf den die Wegekirche gerichtet ist, seine Aufmerksamkeit

zerstreut sich stattdessen im Kirchenraum. Das gesamte Restaurant vermittelt den Eindruck einer Bühne, auf der sich die Gäste nach Belieben inszenieren können. Durch die Erweiterung der Bühne vom Altar- in den gesamten Kirchenraum hinein einerseits und die Erweiterung des Bewegungsradius der Kirchenraumbesucher respektive Restaurantgäste andererseits wird das Wegekirkonzept für die Dauer der Restaurantpräsentation nicht mehr in seinem ursprünglichen Sinn genutzt.

Davon ausgehend, dass die kirchliche Topologie semiotisch relevant und „potent“ ist, wird mit der folgenden Analyse die Frage in den Mittelpunkt gestellt, wie die gleichwohl räumlich verfremdete kirchliche Topologie die weltliche Zeichenhandlung Pop-up-Restaurant in ihrer Zeichenwirkung beeinflusst, und wie sich die kirchliche Struktur der Semiose Pop-up-Restaurant gleichsam „einschreibt“. Dabei gilt der Anspruch, das maximale semiotische Potenzial der kirchlichen Topologie zu erörtern. Bei der Konfrontation mit seinem „Gegenteil“ (dem Weltlichen und hier im Speziellen dem Pop-up-Restaurant) wird das „Eigentliche“ (das Religiöse und hier im Speziellen die kirchliche Topologie) möglicherweise offenbar. Aus der Perspektive eines während der Veranstaltung im Kirchenraum als Besucher leiblich anwesenden und mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Interpreten, der die kirchliche Topologie mental abgespeichert hat, wird die Analyse durchgeführt. Die jeweils ausgewählten Fotos können bloß Ausschnitte aus der realen Wirklichkeit und lediglich signifikante Punkte eines größeren Zusammenhangs abbilden. Sollte eine befriedigende Beschreibung der jeweiligen zu analysierenden Szene allein mithilfe der Fotos nicht umfassend möglich sein, werden entsprechende Fakten aus der Erinnerung der Autorin, wie bereits weiter oben im Falle des Bekleidungsstils des Restaurantpublikums geschehen, schriftlich ergänzt.

Im Folgenden wird eine Szene aus der Gesamtinszenierung ausgewählt und analysiert. Es handelt sich um eine mit dem folgenden Foto (Abbildung 10) näher dargestellten Szene an der im Altarraum platzierten Bar. In ihrem Ausdruck kann die ausgewählte Szene als Gradmesser für die Zeichenwirkung der gesamten weltlichen Inszenierung im Kirchenraum gelten und gleichsam prototypisch sinngemäß für den Ausdruck der Gesamtinszenierung und eines mögli-

chen Hindurchwirkens der kirchlichen Struktur in die weltliche Zeichenhandlung hinein stehen.

Zu erörtern sind die mit der Szene möglicherweise einhergehenden Formen des Hindurchwirkens der kirchlichen Topologie bzw. einzelner spezifischer Merkmale derselben in das weltliche Geschehen. In Anlehnung sowohl an das dreischichtige Interpretationsmodell, das der Kunsthistoriker Erwin Panofsky zur Analyse von Kunstwerken respektive Bildern entwickelt hat als auch in Anlehnung an das Konzept, nach dem ein Zeichen mehrere Semiosen durchlaufen kann, so wie es Charles Sanders Peirce verwendet, wird eine mehrstufige semiotische Medienanalyse durchgeführt (vgl. Kapitel 5).

Bevor sich der eigentlichen Analyse gewidmet wird, wird das im Theorieteil entwickelte Wegekirchemodell hinzugezogen. Das Modell fungiert wie eine Folie, vor deren Hintergrund der räumlich verfremdete kontextuelle Rahmen Kirchenraum als Wegekirche und die Verortung der weltlichen Zeichenhandlung Pop-up-Restaurant respektive die zur Analyse ausgewählte Szene transparent gemacht werden können.

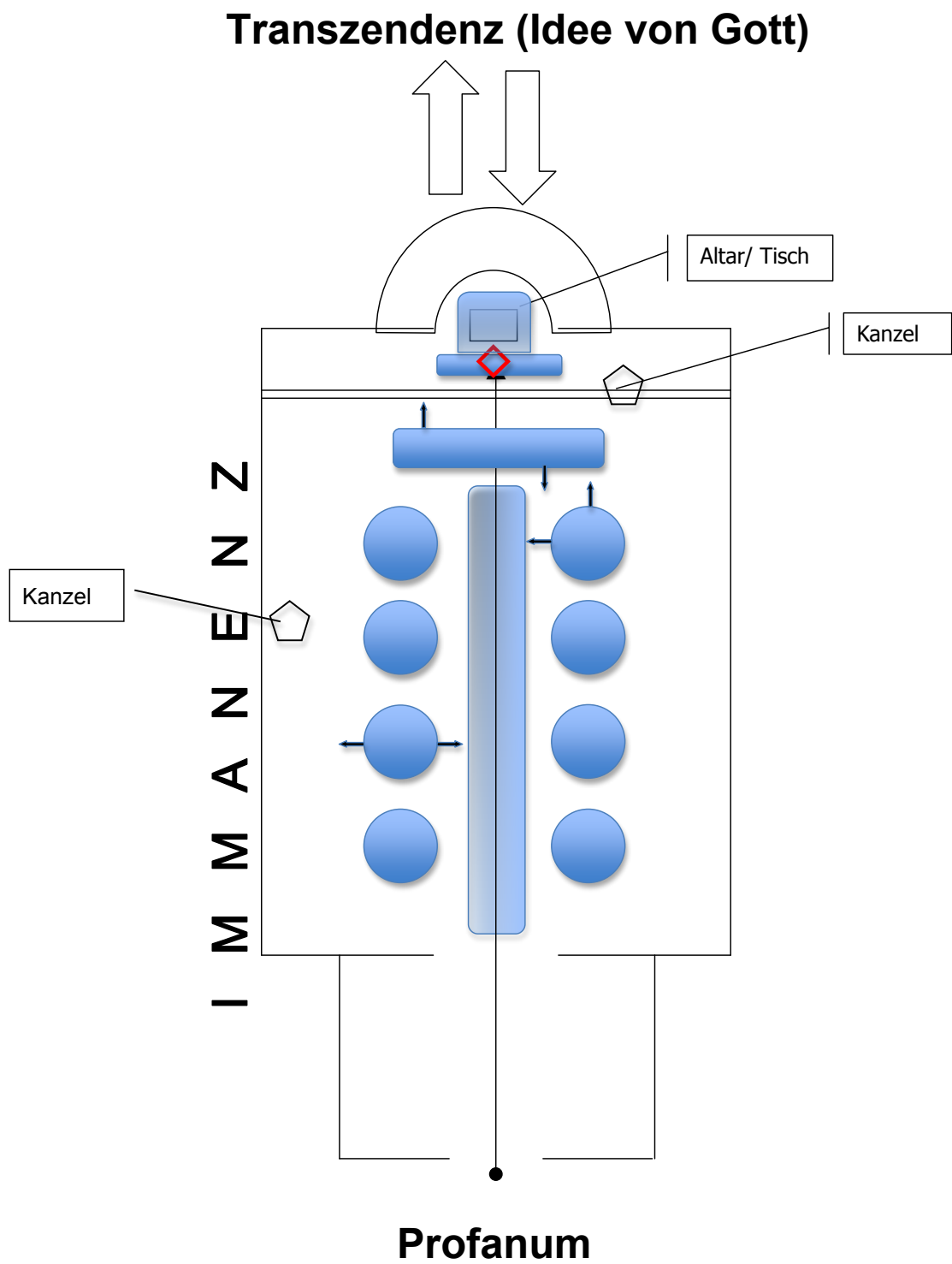


Abbildung 10: Pop-up-Restaurant im Kirchenraum

Das Kirchengestühl ist aus dem Kirchenschiff entfernt worden. Stattdessen sind im Kirchenschiff Tische und Tafeln angeordnet, an denen Restaurantgäste speisen. In der Grafik ist die Anordnung der Tische durch runde blaue Kreise links und rechts vom Mittelgang im Kirchenschiff abgebildet. Der blaue lange Balken, der über den Mittelgang gelegt ist, bei der Kirchentür beginnt und sich bis kurz vor die Altarraumstufen erstreckt, bildet die lange Tafel ab, die den Mittelgang verstellt und zugleich markiert. Der blaue kürzere Balken, der vertikal und direkt vor den Altarraumstufen angeordnet ist, markiert die kürzere der beiden Tafeln. Die schwarzen Pfeile, die von den im Kirchenschiff angeordneten Tischen und Tafeln aus in verschiedene Richtungen weisen, stehen für die Blickrichtung der Restaurantbesucher, die an Tischen und Tafeln im Kirchenschiff speisen: Die Aufmerksamkeit der Zeichennutzer in Gestalt der Restaurantgäste ist auf keinen bestimmten Punkt im Raum gerichtet.

Die Zeichennutzer nehmen den Altarraum nicht mehr als Bühne und als einen für die Wegekirche zentralen Ort im Kirchenraum wahr, sondern ihre Wahrnehmung zerstreut sich im Kirchenraum. Der im Altarraum gezeichnete kleine blaue Balken, der vor dem Altar angeordnet ist, bildet die dort platzierte Bar ab. Das rote Quadrat, das auf Höhe der Bar lokalisiert ist, kennzeichnet die Verortung der für die semiotische Medienanalyse ausgewählten Zeichenhandlung. Das blaue Viereck, das über den im Altarraum platzierten Altar bzw. „Tisch“ gelegt ist, zeigt schließlich an, dass die Sicht auf den Altar für den im Kirchenraum leiblich anwesenden Zeichennutzer durch die Bar verstellt und dass der Altar in seiner religiösen Bedeutung für den Zeichennutzer sowohl optisch als auch funktional ausgeschlossen ist. Wie „Wasserzeichen“ scheinen Altar und Mittelgang dennoch für den mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Zeichennutzer als wesentliche Merkmale der kirchlichen Topologie in die räumliche Verfremdung des Kirchenraums hinein und können von ihm mental räumlich „ergänzt“ werden. Nur durch die Fähigkeit dieser mentalen Ergänzung bzw. Korrektur des in einigen Abschnitten räumlich verfremdeten Kirchenraums als Resultat des mentalen Aktivhaltens der kirchlichen Topologie kann eine mögliche sich an der weltlichen Zeichenhandlung vollziehende Sakralisierung evident werden.

Bar „Trust the Process“

Aufnahme: Fotoaufnahmen

Datum: 8. Juni 2013

Uhrzeit: 21:00

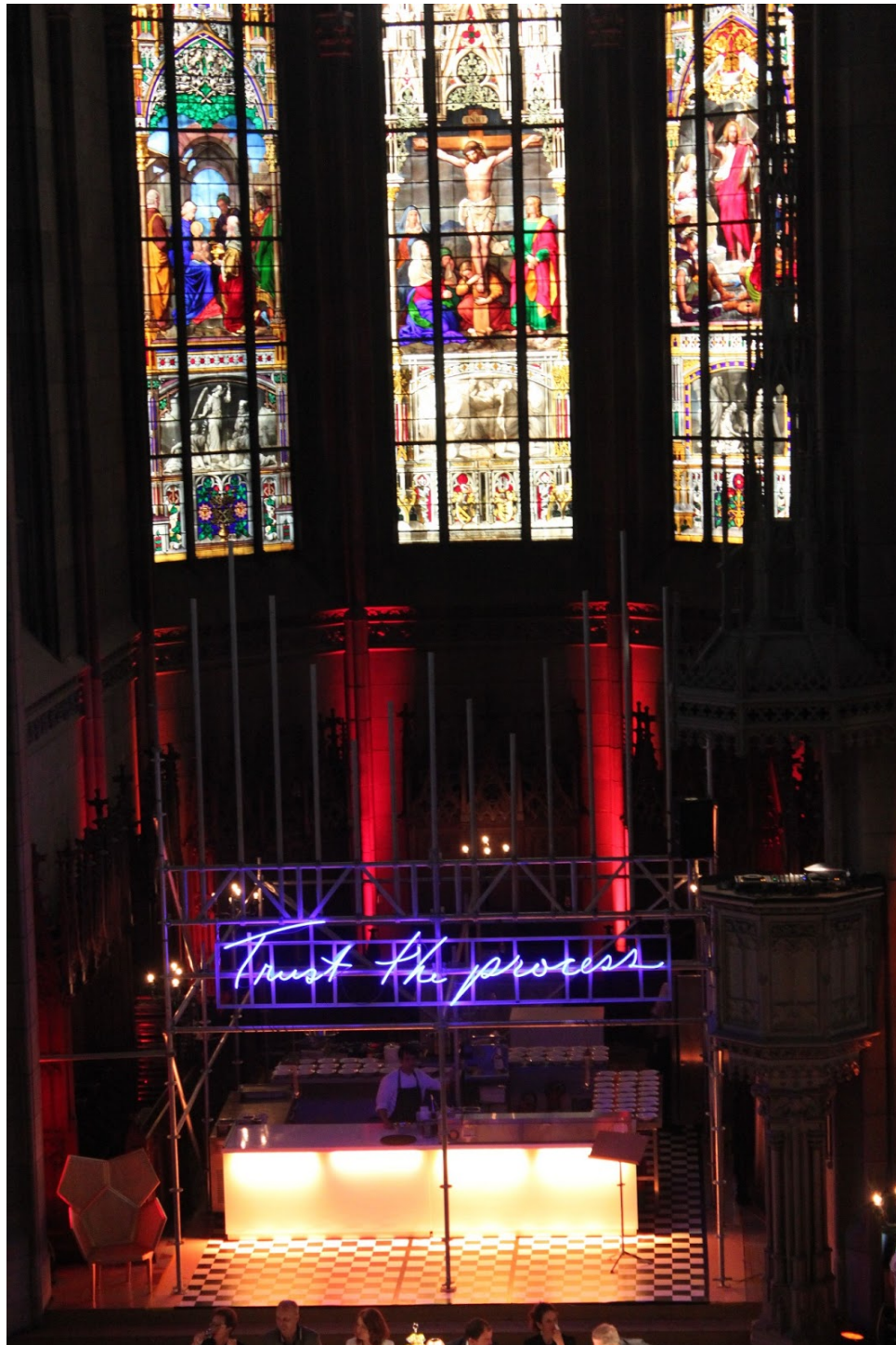


Abbildung 11: Bar „Trust the Process“²²⁰

²²⁰ (c) Pete Cameron Dominkovits

Auf diesem Foto ist ein durch weißes grelles Licht illuminierter Tresen zu erkennen, der mindestens zwei Stufen vom übrigen Raum in einem erhöhten Bereich auf einem Boden mit Schachbrettmuster steht. Hinter dem Tresen steht ein Mann mit Schürze und auf dem Tresen sind Teller aufgereiht. Der Tresen wird von einem hohen Stahlgerüst eingefasst, auf dem in einem neonfarbenen Schriftzug der Slogan „Trust the process“ steht. Darüber hinaus sind hinter der Bar ein hohes massives, mit Ornamenten verziertes Mauerwerk, das rötlich illuminiert ist und drei große Fenster aus Buntglas zu erkennen, auf denen deutlich detaillierte Motive auszumachen sind. Rechts neben der Bar steht ein Notenständer und noch weiter rechts davon ist ein erhöhtes ornamental verziertes architektonisches Element auf einer Säule zu erkennen. Links neben der Bar befindet sich ein goldener Sessel, der aus fünfeckigen Elementen besteht. In einem mit den Stufen vom Barbereich abgetrennten tiefergelegten Bereich halten sich mehrere Personen auf.

Im Gesamtkontext können mit einigen auf dem Still decodierten architektonischen Elementen der kontextuelle Rahmen, der die Szene umgibt, als Kirchenraum und der Bereich, in dem die Bar steht, als Altarraum identifiziert werden. Die dargebotene Zeichenhandlung kann als „Vorbereitung des Barbetriebs für die Bar ‚Trust the process‘ in rot beleuchteter Umgebung im Altarraum“ bezeichnet und als eine spezifische Perspektive auf das Pop-up-Restaurant im Kirchenraum decodiert werden. Speziell mit der Vorbereitung des Betriebs an dieser sowohl mit Neonglasschrift ausgestatteten als auch in rote Beleuchtung getauchten Bar wird die Bedeutung „Vorbereitung des Barbetriebs an einer ‚Rotlichtbar‘ im Altarraum“ konnotiert.

Innerhalb des Konzepts der topologischen Ausrichtung der Wegekirche ist der Altarraum der Bereich, auf den alles ausgerichtet ist und der als das „Zentrum, von dem aus man mit dem Transzendenten kommunizieren kann“²²¹, definiert wurde (vgl. Abschnitt 2.3). Ein wesentlicher liturgischer Akt der Kommunikation mit dem Transzendenten ist für Christen die am Altar zelebrierte Abendmahlsfeier. Für den mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Zeichennutzer erhält die dargestellte Handlung die religiöse Konnotation „Einsetzung des Abendmahls“.

²²¹ Eliade, M., zitiert nach: Melcher, H. 1999, S. 3.

Der Akt der Einsetzung des Abendmahls bzw. die „Konsekration“ (vom Lateinischen *consecro*: weihen, heiligen, verwandeln) ist ein liturgisches Element innerhalb des Ablaufs der aus mehreren liturgischen Teilen bestehenden Abendmahlsfeier, das der eigentlichen Austeilung von Brot und Wein vorausgeht. Mit der Konsekration wird die nach katholischem Verständnis geheimnisvolle Wesensverwandlung von Brot und Wein in Leib und Blut Christi (Transsubstantiation) bzw. die nach lutherischem Verständnis stattfindende Verwandlung hin zu einer Realpräsenz Jesu Christi mit seinem Leib und mit seinem Blut in den Elementen von Brot und Wein vollzogen. Während der Konsekration spricht der Pastor Konsekrations- bzw. Einsetzungsworte, die Deuteworte Jesu beim letzten Abendmahl, währenddessen er den Kelch präpariert, indem er ihn vor den Augen der Gemeinde mit Wein füllt und der Gemeinde das Brot bzw. die Hostien vorstellt, indem er ein Exemplar zwischen seine Finger nimmt und es für alle sichtbar hoch hält (vgl. Abschnitt 3.3.1).

Der Kirchenraum und die darin platzierte weltliche Zeichenhandlung müssen zunächst als zwei voneinander unabhängige eigenständige komplexe Semiosen betrachtet werden, um die Genese der im Auge des Zeichennutzers sich ereignenden sakralen Bedeutungszuweisung als semiotischen Prozess nachvollziehen zu können. Anschließend erst klärt sich die Frage, wie sich spezifische Merkmale der kirchlichen Topologie und ihrer Konnotationen möglicherweise in die weltliche Zeichenhandlung einschreiben und diese sakralisieren. Dieser Vorgang des „Einschreibens“, der in einer so bezeichneten „Sakralisierung“ der weltlichen Zeichenhandlung mündet, ist ein komplexer semiotischer Prozess und wird als Metamorphose bezeichnet (vgl. Abschnitt 5.2). In Abbildung 11 werden in Anlehnung an Panofskys Schichtenmodell und Peirces Konzept der Semiose von Zeichen der Zustand der Separierung von weltlichem und kirchlichem Zeichen und der Aufbau der jeweils drei Bedeutungsschichten des kirchlichen und weltlichen Zeichens und schließlich der Prozess der Einschreibung spezifischer Merkmale der kirchlichen Topologie in die weltliche Zeichenhandlung im Zuge des Metamorphoseprozesses visualisiert.

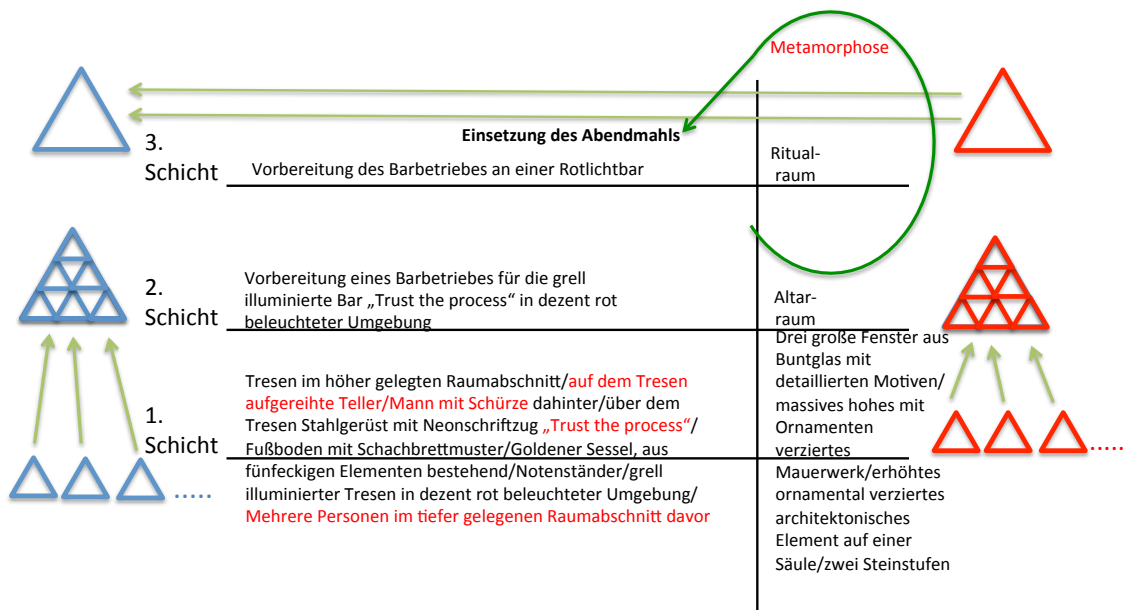


Abbildung 12: Schichtenmodell Bar „Trust the process“

Der Kirchenraum und die darin platzierte weltliche Zeichenhandlung werden in diesem Modell als zwei voneinander unabhängige eigenständige komplexe Semiosen dargestellt, die jeweils drei Bedeutungsschichten aufweisen. Die Trennung der beiden eigenständigen Semiosen ist mit der vertikalen Linie dargestellt, die durch die Abbildung verläuft: Links der vertikalen Linie ist die weltliche Semiose und rechts der Linie ist die kirchliche Semiose abgebildet. In dieser Konsequenz sind die drei Bedeutungsschichten dieser aus der weltlichen Zeichenhandlung „Pop-up-Restaurant“ speziell ausgewählten Szene getrennt von den drei Bedeutungsschichten des Zeichens „Kirchenraum“ abgebildet und zu analysieren.

Mit der ersten Schicht sind sowohl für das weltliche als auch für das kirchliche Zeichen einzelne visuell wahrnehmbare Fakten als die reine Form des Dargestellten aufgezählt, wie sie der unmittelbaren Daseinserfahrung des Interpreten entsprechen, die auf den Stills als einzelne Zeichen erkennbar sind. In Anlehnung an Peirces Konzept der Semiose, nach der jedes Zeichen seine eigene Funktion im Zeichenverkehr hat, bildet jeder genannte Fakt ein in sich abgeschlossenes von den anderen Fakten unabhängiges Zeichen. Diese Idee wird

jeweils mit den einzelnen Dreiecken stellvertretend dargestellt, die links und rechts der ersten Schicht abgebildet sind. Der weltlichen Semiose ist die Farbe blau und der kirchlichen Semiose ist die Farbe rot zugeordnet. Ins Verhältnis zur zweiten Schicht, die sowohl die weltliche als auch die kirchliche Bedeutung des Dargestellten erfasst, gesetzt, stellen die einzelnen Fakten Teilsemiosen dar, aus deren Zusammenspiel sich, gleichsam im Kontext eine jeweils übergeordnete Semiose generiert. Exemplarisch dargestellt ist dieser Vorgang durch die jeweilige Verschmelzung der einzelnen Dreiecke zu einem Dreieck, das sich aus mehreren Fakten bzw. Einzelsemiosen zusammensetzt und sich jeweils auf Höhe der zweiten Schicht findet. Das weltliche Zeichen lautet in seiner eigentlichen Form des Dargestellten „Vorbereitung des Barbetriebs für die Bar ‚Trust the process‘ in rot beleuchteter Umgebung“ und das kirchliche Zeichen lautet in seiner Bedeutung des Dargestellten „Altarraum“.

Sowohl das kirchliche als auch das weltliche Zeichen haben je eine bestimmte Bedeutung für die Kultur und die Zeit, in der sie auftauchen. Dieser jeweilige „symbolische Sinn“ offenbart sich mit der dritten Schicht des Dargestellten. Was für „Vorbereitung des Barbetriebs für die Bar ‚Trust the process‘ in rot beleuchteter Umgebung“ die Bedeutung „Vorbereitung des Barbetriebes an einer Rotlichtbar“ ist, ist für den Altarraum, in Anlehnung an die Definition des Altarraums als dem institutionalisierten Ort der rituell-räumlichen Gottesbeziehung, seine Bedeutung, Raum für das Zelebrieren entscheidender christlicher Rituale, gleichsam „Ritualraum“ zu sein.

Setzt man das weltliche und das kirchliche Zeichen nun in Beziehung zueinander, schreibt sich der Altarraum in seiner Eigenschaft als Ritualraum und konkret der Altar als das spezifisch kirchliche Merkmal, mit dem die Abendmahlsfeier konnotiert ist, in die weltliche Zeichenhandlung ein. Peirces Konzept der Trichotomie des Repräsentantenbezugs und hier speziell die Rolle des Qualizeichens hinzuziehend können während dieses Einschreibungsprozesses sowohl semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit als auch der Differenz zwischen der weltlichen Inszenierung „Vorbereitung des Barbetriebs für die Bar ‚Trust the process‘ in rot beleuchteter Umgebung“ und ihrer sich im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers generierenden Sakralisierung „Einsetzung des Abendmahls“ ausgemacht werden: Eine semiotisch relevante Qualität des Altarraums, die beiden Zeicheninterpretationen gemein ist, ist die Qualität des Altarraums, ein

exponierter und erhöhter Ort im Kirchenraum zu sein, auf den sich sowohl bei einer Abendmahlsfeier als auch im Fall einer Barsituation alle Konzentration richten kann. Darüber hinaus bietet der Altarraum Platz für Personal: Während eines Gottesdienstes besteht für „Gottes Personal“ in Gestalt des Pastors und der Liturgen Gelegenheit, Inszenierungen zu vollziehen, wozu unter anderem die Einsetzung des Abendmahls zählt. Im Falle eines Barbetriebs hat das Barpersonal wie bei diesem hier aktual und singulär erscheinenden Zeichenvorkommnis ganz konkret der hinter dem Bartresen stehende Barkeeper die Möglichkeit, sich für den bevorstehenden Barbetrieb ungestört vorzubereiten und als Barkeeper zu agieren.

Dieser semiotischen Qualitäten, die den Altarraum sowohl für eine Abendmahlsfeier als auch für eine Barsituation ausweisen können, bedienen sich die Initiatoren bei der Platzierung ihrer weltlichen Inszenierung im Kirchenraum bewusst oder unbewusst.

Der hell illuminierte Bartresen, der den Altar verstellt, der Barkeeper hinter dem Tresen und die auf dem Tresen aufgereihten Teller, das die Bar umspielende Rotlicht und der über der Bar angebrachte Slogan „Trust the process“ wiederum sind semiotische Qualitäten, die den Altarraum verfremden, sodass eine große, mithin legispezifische Varianz²²² zwischen der mit dem Altarraum genuin konnotierten Zeichenhandlung „Einsetzung des Abendmahls“ und dem hier aktual und singulär realisierten Zeichenvorkommnis deutlich wird.

Im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers generiert sich trotz der im Falle der weltlichen Zeichenhandlung verfremdeten räumlichen Strukturen eine Metamorphose der Zeichenhandlung mit weltlicher legispezifischer Deutung hin zur Zeichenhandlung mit religiöser legispezifischer Deutung, was erneut für die Potenz der kirchlichen Topologie spricht.

Bei dem weltlichen Zeichenvorkommnis mit der legispezifischen Deutung „Vorbereitung des Barbetriebs an einer ‚Rotlichtbar‘ im Altarraum“ werden speziell an den Merkmalen „Bar“, „Mann mit Schürze“, „am Tresen aufgereichte Teller“, dem Slogan „Trust the process“, dem im Raum „anwesenden Publikum“, die im

²²² Von der legispezifischen Varianz eines Repräsentamen soll in dieser Arbeit gesprochen werden, wenn ein oder mehrere mit dem jeweiligen Repräsentamen (hier: liturgische Zeichenhandlung) konnotierten relevanten qualitativen Merkmale maßgeblich von ihrer ursprünglichen semiotischen Struktur abweichen. Die Variation jener liturgischen Zeichenhandlung ist dann so groß, dass es sich im Auge desjenigen Zeichennutzers, der über eine entsprechende Lektürekompetenz verfügt, um eine andere mithin neue Zeichenhandlung handelt. Im Falle einer weniger großen Variation qualitativer Merkmale handelte es sich lediglich um eine sinspezifische Varianz ein und derselben liturgischen Zeichenhandlung, nicht aber um einen neuen Zeichentypus. Vgl. Sager, S. F. (2013), S. 13 ff.

Schichtenmodell mit roter Schrift mit zum Teil abweichenden Bezeichnungen hervorgehoben sind, sowie die in der Erinnerung der Autorin und in Abbildung 8 auszumachenden Art und Weise der vor den Altarraumstufen angeordneten „Tafel“ solche mit der Einsetzung des Abendmahls bzw. mit der „Konsekration“ konnotierten religiösen semiotischen Dimensionen evident. Es soll angenommen werden, dass den genannten Merkmalen – jedes für sich eine semiotisch relevante Qualität – religiöse Bedeutungen bereits immanent sind, diese aber erst durch die Konfrontation mit dem Kirchenraum in ihrer Zeichenhaftigkeit „aktiviert“ und vom religiös kompetenten Zeichennutzer vergegenwärtigt werden. Unbewusst oder bewusst spielen die Initiatoren der weltlichen Inszenierung im Hinblick auf die Art und Weise der Platzierung der Bar im Altarraum auch hier mit semiotischen Beziehungen der Ähnlichkeit zwischen weltlicher und liturgischer Handlung, sodass für den religiös kompetenten Zeichennutzer im Gesamtkontext mit der Barszene eine Sakralisierung der weltlichen Zeichenhandlung hin zur Zeichenhandlung mit der religiösen legispezifischen Deutung „Einsetzung des Abendmahls“ offenbar wird.

Der Prozess der Metamorphose und das Ergebnis der Sakralisierung („Einsetzung des Abendmahls“) werden mit der dunkelgrünen Verlaufslinie übergeordnet abgebildet.

Noch einmal separat dokumentiert wird der Prozess der Einschreibung kirchlicher Merkmale in die weltliche Semiose durch das über der dritten Schicht angeordnete Modell: Von dem roten Dreieck (kirchliche Semiose) zeigen zwei grüne Pfeile auf das blaue Dreieck (weltliche Semiose). Dieser Prozess der Einschreibung ist der wesentliche Schritt, der die vorherige Separierung von weltlicher und kirchlicher Semiose „aufhebt“ und durch den die Metamorphose initiiert wird.

- Die erste semiotische Dimension ist die im Altarraum platzierte „Bar“. Mit der Bar wird das im weltlichen Barbetrieb im Umlauf gebrachte „alkoholische Getränk“ konnotiert, das wiederum die beim Abendmahl eingesetzte und im Kelch gereichte Flüssigkeit „Wein“ konnotiert. Während alkoholische Getränke im Barbetrieb als Genuss- und Rauschmittel fungieren, wird mit dem Wein im Kontext des Abendmahls die „geistige Speise“²²³

²²³ Vgl. Boekels, J. 1994, S. 149.

konnotiert, in dem Sinne, dass sich im Wein nach christlichem Verständnis Jesus von Nazareth den Gläubigen mitteilt²²⁴ (zum Konzept der „geistigen Speise“ siehe Abschnitt 3.3.1).

- Mit den am Bartresen aufgereihten „Tellern“, der zweiten semiotischen Dimension, wird die geistige Speise in Gestalt des beim Abendmahl eingesetzten Brotes bzw. der Hostien als dem Symbol für den Leib Christi konnotiert. Denn nicht nur im Wein, sondern auch im Brot (Oblate, Hostie) teilt sich Jesus von Nazareth nach christlichem Verständnis den Gläubigen mit.²²⁵
- Die dritte semiotische Dimension ist das Merkmal „Prozess“. Mit dem über dem Altarraum in Neonlicht leuchtenden Slogan „Trust the process“ wird der christliche Glaube an den durch die Einsetzungsworte des Pastors initiierte Prozess der Verwandlung von Wein und Brot mit der profanen Bedeutung zu Wein und Brot mit sakraler Bedeutung nach lutherischem Verständnis antizipiert und konnotiert (siehe Abschnitt 3.3.1).
- Die vierte semiotische Dimension ist der im Altarraum stehende „Mann mit Schürze“ bzw. der „Barkeeper“. Mit dem Barkeeper wird der Pastor konnotiert, der den Kelch mit dem Wein und die Hostien „einsetzt“, indem er sie für ihren Einsatz „präpariert“. Auch wenn eine aktive Präparierung des Barkeepers von Utensilien etwa im Sinne des Polierens von Tellern oder Gläsern mit diesem Still nicht auszumachen ist, reicht das auf Abbildung 10 vorgefundene Setting aus, um diese sakrale Dimension evident werden zu lassen.
- Die fünfte semiotische Dimension sind die im Kirchenschiff „anwesenden Personen“, mit denen die Gläubigen konnotiert werden, die im Anschluss an die durch den Pastor vorgenommene Einsetzung das Abendmahl empfangen.

²²⁴ Vgl. Obert, A. 2009, S. 172.

²²⁵ Vgl. ebd., S. 172.

- Die sechste semiotische Dimension ist aus Abbildung 8 zu entnehmen. Mit der im Kirchenschiff zu Füßen der Altarstufen und parallel zum Altar angeordneten „Tafel mit den 13 Sitzplätzen“ wird das letzte Abendmahl konnotiert, das Jesus von Nazareth mit seinen zwölf Aposteln am Abend vor seiner Kreuzigung hielt. Die im Altarraum immer wieder zelebrierte Abendmahlsfeier basiert auf dieser biblischen Erzählung.

Mit der Sakralisierung dieser aus der weltlichen Gesamtinszenierung ausgewählten Barszene wird das „Eigentliche“ (die Zeichenpotenz der kirchlichen Topologie und der mit ihr konnotierten liturgischen Handlungen) an seinem „Gegenteil“ (der weltlichen Inszenierung Pop-up-Restaurant) partiell offenbar.

Die Konfrontation des Kirchenraums mit dem speziellen Barsetting kann für den Zeichennutzer, der die kirchliche Topologie in ihrem Zusammenhang durch die räumliche Verfremdung des Kirchenraums hindurch mental aktiv hält und der darüber hinaus für mögliche Entwertungen, Verhöhnungen oder Missbräuche religiöser Themen und Symboliken sensibilisiert ist, aber auch das Evidentwerden einer Konnotation bedeuten, die in Bezug auf die kirchliche Topologie und mit ihr verbundenen Implikationen „Irritations“- bzw. „Reibungspotenzial“ hat: Durch die Konfrontation des Altarraums mit der in Rotlicht getauchten Bar, an welcher der Barkeeper Vorbereitungen trifft, im Zusammenhang mit dem Slogan „Trust the process“, wird nicht mehr nur die Wandlung von profanem Wein in ein Element mit sakraler Bedeutung im Sinne eines analog zum theologischen Konzept der geistigen Speise verstandenen „geistigen Getränks“ konnotiert. Die Inszenierung konnotiert vielmehr analog das „geistige Getränk“ im Sinne einer Flüssigkeit, die als elementaren Bestandteil Alkohol enthält und, akzentuiert durch das mit einer Rotlichtbar konnotierte Konzept der „käuflichen Liebe“, den Prozess der geistigen Verblendung bzw. Vergiftung und Abhängigkeit desjenigen Initianden, der regelmäßig am Abendmahl teilnimmt und an die Abendmahlslehre glaubt.

Der Kirchenraum ist ein Ort, der einen geschützten Umgang mit jenseitigen Instanzen beansprucht (siehe Abschnitt 3.2), was den weltlichen Konsum von Alkohol sowie den Konsum von käuflicher Liebe nicht mit einschließt. Diese Themen nämlich laufen dem geschützten Umgang mit jenseitigen Instanzen

zuwider. Die Inszenierung dieser Szene in einem Kirchenraum hat semiotische Relevanz für den Zeichennutzer und kann für den einen oder anderen mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Interpreten das Gefühl von Tabuverletzungen auslösen und den Kirchenraum sowohl in seiner zeichenhaften Ausrichtung auf die Transzendenz als auch in seiner Würde und Integrität subjektiv verletzt wissen.

6.2. Prêt-à-porter-Modenschau im Kirchenraum

Die Kirche, in der das folgende Ereignis stattfindet, wird auch als sogenannte Event- oder Kulturkirche genutzt. Die im neogotischen Stil erbaute und im Jahr 1873 eingeweihte gerichtete Wegekirche bietet ein einmaliges kirchliches Nutzungskonzept im norddeutschen Raum an. Die Gemeinde nutzt die Kirche an jedem ersten Sonntag im Monat und zu Sondergottesdiensten. Für die sechs anderen Tage in der Woche ist das Haus an eine gemeinnützige GmbH verpachtet worden, die den Kirchenraum für weltliche Ausstellungen, Theateraufführungen, Modenschauen, Tanzveranstaltungen etc. vermietet und auf diese Weise Einnahmen für die Gebäudefinanzierung erwirtschaftet.

Diese auf ambivalentes Agieren und Erleben angelegte Ausrichtung des Kirchenraums zeigt sich auch in seiner Ausstattung: Versenkbare Bühnenpodeste, mobile Bestuhlung und Vorrichtungen für Licht- und Tonanlagen machen den Kirchenraum zu einem multifunktionalen Raum. Für eine höhere Flexibilität in der Raumnutzung sind die vorderen Bankreihen beseitigt und durch Stuhlreihen ersetzt worden. In dem Altarraum stehen die mobilen Prinzipalstücke Kanzel und Altar und, wenn eine Taufe stattfindet, auch der Taufstein. Für einen Gottesdienst sind diese Prinzipalstücke unverzichtbar und können für nicht gottesdienstliche Veranstaltungen aus dem Kirchraum entfernt werden. Ein weißer, in den 1990er Jahren noch in Gebrauch befindlicher Sandsteinaltar steht hingegen ständig im Altarraum, wird aber nur noch selten genutzt. Ursprünglich gehörte ein Kruzifix aus dem 19. Jahrhundert zu dem Ensemble, das jedoch in den 1990er Jahren entfernt wurde. Ein anderes Kruzifix hängt heute im Südschiff des Kirchenraums.



Abbildung 13: 1:1- Abbildung des evangelisch-lutherischen Kirchenraums

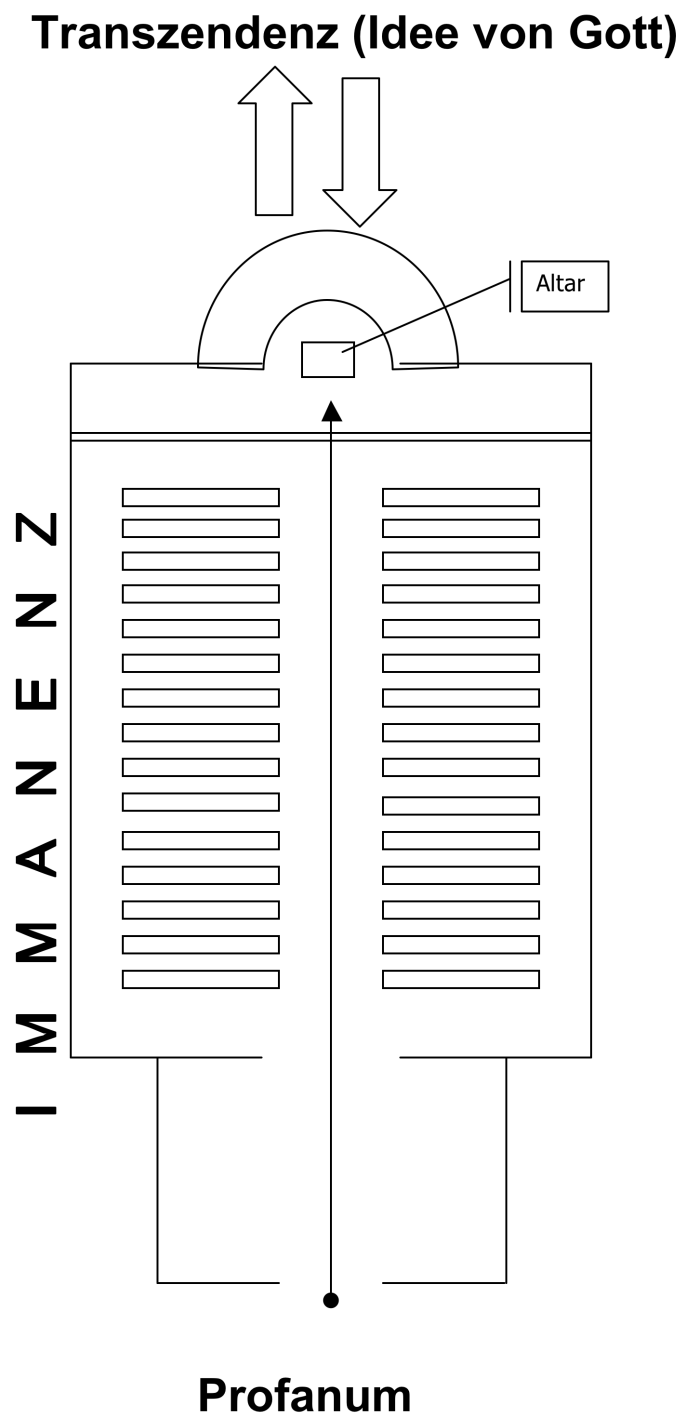


Abbildung 14: Konzeptionell-theoretisches Modell des evangelisch-lutherischen Kirchenraums mit reduzierter religiöser Symbolik

Im Mai 2013 zeigte ein Hamburger Kleiderlabel eine Prêt-à-porter-Modenschau in diesem Kirchenraum. Eine Modenschau ist eine inszenierte Präsentation von Kleidermode. Bei einer Prêt-à-porter-Modenschau wird im Gegensatz zu einer Haute-Couture-Modenschau, bei der die Kleider exklusiv für den Laufsteg kreiert werden, tragfertige Kleidung präsentiert, die in Standardgrößen auf dem Markt zu erwerben ist. Die Entwürfe der Modedesigner werden stets von weiblichen Models auf dem Laufsteg bzw. „Catwalk“ vorgeführt. Der Catwalk ist ein deutlich begrenzter Laufweg, ein verlängertes Bühnenpodest ohne Geländer, das dem Defilieren der Models während einer Modenschau dient und weit in die Zuschauerreihen hineinreicht. Der Laufsteg ermöglicht es den Models, den Zuschauern die von ihnen zur Schau gestellte Mode von allen Seiten zu präsentieren.

Je nach Anzahl der Models und Umfang der Kollektion zeigt jedes Model nur ein Outfit oder zieht sich hinter der Bühne mithilfe von Assistenten um und zeigt mehrere Outfits während einer Modenschau. Das ist auch in der hier untersuchten Modenschau der Fall. Jedes Model läuft den Laufsteg in einem Durchlauf hin- und zurück, um dann hinter der Bühne zu verschwinden und die Kleider zu wechseln. Das Publikum sitzt in der Regel links und rechts entlang des Laufstegs in Blickrichtung auf die Modelle. Während der Modenschau im Kirchenraum verbleibt wie bei den meisten anderen weltlichen Veranstaltungen als einziges Prinzipalstück im Altarraum der feststehende weiße Steinaltar. Infolge des Fehlens wesentlicher christlicher Symbole im Altarraum (mobiler Taufstein, mobile Kanzel, Kruzifix) während dieser Veranstaltung wirkt der Altarraum räumlich verfremdet und ist in dieser innenarchitektonisch organisierten und nicht gottesdienstlichen Funktionalität nicht mehr derart sakrosankt. Mit der Inszenierung der weltlichen Modenschau werden auf der Folie des seiner christlichen Symbolik ohnehin schon reduzierten Kirchenraumes räumliche Verfremdungen bis hin zu massiven Umgestaltungen der kirchlichen Topologie evident, die eine Modifizierung der ursprünglichen Bedeutung des Kirchenraums zur Folge hat:

Über den vorderen Bereich des Altarraums, die Altarstufen und über den Mittelgang ist ein erhöhter Laufsteg gelegt worden. Der hintere Teil des Altarraums ist zur Umkleidekabine für die Modelle umfunktionalisiert worden und ist mit einem geteilten Vorhang und in der Mitte einer Leinwand, auf die das Designerlo-

go „Millions and Millions“ gedruckt ist, vom übrigen Kirchenraum abgetrennt. Die Kirchenbänke sind um 90 Grad gedreht worden, sodass das Publikum rechts und links entlang der Längsseite des Laufstegs sitzt und den Laufsteg im Blick hat. Die Wahrnehmung der Zeichennutzer geht weg vom Altarraum als Bühne und als dem zentralen Ort im Kirchenraum, auf den die Wegekirche gerichtet ist, hin zum durch den Laufsteg verfremdeten Mittelgang, der zur Bühne umfunktioniert wird. Im Moment dieser weltlichen Nutzung ist der Mittelgang nicht mehr der Wahrnehmungsbereich, in dem der Wegekirche entsprechende liturgische Abläufe inszeniert werden, sondern der Wahrnehmungsbereich, in dem die Modelle hin- und herdefilieren.

Durch die Verlegung der Bühne aus der Altarraum- in eine andere Kirchenraumzone und die massive Umgestaltung des Altarraums ist das Wegekirkonzept in seiner Ganzheit hier für die Dauer der Präsentation semiotisch nicht mehr aktiv. Der Mittelgang ist durch die räumliche Verfremdung hindurch wenigstens noch zu erahnen. Der über den Mittelgang gelegte Laufsteg kann je nach Perspektive des Zeichennutzers als Verstellung oder Markierung desselben gedeutet werden. Der Altarraum ist als Zielort der gerichteten Wegekirche, auf den alles zuläuft, in seiner übergeordneten religiösen Bedeutung, dem Zentrum, von dem aus der Gläubige mit dem Transzendenten kommunizieren kann, durch technische Vorrichtungen tatsächlich suspendiert: Durch die in Gestalt der Verhängung (Vorhang) und Verstellung (Leinwand und Laufsteg) vorgenommene elementare Umgestaltung des Altarraums ist dieser Bereich des Kirchenraums in seinen religiösen Bedeutungen für den Zeichennutzer sowohl optisch als auch funktional ausgeschlossen.

Davon ausgehend, dass die kirchliche Topologie semiotisch relevant und „potent“ ist, wird mit der folgenden Analyse fokussiert, wie die massiv umgestaltete kirchliche Topologie (Das „Eigentliche“) die weltliche Zeichenhandlung Modenschau (sein „Gegenteil“) in ihrer Zeichenwirkung beeinflusst und wie sich die kirchliche Struktur der Semiose „Modenschau“ gleichsam „einschreibt“. Dabei gilt der Anspruch, das maximale semiotische Potenzial der kirchlichen Topologie zu erörtern. Aus der Perspektive eines während der Veranstaltung im Kirchenraum als Besucher leiblich anwesenden und mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Interpreten, der die kirchliche Topologie abgespeichert hat

wird die Analyse durchgeführt. Es ist bewusst, dass die jeweils ausgewählten Stills bloß Ausschnitte aus der realen Wirklichkeit sind und lediglich signifikante Punkte eines größeren Zusammenhangs abbilden können. Sollte eine befriedigende Beschreibung der jeweiligen zu analysierenden Szene allein mithilfe der Stills nicht umfassend möglich sein, werden entsprechende Fakten aus der Erinnerung der Autorin schriftlich ergänzt.

Im Folgenden werden zwei Szenen aus der Gesamtinszenierung ausgewählt und analysiert. Zu diesem Zweck werden aus dem vorhandenen Video- und Fotomaterial jene Stills bzw. Bilder als Dokumentationsmaterial ausgesucht, die prototypisch für die Gesamtinszenierung Hinweise auf die unterschiedliche Art und Weise des Hindurchscheinens der kirchlichen Topologie durch das weltliche Ereignis geben. Da sich die zu analysierende Zeichenhandlung nicht an einem einzigen, sondern ob der intensiven Bewegung der Modelle durch den Raum an mehreren Orten im Kirchenraum abspielt, sind zwei Szenen zur Analyse ausgewählt worden, damit ein umfassendes Bild auf die Handlung im Kirchenraum gewährleistet ist. Jede der Szenen bildet eine andere Perspektive auf die Aktivität im Kirchenraum ab. In ihrem Ausdruck können beide ausgewählten Szenen als Gradmesser für die Zeichenwirkung der gesamten weltlichen Inszenierung im Kirchenraum gelten und für den prototypischen Ausdruck der Gesamtperformance und des Hindurchwirkens der kirchlichen Struktur stehen. Die mit der jeweiligen Szene möglicherweise einhergehenden Formen des Hindurchwirkens der kirchlichen Topologie bzw. einzelner spezifischer Merkmale der kirchlichen Topologie sind in Anlehnung sowohl an das dreischichtige Interpretationsmodell, das der Kunsthistoriker Erwin Panofsky zur Analyse von Kunstwerken respektive Bildern entwickelt hat als auch in Anlehnung an das Konzept der Semiose, wie es Charles Sanders Peirce verwendet (vgl. Abschnitt 5.2), mit einer mehrstufigen semiotischen Medienanalyse zu erörtern.

Zunächst aber soll das im Theorieteil entwickelte Wegekirchenmodell hinzugezogen werden. Das Modell fungiert wie eine Folie, vor deren Hintergrund der massiv umgestaltete kontextuelle Rahmen „Kirchenraum“ als Wegekirche sowie die Verortung der weltlichen Zeichenhandlung „Prêt-à-porter-Modenschau“ transparent gemacht werden können.

Transzendenz (Idee von Gott)

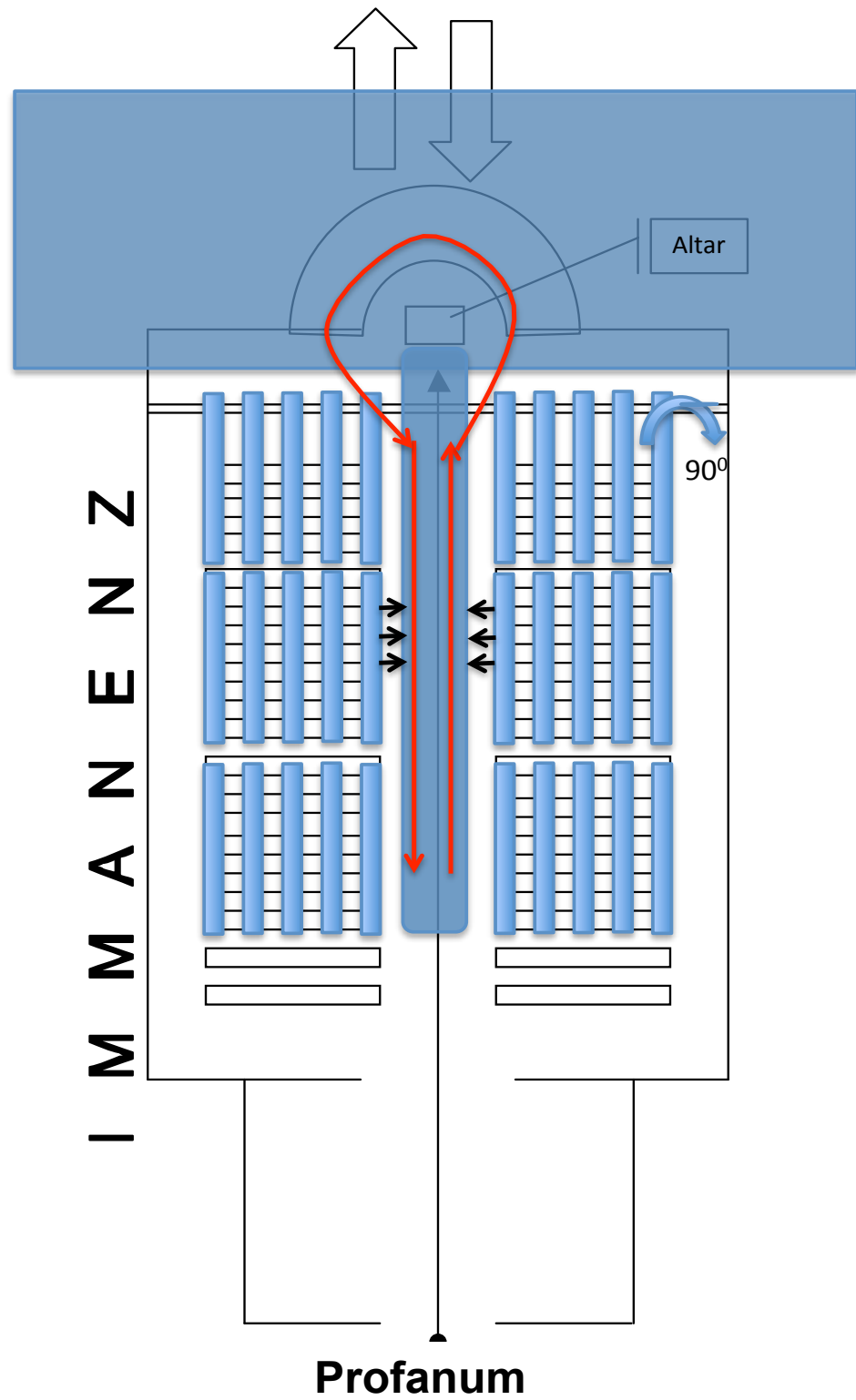


Abbildung 15: Modenschau im Kirchenraum

Das über den Altarraum gezeichnete große blaue Rechteck steht für die räumliche Umgestaltung durch den dort angebrachten geteilten Vorhang und die Leinwand mit dem Labellogo „Millions and Millions“. Der blaue Balken, der über den Mittelgang gelegt ist und in den Altarraum hineinreicht, repräsentiert den Laufsteg, der im Altarraum beginnt und sich als Bühne über den Mittelgang bis kurz vor die Kirchentür erstreckt. Der Laufsteg verstellt den Mittelgang, markiert ihn aber zugleich. Die im Kirchenschiff angeordneten schmalen blauen Balken zeigen die um 90 Grad aus ihrer üblichen Position gedrehten Kirchenbänke. Die schwarzen Pfeile, die vom Kirchengestühl in Richtung Mittelgang weisen, bilden die Blickrichtung der Zuschauer im Kirchengestühl bei der Modenschau ab, markieren gleichsam ihre Aufmerksamkeit, die sich in Richtung des Laufstegs verlagert hat.

Die rote Linie bildet die Bewegung der Modelle über den Laufsteg sowie den Kleiderwechsel der Modelle hinter der Bühne und deren Rückkehr auf den Laufsteg ab. Wie „Wasserzeichen“ scheinen die Merkmale der kirchlichen Topologie, namentlich der Mittelgang und der Altarraum durch die Umgestaltung des Kirchenraums hindurch und werden von dem mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Zeichennutzer mental räumlich ergänzt. Nur durch die Fähigkeit der mentalen Ergänzung und Korrektur des räumlich verfremdeten Mittelgangs und des massiv umgestalteten Altarraums als Ergebnis des mentalen Aktivhaltens der kirchlichen Topologie kann eine mit der weltlichen Zeichenhandlung möglicherweise einhergehende Sakralisierung evident werden.

6.2.1. Defilieren

Aufnahme: Offene Videoaufnahme und Fotoaufnahmen

Datum: 7. Mai 2013

Uhrzeit: 20:00



Abbildung 16: Sequenz I „Defilieren“²²⁶



Abbildung 17: Sequenz II „Defilieren“

Auf diesen beiden Fotos ist eine Frau in einem pinken Abendkleid zu erkennen, das vorne dem Design eines Minikleides entspricht und hinten durch eine längere Schleppe ergänzt wird. Die Frau schreitet auf einem lang gezogenen, deutlich begrenzten Laufweg stolz und erhabend wirkend auf (Abbildung 16) und ab (Abbildung 17). Links und rechts der Lauffläche sitzen vornehm gekleidete Personen auf Holzbänken und verfolgen die Frau im Kleid mit ihren Blicken. Am Fuß der lang gezogenen Fläche stehen Fotografen, die die Frau im Kleid fotografieren. Im Bildhintergrund sind gotische Fenster, gotische Backsteinsäulen, hohes Mauerwerk und Scheinwerfer zu erkennen. Anhand der auf den Fotos decodierten architektonischen Elemente kann der kontextuelle Rahmen, der die Modenschau umgibt, im Gesamtkontext als Kirchenraum identifiziert werden. Die dargebotene Zeichenhandlung kann als „weibliches Model im pinken kurzen Kleid mit Schleppe defiliert auf dem Laufsteg in einem Kirchenraum auf und ab“ beschrieben und dieses „Defilieren“ als wesentlicher Bestandteil einer Modenschau decodiert werden.

²²⁶ (c) André Czarto

Mit dieser aus der Modenschau eingefangenen Szene werden, determiniert durch den edlen Stoff, aus dem das Kleid gefertigt ist, seinem extravaganten Schnitt und dem Fall des Kleides Bedeutungen wie „Luxus“ und „Eleganz“ und, bestimmt durch die Kürze des Abendkleides in der Vorderansicht, die Bedeutung „Erotik“ konnotiert. Vor dem Hintergrund des architektonischen Gesamtkontextes kann der lang gezogene deutlich begrenzte Laufweg, auf dem die Modelle defilieren, als verfremdeter Mittelgang decodiert werden. Offensichtlich ist der Laufsteg über den Mittelgang gelegt worden. Mit dem Wissen um den größeren Zusammenhang, der allein durch die Fotos jedoch nur unzureichend abgebildet werden kann, wird davon ausgegangen, dass sich an einem Ende des über den Mittelgang gelegten Laufstegs die Kirchentür und auf der anderen Seite die Apsis befindet, auch wenn diese beiden Punkte auf den Fotos nicht zu erkennen sind. Innerhalb der topologischen Anordnung ist der Mittelgang der Bereich, der von der Kirchentür zum Altarraum bzw. zur Apsis als Zielort jeder gerichteten Wegekirche verläuft und der mit liturgischen Ein- und Auszugshandlungen konnotiert ist. Bekannt ist beispielweise das Ein- und Auszugsritual des Brautpaares bzw. der Braut (siehe Abschnitt 3.3). Die dargebotene Handlung kann somit als „weibliches Model in einem pinken Minikleid mit Schleppe defiliert über den (verfremdeten) Mittelgang aus Richtung der Apsis in Richtung der Kirchentür und wieder zurück“ (Abbildung 16 und 17) präzisiert werden. Für den mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Zeichennutzer erhält die dargebotene weltliche Handlung die religiöse Bedeutung „Ein- bzw. Auszug der Braut“.

Der Kirchenraum und die darin platzierte weltliche Zeichenhandlung müssen zunächst als zwei voneinander unabhängige eigenständige komplexe Semiosen betrachtet werden, um die Genese der aus der Perspektive des Zeichennutzers sich ereignenden sakralen Bedeutungszuweisung als semiotischen Prozess nachvollziehbar zu machen. Erst dann kann ausgemacht werden, wie sich spezifische Merkmale der kirchlichen Topologie und ihrer Konnotationen möglicherweise in die weltliche Zeichenhandlung einschreiben und diese sakralisieren. Dieser Vorgang des „Einschreibens“, der in einer „Sakralisierung“ der weltlichen Zeichenhandlung mündet, ist ein komplexer semiotischer Prozess und wird als Metamorphose (ausführlich siehe Abschnitt 5.2) bezeichnet.

In Abbildung 18 werden in Anlehnung an Panofskys Schichtenmodell und Peirces Konzept der Semiose der Zustand der Separierung von weltlichem und kirchlichem Zeichen und der Aufbau der jeweils drei Bedeutungsschichten des kirchlichen und weltlichen Zeichens und schließlich der Prozess der Einschreibung spezifischer Merkmale der kirchlichen Topologie in die weltliche Zeichenhandlung im Zuge des Metamorphoseprozesses visualisiert (ausführliche Modellbeschreibung siehe bereits zu Abbildung 12).

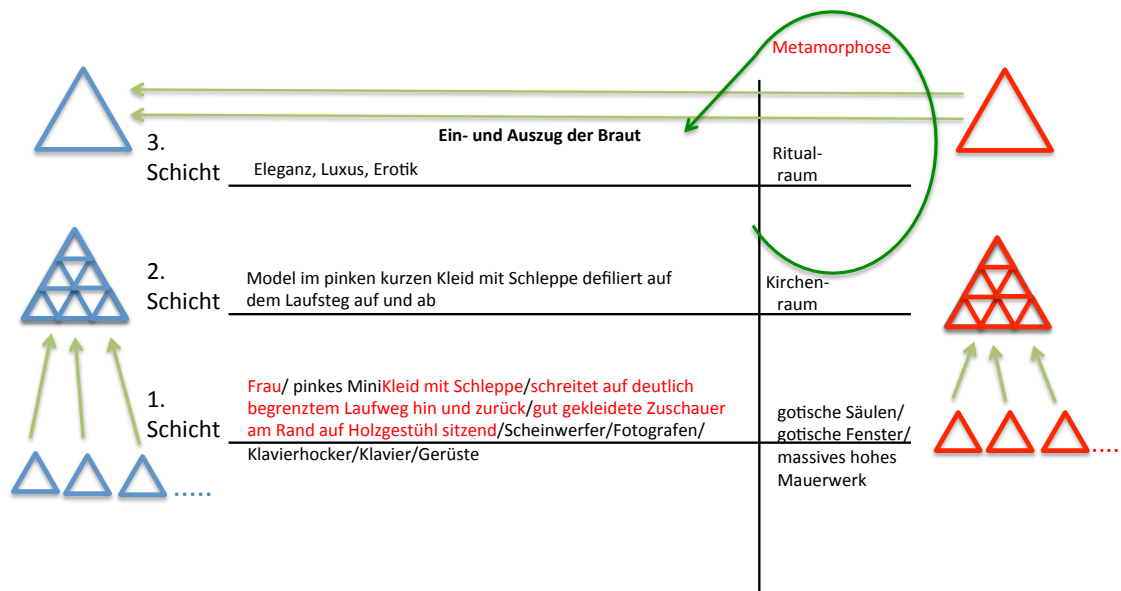


Abbildung 18: Schichtenmodell „Defilieren“

Im Falle dieser Zeichenhandlung lautet das weltliche Zeichen in seiner eigentlichen Form des Dargestellten „Model im pinken kurzen Kleid mit Schleppe defiliert auf dem Laufsteg auf und ab“ und das kirchliche Zeichen lautet in seiner Bedeutung des Dargestellten „Kirchenraum“ (zweite Schicht). Der jeweilige symbolische Sinn die dritte Schicht des jeweils Dargestellten lautet für „Model im pinken kurzen Kleid mit Schleppe defiliert auf dem Laufsteg auf und ab“ „Eleganz, Luxus, Erotik“ und für den Kirchenraum in Anlehnung an die Definition für denselben als dem institutionalisierten Ort der rituell-räumlichen Gottes-

beziehung, seine Bedeutung, Raum für das Zelebrieren unterschiedlicher christlicher Rituale, gleichsam „Ritualraum“ zu sein.

Setzt man das weltliche und das kirchliche Zeichen nun in eine Beziehung zueinander, schreiben sich der Kirchenraum in seiner Eigenschaft als Ritualraum und explizit der mittels des deutlich begrenzten Laufstegs verfremdete Mittelgang als das spezifische kirchliche Merkmal, mit dem das Ein- und Auszugsritual der Braut konnotiert ist, in die weltliche Zeichenhandlung ein.

Während des Einschreibungsprozesses können semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit als auch semiotische Beziehungen der Differenz zwischen der weltlichen Inszenierung „Model im pinken kurzen Kleid mit Schleppe defiliert auf dem Laufsteg auf und ab“ und ihrer sich im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers generierenden Sakralisierung „Ein- und Auszug der Braut“ ausgemacht werden: Die Qualizeichen des Mittelgangs, die ihn dafür ausweisen, sowohl ein Weg für den an die jeweilige Liturgie geknüpften Ein- und Auszug von Pastoren, Brautpaaren, Konfirmanden etc. als auch ein Laufsteg für Models sein zu können, sind seine Zentriertheit in einem nahezu unverstellten Raum sowie seine Länge und seine Zielgerichtetheit. Darüber hinaus ist der Mittelgang zu seiner Rechten und zur seiner Linken von Zuschauerbänken gesäumt: Im Falle eines Gottesdienstes bzw. einer kirchlichen Trauung ist das Gestühl für die Gottesdienstbesucher vorgesehen und im Falle einer Modenschau für die zur Schau geladenen Gäste.

Dieser semiotisch relevanten Qualitäten, die den Mittelgang sowohl für Ein- und Auszugsrituale als auch für das Defilieren von Models bei einer Modenschau ausweisen können, haben sich die Initiatoren bei der Platzierung der Modenschau im Kirchenraum bewusst oder unbewusst bedient.

Der erhöhte Laufsteg, der exakt über den Mittelgang gebaut wurde, die um 90 ° gedrehten Kirchenbänke und das Model, das in einem pinken, erotisch anmutenden Kleid über den Laufsteg hin- und zurückschreitet wiederum sind Qualizeichen, die den Mittelgang in seiner Funktion, Ort für liturgische Ein- und Auszugsrituale zu sein, verfremden: Es wird eine legispezifische Varianz zwischen dem mit dem Mittelgang tatsächlich konnotierten Konzept religiöser Ein- und Auszugsrituale und der am Mittelgang vollzogenen weltlichen Zeichenhandlung evident.

Im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers generiert sich trotz der für die Umsetzung der weltlichen Zeichenhandlung verfremdeten räumlichen Strukturen eine Metamorphose der Zeichenhandlung mit weltlicher legispezifischer Deutung hin zur Zeichenhandlung mit religiöser legispezifischer Deutung.

Bei dem weltlichen Zeichenvorkommen mit der legispezifischen Deutung „Model im pinken kurzen Kleid mit Schleppe defiliert auf dem Laufsteg auf und ab“ werden speziell an den Qualizeichen, namentlich den Merkmalen „Bewegungsakt der Frau im Raum“, „Kleid mit Schleppe“ und den „gut gekleideten Zuschauern auf Holzgestühl sitzend“, die im Schichtenmodell in zum Teil abgewandelter mit roter Schrift hervorgehoben sind, solche mit dem Ein- und Auszugsritual der Braut konnotierte religiöse semiotische Dimensionen evident. Bewusst oder unbewusst haben sich die Initianden der im Kirchenraum platzierten Modenschau semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit zwischen weltlichem Handeln, nämlich dem Defilieren eines Models über den Laufsteg und liturgischem Handeln, hier dem Ein- und Auszugsritual der Braut, zunutze gemacht, sodass im Gesamtkontext für den religiös kompetenten Zeichennutzer eine Sakralisierung der weltlichen Zeichenhandlung hin zum „Ein- bzw. Auszugsritual der Braut“ offenbar wird.

- Die erste semiotische Dimension ist das Merkmal „Kleid mit Schleppe“. Neben der Schleppe, die das Kleid in Rückenansicht ziert, sind es der edel wirkende Stoff und die Art und Weise, wie das Kleid fällt, die das Kleid opulent und festlich erscheinen lassen und ein Brautkleid konnotieren. Das von dem Model getragene Kleid ist zwar pink und hat in der Vorderansicht das Design eines Minirocks, das Merkmal der Schleppe wirkt per se jedoch so dominant, dass die sakrale Bedeutungszuweisung „Brautkleid“ evident wird.
- Die zweite semiotische Dimension ist die Bewegung des weiblichen Models im Kleid durch den Kirchenraum, gleichsam der „Bewegungsakt der Frau im Raum“. Das Model defiliert über den Laufsteg auf und ab, der zwischen Kirchentür und Apsis angelegt ist. Sein aufrechtes und elegantes Schreiten ist in weiten Teilen analog zu der Bewegung einer Braut beim Ein- und Ausziehen in den bzw. aus dem Kirchenraum: Die Braut

bzw. das Brautpaar oder die Braut mit dem Brautvater zieht von der Kirchentür aus über den Mittelgang feierlich in Richtung Altarraum ein und nach Beendigung des Traurituals aus dem Altarraum mit dem Bräutigam über den Mittelgang aus dem Kirchenraum wieder aus. Analogien der Bewegung im Raum zwischen dem Kirchenraum in seiner religiösen Ursprungsnutzung während des Ein- bzw. Ausziehens der Braut und der aktuellen temporären profanen, gleichwohl künstlerischen Nutzung werden evident.

- Die dritte semiotische Dimension sind die „gut gekleideten Zuschauer auf Holzgestühl sitzend“. Die Publikumsgäste sitzen auf Bänken links und rechts des Laufstegs, sind vornehm gekleidet und verfolgen das über den Laufsteg defilierende Model mit Blicken. Das gepflegte Erscheinungsbild des Publikums und dessen konzentrierte Blicke auf das Model erwecken Analogien zu Hochzeitsgästen, die einer kirchlichen Trauung beiwohnen und sich dem Anlass entsprechend besonders gekleidet haben.

Mit der Sakralisierung dieser aus der weltlichen Gesamtinszenierung ausgewählten Szene wird das „Eigentliche“ (die Zeichenpotenz der kirchlichen Topologie und der mit ihr konnotierten liturgischen Handlungen) an seinem „Gegenteil“ (der weltlichen Inszenierung Prêt-à-porter-Modenschau) offenbar.

Gleichwohl wird die religiöse Bedeutung „Ein- und Auszug der Braut“ in verfremdeter liturgischer Symbolik evident. Die verfremdete liturgische Symbolik besteht, da einerseits die Braut für gewöhnlich mit dem Brautvater oder dem Bräutigam, aber nicht allein in die Kirche ein- bzw. auszieht und andererseits, da Ein- und Auszug der Braut bzw. des Brautpaares nicht wie das Defilieren des Models ziellos und fließend ineinander übergehen, sondern durch das Ritual der Eheschließung vor Gott im Altarraum unterbrochen sind. Der Einzug der Braut durch den Mittelgang der Kirche bis zu den Altarstufen, wo die Braut vom Bräutigam empfangen wird, hat die vor dem Altar vollzogene Eheschließung zwischen Mann und Frau zum Ziel, antizipiert diese gleichsam räumlich und markiert den liturgischen Beginn des kirchlichen Hochzeitsrituals. Der Auszug

des Brautpaares beendet die Hochzeitsliturgie. Abschließend offenbart sich die verfremdete liturgische Symbolik in der Kleidung des Models: Mit einem weißen Brautkleid werden in der christlichen Kirche Reinheit und Unschuld der Braut konnotiert. In der liturgischen Farbsymbolik symbolisiert die Farbe weiß „Reinheit“²²⁷. Mit dem Minirock in der Vorderansicht und dem in pinker Farbe leuchtenden Kleid werden hingegen Freizügigkeit und Erotik konnotiert. Das Tragen dieses Kleides in einer Kirche kann für den religiös kompetenten Zeichennutzer, der für mögliche Entwertungen, Verhöhnungen oder Missbräuche religiöser Themen und Symboliken sensibilisiert ist, das Empfinden von Tabuverletzungen auslösen.

Mit der Analyse der zweiten Szene wird deutlich, ob sich in der Konfrontation der Inszenierung mit dem Kirchenraum weitere Sakralisierungen offenbaren.

²²⁷ Vgl. Welsch, N.; Liebmann, C. C. 2007, S. 22.

6.2.2. „Quick Change“

Aufnahme: Offene Videoaufnahme und Fotoaufnahmen

Datum: 7. Mai 2013

Uhrzeit: 20:00



Abbildung 19: Sequenz I „Quick Change“



Abbildung 20: Sequenz II „Quick change“

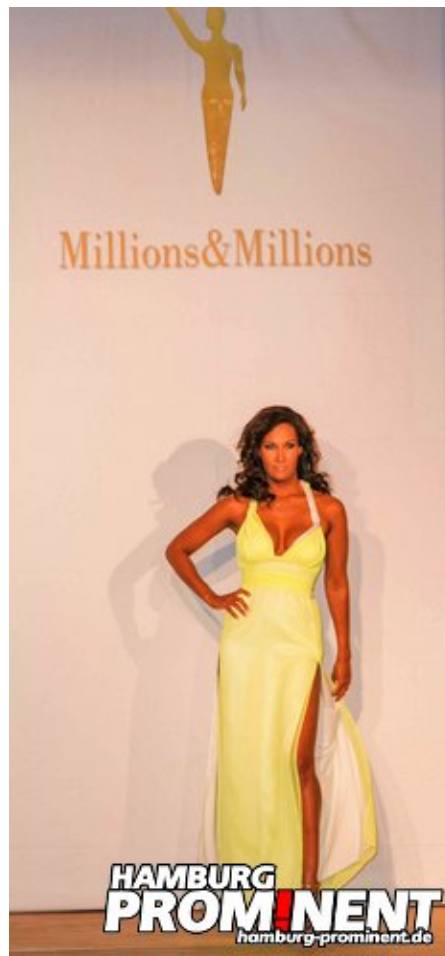


Abbildung 21: Sequenz III „Quick change“²²⁸

²²⁸ (c) André Czarto

Auf drei Bildern ist ein weiterer Akt der Modenschau eingefangen. Mit dem Wissensvorsprung eines religiös kompetenten Zeichennutzers, der wesentliche auf diesen Bildern abgebildete visuell wahrnehmbare Fakten mit der ersten bereits analysierten Szene schon decodiert hat und der in der Lage ist, solche mit diesen drei Bildern nicht abgebildeten Fakten, zu denen auch kirchliche Merkmale gehören, mental zu ergänzen, ist auf den Bildern folgendes zu erkennen: Dasselbe Model wie in der ersten Szene in dem pinken Minikleid mit Schleppe schreitet in Richtung des geteilten Vorhangs am Ende des Laufstegs, der über den Mittelgang gelegt wurde, sowie in Richtung einer Leinwand, die zwischen dem Vorhang platziert ist und auf die das Logo des Designers „Millions and Millions“ gedruckt ist (Abbildung 19). Anschließend tritt das Model in einem eleganten gelben Kleid hinter dem Vorhang hervor, um vom Laufsteg aus einen erneuten Akt des Defilierens zu starten (Abbildungen 20 und 21). Zudem ist links von der Lauffläche der Umriss eines Fotografen zu erkennen (Abbildung 19). Links und rechts der Lauffläche sind schemenhaft die Zuschauer auszumachen. Rechts im Bild sind ein Klavierhocker und – im Bildanschnitt – ein Klavier zu sehen (Abbildung 20).

Zudem sind Scheinwerfer und Gerüste zu erkennen, die die Lauffläche links und rechts begrenzen. Die dargebotene Zeichenhandlung kann als „schneller Kostümwechsel“ bzw. „quick change“ eines Laufstegmodels hinter der Bühne in der Umkleidekabine während der Prêt-à-porter-Modenschau des Labels ‚Millions an Millions‘, kurz als „quick change“ eines Laufstegmodels in der Umkleidekabine bei der ‚Millions and Millions‘- Modenschau“, decodiert werden. Mit dieser Szene werden Bedeutungen wie die „Präsentation der Vielfalt der Kollektion“ und – verstärkt durch das in den Abbildungen auf der Leinwand deutlich sichtbare logo des die Modenschau veranstaltenden Designerlabels „Millions and Millions“ – „Luxus“, „Materialismus“ und „Konsumismus“ konnotiert. Den auf den Stills nicht sichtbaren räumlichen Gesamtkontext mental ergänzend ist davon auszugehen, dass der Kostümwechsel offensichtlich im Altarraum vollzogen wird. Der Altarraum ist seiner ursprünglichen Funktion enthoben und zu einer Umkleidekabine und einem Laufsteg umgestaltet worden. Er existiert in

seiner sakralen Funktionalität nicht mehr und ist in dieser Szene semiotisch aktiv nicht mehr wirksam oder relevant.

Das semiotische Potenzial der kirchlichen Topologie ist aber möglicherweise so stark ausgeprägt, dass es beim religiös kompetenten Zeichennutzer als mentale kirchliche Topologie gespeichert ist und auch durch derart massive Umgestaltungen des Raums hindurch aktiv gehalten werden kann. Der religiös kompetente Zeichennutzer ist gleichwohl in der Lage, die räumliche Verfremdung gleichsam mental zu „korrigieren“ und kann erkennen, dass sich die besagte Szene in Hinblick auf den räumlichen Gesamtkontext eben auf der Höhe des Altarraums abspielt. Innerhalb der topologischen Anordnung ist der Altarraum nicht nur der Zielort jeder gerichteten Wegekirche, auf den alles zuläuft, sondern auch der Ort im Kirchenraum, von dem aus religiöse Rituale initiiert werden. Speziell mit dieser Zeichenhandlung wird der Altarraum in seiner Bedeutung als „Ritualraum“ markiert: Allegorisch werden an der Zeichenhandlung des Kostümwechsels in Gestalt der veränderten Kleider Wandlungen des Status von Personen offenbar, wie sie im Zuge religiöser Übergangsrituale, wie sie Arnold van Gennep definiert (siehe Abschnitt 3.3), angenommen werden.

Die deutlichsten im Altarraum zelebrierten religiösen Übergangsrituale sind die Taufe, die Konfirmation, die kirchliche Trauung und die kirchliche Bestattung (siehe Abschnitt 3.3).

Es handelt sich bei dieser Szene indes nicht um die Sakralisierung einer weltlichen Zeichenhandlung, die eine einzelne konkrete religiöse Handlung offenbaren würde, wie in der vorherigen Szene der Fall, sondern vielmehr um das Durchscheinen eines übergeordneten kirchlichen Prinzips in die weltliche Zeichenhandlung, nämlich der Nutzung des Altarraums als Raum für religiös motivierte Übergangsrituale. Die dargebotene Handlung kann als „schneller Kostümwechsel“ bzw. „Quick change“ eines Laufstegmodells hinter der Bühne in der Umkleidekabine“ präzisiert werden, die im Altarraum angesiedelt ist und erhält für den mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Zeichennutzer die religiöse Bedeutung des kirchlichen Konzepts „religiöser Übergangsrituale“.

Der Kirchenraum und die darin platzierte weltliche Zeichenhandlung müssen erneut als zwei voneinander unabhängige eigenständige komplexe Semiosen

betrachtet werden, um die Genese der im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers sich ereignenden Metamorphose als semiotischen Prozess nachvollziehbar zu machen. Erst dann kann über die Frage entschieden werden, wie das Eigentliche an seinem Gegenteil offenbar wird, das heißt wie sich spezifische Merkmale der kirchlichen Topologie und der mit ihr konnotierten liturgischen Handlungen möglicherweise in die weltliche Zeichenhandlung einschreiben und diese sakralisieren.

Der Zustand der Separierung von weltlichem und kirchlichem Zeichen, der Aufbau der jeweiligen Bedeutungsschichten und der Prozess der Einschreibung spezifischer Merkmale der kirchlichen Topologie in die weltliche Zeichenhandlung im Zuge des Metamorphoseprozesses werden in der folgenden Abbildung visualisiert.

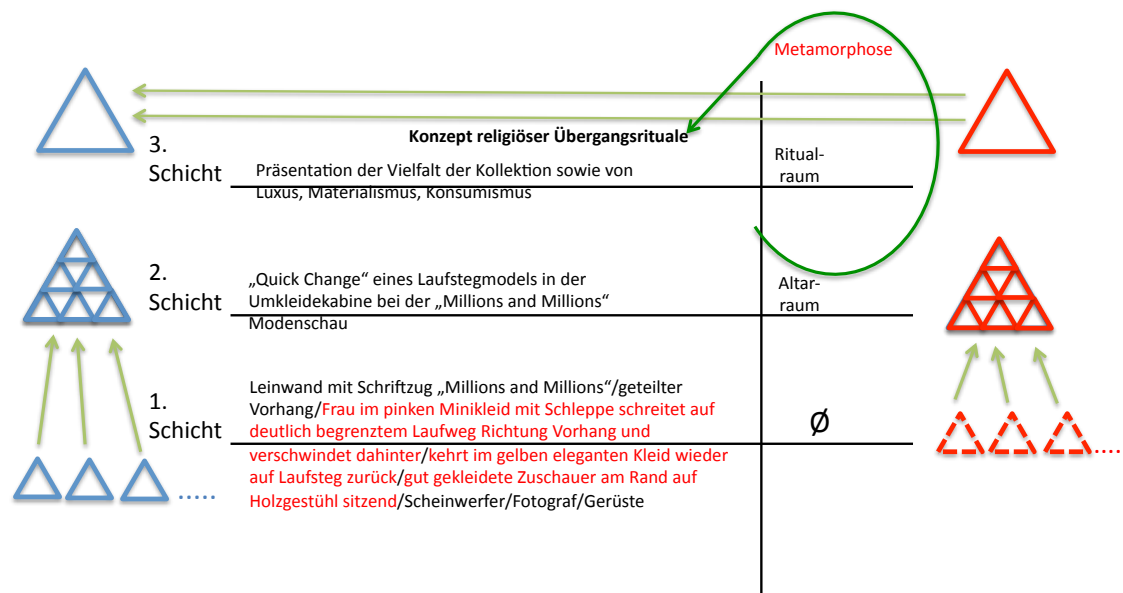


Abbildung 22: Schichtenmodell „Quick change“

Mit dieser Abbildung lassen sich, im Gegensatz zu den vorangegangenen Analysen, visuell wahrnehmbare Fakten nur für das weltliche Zeichen identifizieren.

Für das kirchliche Zeichen sind auf den drei Bildern (Abbildungen 19, 20 und 21) keine einzelnen Fakten auszumachen, da aufgrund der erheblichen Umgestaltung speziell der Altarraum in seiner Bedeutung, innerhalb der Wegekirche das Zentrum zu sein, von dem aus der Gläubige mit dem Transzendenten bestmöglich kommunizieren kann, semiotisch nicht mehr wirksam ist. Das kirchliche Zeichen kann jedoch trotz nicht visuell wahrnehmbarer kirchlicher Fakten, aus denen sich die übergeordnete Semiose nachvollziehbar zusammensetzen würde, in seiner Bedeutung als Altarraum decodiert werden. Das ist deshalb möglich, weil der religiös kompetente Zeichennutzer in der Lage ist, die auf den drei Bildern sichtbare räumliche Verfremdung gleichsam mental zu „korrigieren“ und zu erkennen, dass sich die besagte Szene in Hinblick auf den mental ergänzten und mit dem Wissen um die erste bereits analysierte Szene erinnerten räumlichen Gesamtkontext eben auf der Höhe des Altarraums abspielt.

Die Idee der mentalen Ergänzung der auf den Abbildungen 19, 20 und 21 visuell nicht wahrnehmbaren und zu decodierenden kirchlichen Fakten ist mit den einzelnen rot gestrichelten Dreiecken abgebildet. Diese mentalen Fakten bilden, ins Verhältnis zur zweiten Schicht gesetzt, Teilsemiosen, aus deren Zusammenspiel sich, gleichsam im Kontext die übergeordnete kirchliche Semiose „Altarraum“ generiert. Dieser Zustand zeigt sich in der Verschmelzung der einzelnen rotgestrichelten Dreiecke zu einem Dreieck, das sich aus mehreren nunmehr mental ergänzten, nicht aber konkret wahrnehmbaren Fakten bzw. Einzelsemiosen zusammensetzt und sich jeweils auf Höhe der zweiten Schicht befindet.

Während das kirchliche Zeichen in seiner eigentlichen Form des Dargestellten „Altarraum“ lautet, lautet das weltliche Zeichen in seiner eigentlichen Form des Dargestellten „Quick Change“ eines Laufstegmodells in der Umkleidekabine bei der ‚Millions and Millions‘-Modenschau“.

Die dritte Schicht des jeweils Dargestellten, sein „symbolischer Sinn“, hat im Fall der weltlichen Semiose die Bedeutung „Präsentation der Vielfalt der Kollektion sowie von Luxus, Materialismus und Konsumismus“ und für den Altarraum seine Bedeutung, Raum für das Zelebrieren unterschiedlicher christlicher Rituale gleichsam „Ritualraum“ zu sein.

Setzt man das weltliche und das kirchliche Zeichen nun in eine Beziehung zueinander, schreibt sich der Altarraum in seiner Eigenschaft als Ritualraum in die weltliche Zeichenhandlung ein.

Semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit als auch semiotische Beziehungen der Differenz, die im Zuge dieses Einschreibungsprozesses zwischen der weltlichen Inszenierung „Quick Change‘ eines Laufstegmodells in der Umkleidekabine bei der ‚Millions and Millions‘-Modenschau“ und der sich im Auge des Zeichennutzers generierenden Sakralisierung evident werden, können Aufschluss über die Potenz ganz spezifischer Merkmale der kirchlichen Topologie und ihrer Implikationen geben: Eine semiotisch relevante Qualität des Altarraums, die ihn dafür ausweist, sowohl ein Raum für das Zelebrieren von religiösen Übergangsritualen als auch Raum für den Wechsel von zu präsentierenden Outfits im Verlauf einer Modenschau sein zu können, ist seine grundsätzliche Separierung von dem übrigen Raumgefüge, architektonisch abgebildet in den Altarstufen, die das Kirchenschiff vom Altarraum trennen und zugleich beide Bereiche miteinander verbinden. Darüber hinaus ist der Altarraum der Zielort der gerichteten Bewegung im Kirchenraum: Im Falle des Zelebrierens eines religiösen Übergangsrituals und der damit einhergehenden Wandlung des Initianden ist der Altarraum der Ort, auf den sich die Konzentration der Gottesdienstbesucher fokussiert. Im Falle der Modenschau ist der Altarraum der Ort, mit dem der Zuschauer den Umkleideraum, mit dem Momente der optischen Verwandlung konnotiert sind, assoziiert. Diese Assoziation ist maßgeblich determiniert durch die den Altarraum verstellende Leinwand, die zwischen einem Vorhang platziert und auf die das Logo des Designers „Millions and Millions“ gedruckt ist.

Auch dieser semiotischen Qualitäten, die den Altarraum sowohl für das Zelebrieren von Übergangsritualen als auch für den schnellen Kostümwechsel von Models hinter der Bühne prädestinieren, haben sich die Initiatoren der Modenschau im Zuge der Platzierung der Modenschau im Kirchenraum bewusst oder unbewusst bedient.

Qualizeichen des komplexen Repräsentamen „Quick Change‘ eines Laufstegmodells in der Umkleidekabine bei der ‚Millions and Millions‘-Modenschau“, die den Altarraum in seiner ursprünglichen religiösen semiotischen Funktion gleichsam ausschalten, sind vor allem der am Ende des Laufstegs positionierte geteil-

te Vorhang und die Leinwand, die zwischen dem Vorhang platziert ist und auf die das Logo des Designers „Millions and Millions“ gedruckt ist.

Trotz dieser massiven räumlichen Verfremdungen generiert sich im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers eine Metamorphose der Zeichenhandlung mit weltlicher legispezifischer Deutung hin zur Zeichenhandlung mit religiöser legispezifischer Deutung.

Bei dem weltlichen Zeichenvorkommnis mit der legispezifischen Deutung „Quick Change‘ eines Laufstegmodells in der Umkleidekabine bei der ‚Millions and Millions‘-Modenschau“ werden mit dem Konzept „religiöser Übergangsrituale“ konnotierte religiöse semiotische Dimensionen offenbar. Sie offenbaren sich an dem Aspekt der genauen „Lokalisierung“ der weltlichen Zeichenhandlung im massiv umgestalteten Altarraum und den Merkmalen „Kleiderwechsel“ und „gut gekleidete Zuschauer auf Holzgestühl sitzend“, die im Modell mit roter Schrift in teilweise abgewandelter Form hervorgehoben sind und die allesamt Qualzeichen darstellen.

- Die erste semiotische Dimension ist das Merkmal „Kleiderwechsel“. Mit dem Kleiderwechsel wird kein konkreter liturgischer Akt im Kirchenraum konnotiert. Der Kleiderwechsel steht aber allegorisch für den Statuswandel einiger Initianten im Kontext religiöser Übergangsrituale, der mit christlichen und im Altarraum zelebrierten oder zumindest vom Altarraum aus initiierten Ritualen einhergeht. Zu denken wäre an Rituale wie das Abendmahl, die Taufe, die Konfirmation oder die kirchliche Trauung. Verändert zum Beispiel der im Altarraum zelebrierte einmalige Ritus der Taufe den Status eines Initianten von einem aus der Gemeinschaft der Christen Ausgeschlossenen zu einem zur Gemeinschaft der Christen Zugehörigen, hat das Abendmahl in seiner permanenten Wiederholung die Funktion der rituellen Konsolidierung, der Festigung und Bestätigung dieser Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Christen. Außerdem kehrt der Initiant, der an einer Abendmahlsfeier partizipiert, nach jedem Abendmahl durch die Aufnahme der geistigen Nahrung und durch den Pastor gesegnet mental gestärkt in die profane Welt und in seinen Alltag zurück (siehe Abschnitt 3.3.1).

- Die zweite semiotische Dimension ist die konkrete „Lokalisierung“ des Kleiderwechsels im Kirchenraum. Das Model, das den Kleiderwechsel vollzieht, defiliert über den Laufsteg in Richtung Apsis, verschwindet hinter dem Vorhang, kehrt in einem neuen Kleid hinter dem Vorhang hervor, geht auf den Laufsteg zurück und defiliert in Richtung der Kirchentür. Diese Handlung markiert noch einmal ausdrücklich den Altarraum allegorisch als den Ort im Kirchenraum, an dem sich verschiedene Statusveränderungen im Sinne religiöser „rite de passage“ vollziehen können, die den Initianden verändert über den Mittelgang hinaus in das Weltliche und den Alltag ausziehen lassen (zu „rite de passage“ siehe Abschnitt 3.3). Auch wenn die Altarraumstufen, die Schwelle, die den Altarraum vom Kirchenschiff trennt und zugleich mit ihm verbindet, durch die räumliche Verfremdung hindurch hier nicht mehr als solche zu erkennen sind, konnotiert die Bewegung des Models zugleich die Bewegung der Initianden Braut, Täufling, Konfirmand oder Abendmahlsgast, die die Altarraumstufen hinauf- und nach Beendigung des Rituals wieder hinabsteigen.
- Die dritte semiotische Dimension sind die Zuschauer in den Bänken, die „gut gekleideten Zuschauer auf Holzgestühl sitzend“. Sie sitzen auf Bänken links und rechts neben dem Laufsteg und verfolgen das Model mit Blicken. Ein Publikum ist auch bei religiösen Übergangsritualen wie der Taufe, der Konfirmation, der kirchlichen Trauung oder der Trauerfeier anwesend. Die Aufmerksamkeit des Publikums richtet sich vor allem auf den jeweiligen Initianden, dem das religiöse Ritual gilt.

Auch wenn mit der Sakralisierung einer weiteren aus der weltlichen Gesamtinszenierung ausgewählten Szene das „Eigentliche“ (die Zeichenpotenz der kirchlichen Topologie und der mit ihr konnotierten liturgischen Handlungen) an seinem „Gegenteil“ (der weltlichen Inszenierung Prêt-à-porter-Modenschau) offenbar wird, löst die Platzierung dieser Zeichenhandlung im Altarraum gleichwohl Reibungen aus: Speziell durch die Konfrontation des umgestalteten Kirchenraums in Gestalt der hier installierten Leinwand, auf die der Name des Veranstalters „Millions and Millions“ gedruckt ist, werden für den religiös kompetenten

Zeichennutzer, der die kirchliche Topologie in ihrem Zusammenhang durch die massive Umgestaltung des Kirchenraums hindurch mental aktiv hält und der zugleich für etwaige Entwertungen, Verhöhnungen oder Missbräuche religiöser Themen und Symboliken sensibilisiert ist, semiotisch relevante Irritationen initiiert: Der Altarraum ist der Bereich im Kirchenraum, in dem die Gebete der Gemeinde initiiert werden. Die Konfrontation mit dem Label „Millions and Millions“ konnotiert die Anbetung des „mammon“²²⁹ im Kirchenraum, die nach christlichem Verständnis, festgehalten im Matthäusevangelium, die Anbetung Gottes ersetzt und provoziert: „Niemand kann zwei Herren dienen: Entweder er wird den einen hassen und den andern lieben, oder er wird an dem einen hängen und den andern verachten. Ihr könnt nicht Gott dienen und dem Mammon.“²³⁰

Der Kirchenraum ist ein Ort, der einen geschützten Umgang mit jenseitigen Instanzen beansprucht (siehe Abschnitt 3.2), was auch die Ausgrenzung weltlicher Werte und Zwänge bedeutet. Sowohl die mit dem Label „Millions and Millions“ konnotierten weltlichen Konzepte Materialismus und Konsumismus als auch die mit dem pinken Minikleid konnotierten Konzepte „Erotik“ und „Freizügigkeit“ laufen diesem Anspruch zuwider. Mit der Thematisierung solcher weltlichen Konzepte im Kirchenraum kann derselbe in seiner zeichenhaften Ausrichtung auf die Transzendenz als auch in seiner Würde und Integrität aus subjektiver Perspektive verletzt werden.

6.3. Das Verhältnis von Theater und Kirche(nraum) im kulturhistorischen Kontext

Kirche und Theater stehen in einer über mehr als tausend Jahre währenden Beziehung zueinander, keineswegs jedoch in einem konfliktfreien Verhältnis. Die Verknüpfung des griechischen Theaters mit heidnischen Gottheiten führte dazu, dass die Kirche das Theater in den ersten 1000 Jahren des Christentums ablehnte.²³¹ Für den Kirchenvater Tertullian (um 160 bis nach 220) war die Grundlage der gesamten Schauspielerei der Götzendienst, durch den Laster

²²⁹ Die Bezeichnung „Mammon“ stammt aus dem Aramäischen (*mamona*) und bedeutet soviel wie Besitz, Habe.

²³⁰ Matthäus 6, 24.

²³¹ Vgl. Ev. Kirchenlexikon 1985, S. 39, zitiert nach: Mertin, A. 2006.

und Unzucht gefördert würden. Schauspieler, die getauft werden wollten, mussten gar ihren Beruf aufgeben.²³² Tatsächlich hat das Theater historisch religiös-kultische Wurzeln. Der Ursprung des griechischen Theaters wird evolutionstheoretisch in dem archaischen Jahreszeitengott Ritual und im Ostertropus vermutet.²³³ Hieraus entwickelte sich auch nach der anfänglich ablehnenden Haltung gegenüber dem Theater das mittelalterliche Kirchenraumspiel, das seitens der Kirche die Funktion einer *ancilla theologica* zugewiesen bekam, wie es bereits für die Bildenden Künste galt (siehe Kapitel 4). Infolge des subversiven Charakters, das dem Theaterspiel anhaftete, wurde das Theater schon bald zum Nährboden und Ausdruck für Kritik an der institutionalisierten Kirche und wurde aus dem Kirchenraum verwiesen. Lediglich traditionelle Formen wie das Weihnachts- und Passionsspiel blieben der Kirche, auch die Reformation überdauernd, als theatrale Elemente erhalten.²³⁴

Erst im 20. Jahrhundert und hier spätestens seit den 1970er Jahren fand das Theater wieder Einzug in die Kirchenräume. Das Theater hat jedoch im Gegensatz zur Bildenden Kunst oder der Musik keinen festen Platz in der kirchlichen Praxis und bleibt stets temporäres Projekt. Das Theaterspiel im Kirchenraum erstreckt sich heute über das Bibliodrama, eine anerkannte Praxis zur Erschließung biblischer Texte und christlicher Existenz mithilfe des Theaterspiels,²³⁵ des Tanztheaters, der Performance, der Comedy etc. auch im Sinne autonomer künstlerischer Interventionen (Kapitel 4), bei der weltliches Theater im Kirchenraum platziert wird.

Bei der Platzierung von weltlichem Theater im Kirchenraum interessieren den Künstler u. a. die Möglichkeiten, die die Raumkonfigurationen und bedeutungen solch symbolisch tradiert und hochbesetzter Räume mit sich bringen, diese in die jeweilige Inszenierung auf unterschiedliche Art und Weise zu integrieren, die besondere Räumlichkeit mit der in ihm stattfindenden Inszenierung zu transformieren,²³⁶ kurzum das semiotische Potenzial der kirchlichen Topologie ästhetisch auszuschöpfen. Die Platzierung weltlichen Theaters im Kirchenraum kann durchaus auch mit Verfremdungen oder/und Umgestaltungen der kirchlichen

²³² Vgl. ebd.

²³³ Vgl. Fischer-Lichte, E., , S. xvii, in: Turner, V. 2009.

²³⁴ Vgl. Schmidt, M. 2011, S. 67ff.

²³⁵ Helmke, J., Hoffmann, K. (Hg.) 2011, S. 11.

²³⁶ Fischer-Lichte, E. 2006, S. 19-25.

Raumstruktur einhergehen. Die Kirchenverantwortlichen sehen in solchen ästhetischen Interventionen häufig eine Chance für die Religion im Sinne der Erschließung christlicher Dimensionen in der Konfrontation von weltlichem Theater im Kirchenraum. Dabei übersehen sie häufig das provozierende Potenzial solcher Interventionen, das für den einzelnen Gläubigen sichtbar werden kann und subjektiv religiöse Gefühle verletzen mag.

Das Bespielen des Kirchenraums in Gestalt einer Theaterinszenierung liegt schon deshalb nahe, weil der Kirchenraum ursprünglich für die Bewegungsformen des Gottesdienstes mit seiner Liturgie, einem dem Theaterspiel semiotisch sehr ähnlichem Zeichensystem, errichtet wurde. Beide Zeichensysteme sind durch ein Zusammenspiel aufgeladener Symbole bestimmt, die auf einer „Bühne“ zum Tragen kommen, und unterliegen zahlreichen Semiosen: Die Kommunikation in einem Theaterstück konstituiert sich über Raum, Figuren, Kostüme, Licht, Bühnenbild, Musik und Dialoge.²³⁷ Auch die Kommunikation einer Liturgie ist symbolisch vielseitig: Es wirken zusammen Raum, Gebet, Lesung und Verkündigung, Gesang, Gestik, Bewegung und Gewänder, liturgische Geräte, Symbole und Symbolhandlungen sowie das Spenden von Sakramenten und Sakramentalien.²³⁸

Die semiotische Nähe beider Zeichensysteme wird sprachlich evident, wenn die christliche Liturgie nicht nur in der praktisch-theologischen Literatur mit der theatertheoretischen Terminologie der „Inszenierung“ einen Ausdruck des Theatralischen übernimmt.²³⁹ Hinsichtlich ihrer Funktionen für eine Gesellschaft unterscheiden sich Theater und Liturgie: Im Gegensatz zum Theater, das eine große Gestaltungsfreiheit zulässt und das bei seiner Konstitution beliebig auf Zeichen zurückgreift, die in einer Kultur vorhanden sind²⁴⁰ und zu denen auch Zeichen aus dem christlichen Zeichenrepertoire gehören, soll der Gottesdienst mit seiner Form der Liturgie ausschließlich von Gott verkünden und eine Verbindung zur transzendenten Sphäre herstellen. Der Gottesdienst ist in seinem Zeichengebrauch dadurch wesentlich reduzierter. Während im liturgischen Kontext die Wirklichkeit das Fundament ist, von dem aus auf die Transzendenz referiert werden kann, dienen die Zeichen im theatralen Kontext dazu, „eine Transforma-

²³⁷ Vgl. Fischer-Lichte, E. 1994, S. 137.

²³⁸ Vgl. Engemann, W. o. J.

²³⁹ Vgl. Klie, Th. 2006, S. 15.

²⁴⁰ Vgl. Fischer-Lichte, E. 1994, S. 20.

tion der Wirklichkeit hin zur Illusion zu erzeugen und die Verleugnung der Wirklichkeit als wirklich zu evozieren²⁴¹. Theater ist in seinen Ausdrucksformen autonom und frei. Theater möchte den Zuschauer konfrontieren, entdecken lassen, vielleicht provozieren und kann politisch, gesellschaftskritisch, ästhetisch oder religiös ambitioniert sein.

War das Konzept des Theaters bis zum ausgehenden 18. Jahrhundert ein Theater der Wirkungsästhetik, verbunden mit dem Verständnis von Theater als einem Akt transformativer Performanz, entwickelte sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein Paradigma des Konzepts der „Einfühlung“, insbesondere der Einfühlung in die verschiedenen Figuren. Mit der „performativen Wende“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts kehrte das Konzept der transformativen Performanz in den Diskurs um Theateraufführungen zurück und mit ihr ein erweiterter Theaterbegriff, wie er vor allem von Erika Fischer-Lichte im Kontext der „Ästhetik des Performativen“ postuliert wurde und eine generell zu beobachtende Theatralisierung des gesellschaftlichen und politischen Lebens meint.²⁴²

Grundsätzlich kann sich ein Theaterstück überall dort verorten, wo ein Raum als Bühne fungiert, auf der ein Schauspieler (A) agieren wird, um eine Figur (X) darzustellen, während ein Publikum (S) zuschaut. In welchem Verhältnis A/X/S zueinander stehen, ist dann abhängig von der Beschaffenheit des Spielortes. Innerhalb dieses Spielortes ist der Bühnenraum der Raum, den A/X in seinem Spiel „bespielt“²⁴³. Während vor allem der Altarraum während eines Gottesdienstes als Bühne für liturgisches Handeln fungiert, sitzen die Gottesdienstbesucher in dem vom Altarraum durch die Altarstufen abgegrenzten Kirchenschiff. Wird der Kirchenraum wie im Fall des „theatralen Philosophierens“ für weltliches Theater genutzt, ist vor allem der Altarraum der Bühnenraum, den A/X bespielt und im Gestühl im Kirchenschiff nimmt das Publikum Platz. Die topografische Struktur des Kirchenraums bleibt während dieses Theaterspiels nahezu unverändert und der Kirchenraum ist in genau dieser Struktur geeignet, dem Theater eine Bühne zu bieten. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte formuliert in diesem Zusammenhang: „In Hinblick auf seine Performativität ist der Kirchenraum durchaus dem Theaterraum vergleichbar. In beiden Fällen handelt es sich um Räume, die im Hinblick auf eine spezifische Art von Auf-

²⁴¹ Lukken, G. 1998, S. 57.

²⁴² Vgl. Fischer-Lichte, E. 2004.

²⁴³ Vgl. Fischer-Lichte, E. 1994, S. 16ff.

führung errichtet wurden/werden und deren je besondere Räumlichkeit von jeder in ihm stattfindenden Aufführung transformiert, d. h. eben neu und anders hervorgebracht wird”²⁴⁴. Der die Zeichensysteme Theater und Liturgie verbindende Aspekt einer ausgeprägten Performativität spiegelt sich nicht nur in der sich auf Aufführungen ausgerichteten und sich ähnelnden Topologie von Kirch- und Theaterraum wider.

Während die Kunstform Theater einen deutlich medialen Charakter besitzt und die topologische Struktur des Kirchenraums speziell während der Platzierung des „theatralen Philosophierens“ nahezu unverändert bleibt, gilt dieser Zustand nicht für die beiden anderen in den Kirchenräumen platzierten und bereits analysierten weltlichen Inszenierungen Pop-up-Restaurant und Prêt-à-porter-Modenschau: Nicht nur ihre mediale Wirkung ist subtiler, sowohl während der Prêt-à-porter-Modenschau als auch während des Pop-up-Restaurants ist die topologische Struktur des Kirchenraums räumlich verfremdet oder gar räumlich massiv umgestaltet.

6.4. Theatrales Philosophieren im Kirchenraum

Im August 2008 führte ein Philosophiekurs jugendlicher Laienschauspieler das Theaterstück „Marx: Das Manifest: Philosophie-Performance“ an mehreren Abenden in derselben Kirche auf, in der bereits die Modenschau inszeniert wurde (vgl. Abschnitt 6.2). Die hier im Kirchenraum präsentierte Theaterform ist die noch junge Form des „theatralen Philosophierens“, die der Philosoph Christian Gefert entwickelte. Beim theatralen Philosophieren entstehen performative Körperbilder, die die Bedeutung eines philosophischen Textes ausdrücken sollen. Dazu interpretieren Philosophierende einen Text, indem sie die Argumentationsmuster diskursiv rekonstruieren und mithilfe unterschiedlicher Gestaltungstechniken treffende präsentativ-theatrale Ausdrucksformen gestalten. Zum Beispiel erarbeiten die Philosophierenden in Improvisationen Standbilder oder Szenen, die die Bedeutung des Textes darstellen sollen.²⁴⁵ Ein Theaterstück ist

²⁴⁴ Fischer-Lichte, E. 2006.

²⁴⁵ Vgl. <http://www.gefert.de/3.html>. Bei dieser Performance handelt es sich um ein Zusammenspiel aus verbaler und nonverbaler Kommunikation. Beide Formen sind in diesem Kontext jedoch redundant. Indes

im Gegensatz zu den beiden anderen gewählten weltlichen Veranstaltungen, der Prêt-à-porter-Modenschau und dem Pop-up-Restaurant, deutlich medial (siehe Abschnitte 6.1 und 6.2). Vor dem Hintergrund, dass dieses Theaterstück ein Medium ist, das auf der Folie der Marxistischen Philosophie neben Kapitalismuskritik, Kritik an der Bourgeoisie oder Kritik am Modell der bürgerlichen Familie auch Religionskritik verhandelt, kann davon ausgegangen werden, dass die Platzierung des Theaterstücks in diesem Kirchenraum intentional ist und nicht zufällig erfolgt. Der Arbeitstitel „Marx: Das Manifest: Philosophie-Performance“ wirkt vor diesem Hintergrund wie ein Prä-Signal, das die folgende Interpretation in seinen Deutungsoptionen bereits im Vorfeld determiniert. Die folgende Analyse verhandelt daher unter anderem auch die Frage, inwieweit sich eine mögliche Religionskritik in einzelnen Semiosen in dem Kirchenraum offenbart, ohne dass jedwede Apologetik betrieben werden würde.

Die Raumstruktur im Kirchenraum bleibt nahezu unverändert: Während der Aufführung dienen der vordere Bereich des Kirchenschiffs und vor allem der Altarraum als Bühne wie während eines Gottesdienstes. Im Kirchenschiff sitzt das Publikum im Kirchengestühl und auf Stühlen, die im vorderen Teil des Kirchenschiffs angeordnet sind. Während des theatralen Philosophierens bleibt der Altarraum wie auch in einem Gottesdienst der Wahrnehmungsbereich des Publikums, ist aber im Moment dieser weltlichen Nutzung nicht mehr der Wahrnehmungsbereich, an dem Liturgien inszeniert werden und der in seiner Zeichenhaftigkeit gewöhnlich auf die Transzendenz verweist, sondern aus der Perspektive des Publikums der Wahrnehmungsbereich, in dem ein weltliches Theaterstück inszeniert wird.

Als einziges Prinzipalstück im Altarraum verbleibt allein der weiße Steinaltar. In den Chorbögen über dem Altar sind figürliche Malereien zu erkennen.²⁴⁶ Die mobilen Prinzipalstücke Taufbecken und Kanzel wurden wie bei anderen weltlichen Veranstaltungen auch aus dem Altarraum entfernt. Infolge der Suspendierung christlicher Symbole aus dem Altarraum während weltlicher Veranstaltungen, die den Altarraum als die Öffnung zur Transzendenz ausweisen, wirkt derselbe räumlich verfremdet und ist in dieser innenarchitektonisch organisierten

konzentriert sich diese Analyse ausschließlich auf die nonverbale Kommunikation in Gestalt der Standbilder.

²⁴⁶ Die auf den mit weißen Platten abgedeckten Bogenfeldern im Chorraum dargestellten figürlichen Malereien zeigen ein im Jahr 2007 entworfenes triptychonartiges Ensemble, das eine Ölbergsszene und den Gang nach Emmaus zeigt (vgl. Lukas, 24, 13–35). Die Fotoaufnahme des Kirchenraums in Abbildung 12 ist vor dem Jahr 2007 entstanden, daher sind die figürlichen Malereien dort nicht zu erkennen.

nicht gottesdienstlichen Funktionalität nicht mehr derart sakrosankt. Dennoch ist der Kirchenraum auch in dieser reduzierten religiösen Symbolik als gerichtete Wegekirche deutlich erkennbar, da der Altarraum als der Zielort im Kirchenraum, auf den alle Konzentration und Bewegung liturgisch gerichtet ist und der die Öffnung zur Transzendenz symbolisiert nach wie vor zu decodieren ist (zum Konzept der Wegekirche siehe Abschnitte 3.3 und 3.4). Decodiert werden kann der Altarraum in dieser sakralen Bedeutung trotz seiner reduzierten Ausstattung deshalb, weil die Ausstattung über Jahrhunderte so tradiert und konventionalisiert ist, dass die fehlenden christlichen Symbole vom religiös kompetenten Zeichennutzer, so die Annahme, mental ergänzt werden können.

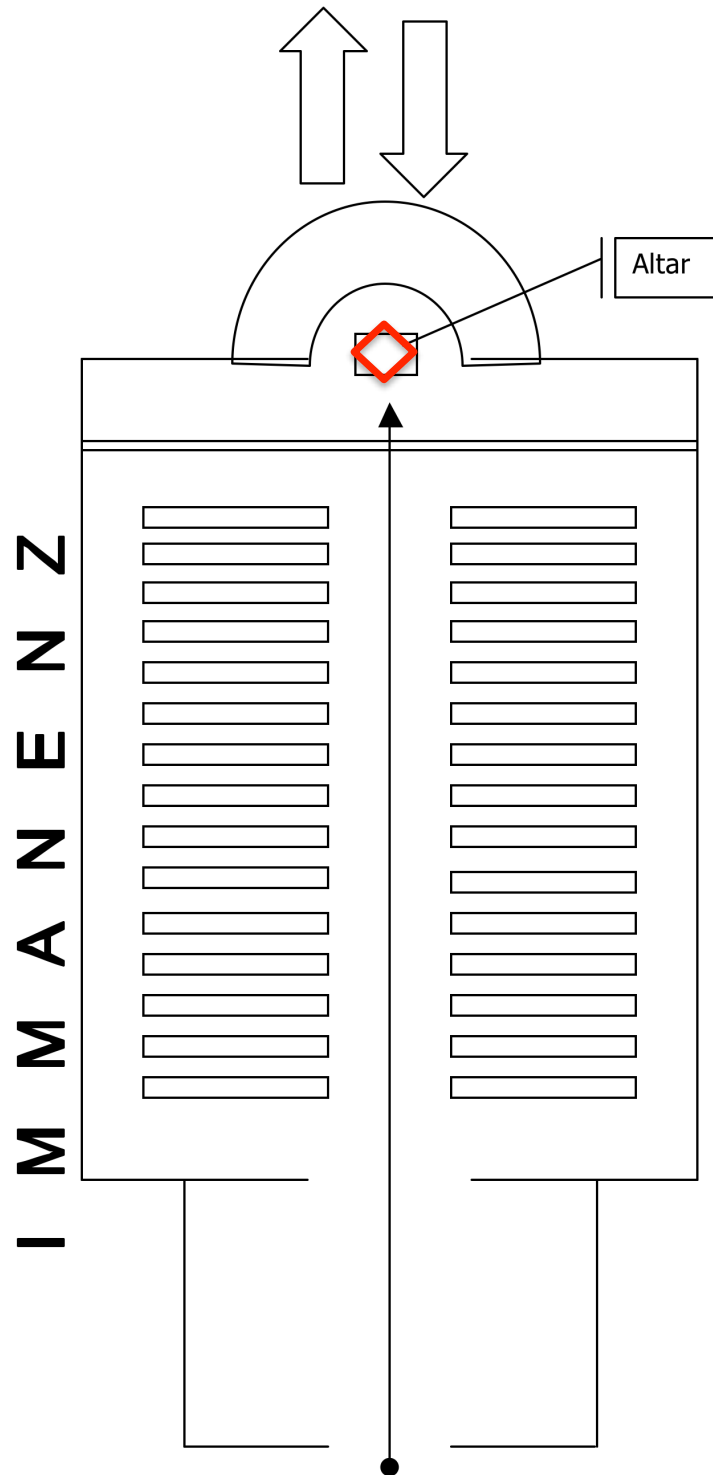
Davon ausgehend, dass die kirchliche Topologie semiotisch relevant und „potent“ ist, wird mit der folgenden Analyse die Frage in den Mittelpunkt gestellt, wie die kirchliche Topologie die weltliche Theateraufführung in ihrer Zeichenwirkung beeinflusst und wie sich die kirchliche Struktur der Semiose „Theateraufführung“ gleichsam „einschreibt“, das „Eigentliche“ (die kirchliche Topologie) an seinem „Gegenteil“ (hier der weltlichen, religionskritischen Theateraufführung) gleichsam offenbar wird. Aus der Perspektive eines während der Veranstaltung im Kirchenraum als Besucher leiblich anwesenden und mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Interpreten, der die kirchliche Topologie mental gespeichert hat, wird die Analyse durchgeführt. Es ist bewusst, dass die ausgewählten Stills Ausschnitte aus der Wirklichkeit wiedergeben und lediglich signifikante Punkte eines größeren Zusammenhangs abbilden können. Sollte eine befriedigende Beschreibung der jeweiligen zu analysierenden Szene allein mithilfe der Stills nicht umfassend möglich sein, werden entsprechende Fakten aus der Erinnerung der Autorin schriftlich ergänzt.

Im Folgenden werden zwei Szenen aus der Gesamtinszenierung ausgewählt und analysiert. Das Theaterstück wird überwiegend im Altarraum und hier in der Nähe des Altars inszeniert. Es werden zwei Szenen analysiert, die unterschiedliche Perspektiven darauf offenbaren, wie der Altar(Raum) in seiner religiösen Symbolik für die Inszenierung möglicherweise genutzt und benutzt wird. Zu diesem Zweck werden aus dem vorhandenen Videomaterial jene Stills als Dokumentationsmaterial ausgewählt, die gleichsam prototypisch für die Gesamtin-

szenierung Hinweise auf die Art und Weise des Hindurchscheinens der kirchlichen Topologie durch das weltliche Ereignis geben können. In ihrem Ausdruck können beide ausgewählten Szenen als Gradmesser für die Zeichenwirkung der gesamten weltlichen Inszenierung im Kirchenraum gelten, gleichsam prototypisch sinngemäß für den Ausdruck der Gesamtperformance und des Hindurchwirkens der kirchlichen Struktur stehen, außerdem für die Intention, die die Theatermacher mit der Platzierung des Stücks im Kirchenraum möglicherweise verfolgen. Die mit der jeweiligen Szene möglicherweise einhergehenden Formen des Hindurchwirkens der kirchlichen Topologie bzw. einzelner spezifischer Merkmale der kirchlichen Topologie und ihren Konnotationen sind in Anlehnung sowohl an das dreischichtige Interpretationsmodell, das der Kunsthistoriker Erwin Panofsky zur Analyse von Kunstwerken respektive Bildern entwickelt hat, als auch in Anlehnung an das Konzept der Semiose, wie es Charles Sanders Peirce verwendet mit einer semiotischen Medienanalyse zu erörtern. Es wird davon ausgegangen, dass die kirchliche Topologie semiotisch relevant ist und über ein maximales semiotisches Potenzial verfügt. Es stellt sich die Frage, welchen Einfluss die kirchliche Topologie auf die Zeichenwirkung des Zeichens „Theateraufführung im Kirchenraum“ ausübt.

Das im Theorieteil entwickelte Wegekirkemodell fungiert wie eine Folie, vor deren Hintergrund der kontextuelle Rahmen Kirchenraum als Wegekirkche und die Verortung der weltlichen Zeichenhandlung „theatrales Philosophieren“ transparent gemacht werden können.

Transzendenz (Idee von Gott)



Profanum

Abbildung 24: Theatrales Philosophieren im Kirchenraum

Die Topologie der Wegekirche bleibt während der Theateraufführung in ihrer Grundstruktur unverändert. Auch die Blickrichtung der Zuschauer im Kirchengestühl bleibt die gleiche wie in einem Gottesdienst. Nach wie vor nehmen die Zeichennutzer den Altarraum als Bühne und als den zentralen Ort im Kirchenraum wahr, auf den alle Blicke gerichtet sind. Gleichwohl ist der Altarraum nicht mehr Bühne für liturgische Handlungen, sondern die Bühne für ein weltliches Theaterstück. Die beiden aus der Theateraufführung zur Analyse ausgewählten prototypischen Zeichenhandlungen ereignen sich auf und um den Altar. Abgebildet wird die genaue Platzierung der Performance im Kirchenraum durch das auf Höhe des Altars lokalisierte rote Rondo.

6.4.1. „Zuckerbrot und Peitsche“

Aufnahme: Offene Videoaufnahme

Datum: 29. August 2008

Uhrzeit: 20:00



Abbildung 25: Sequenz I „Zuckerbrot und Peitsche“



Abbildung 26: Sequenz II „Zuckerbrot und Peitsche“



Abbildung 27: Sequenz III „Zuckerbrot und Peitsche“

Auf diesen Stills ist eine Frau in weißer Kleidung zu erkennen, die auf einem Podest steht und eine Peitsche in der Hand hält. Auf dem Podest stehen drei Popcornmaschinen und um das Podest haben sich in weiß gekleidete und mit Mundschutz, Haube und Handschuhen sich bekleidende Personen versammelt (Abbildung 25 und 26). Die Frau mit der Peitsche füttert die um das Podest versammelten Personen (Abbildung 27). Im Bildhintergrund sind gotische Backsteinsäulen, hohes Mauerwerk und Wandmalereien zu erkennen. Anhand dieser auf den Abbildungen identifizierten architektonischen Elemente kann der kontextuelle Rahmen, der die Theaterinszenierung umgibt, im bildlichen Gesamtkontext als Kirchenraum und im speziellen das Podest als Altar identifiziert werden. Mit dem Wissen, dass es sich bei der mit den Stills eingefangenen Zeichenhandlung um eine Szene aus einem Theaterstück handelt, kann die Szene als „Inszenierung des Idioms ‚Zuckerbrot und Peitsche‘ auf dem Altar im Kir-

chenraum“ decodiert werden.²⁴⁷ Mit dieser Inszenierung werden mit Blick auf die Frau, die in erhöhter Position steht, mit einer Peitsche hantiert und ihrer Verfütterung von Popcorn an die um das Podest versammelten Personen Bedeutungen wie „Sklavenarbeit“, „Schmerz durch Schläge“ und „hierarchische Strukturen“ konnotiert.

Innerhalb der topologischen Anordnung ist der Altar der Ort im Kirchenraum, der Zielort jeder gerichteten Wegekirche ist und der mit liturgischen Handlungen, in erster Linie aber mit der Feier des Abendmahls konnotiert wird (siehe Abschnitt 3.3.1). Die dargebotene weltliche Handlung erhält für den mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Zeichennutzer die durch die kirchliche Topologie, speziell des Altars, und auf der Folie einer in weiß gekleideten Person, die an um den Altar versammelte Personen Popcorn verfüttert determinierte religiöse Bedeutung „Austeilen von Brot während des Abendmahls“. Der Akt der Austeilung des Pastors von Brot bzw. Hostie an die häufig um den Altar versammelten Gläubigen ist ein Handlungsstrang der Austeilung bzw. „Kommunion“ als einem Baustein der Abendmahlsliturgie. Die Abendmahlsfeier kann in Anlehnung an die frühzeitliche Bedeutung der Abendmahlsfeier als sättigendes Liebesmahl („Agape“) als liebevoller Akt der Hinwendung Gottes zum Menschen verstanden werden. Gott bzw. Jesus von Nazareth teilt sich den Menschen dem Verständnis der Gläubigen nach in Brot (Oblate bzw. Hostie) und Wein mit.²⁴⁸

Der Kirchenraum und die darin platzierte weltliche Zeichenhandlung müssen zunächst als zwei voneinander unabhängige eigenständige komplexe Semiosen betrachtet werden, um die Genese der im Auge des Zeichennutzers sich ereignenden religiösen Bedeutungszuweisung als semiotischen Prozess nachvollziehbar zu machen. Erst dann kann ermittelt werden, wie sich spezifische Merkmale einer kirchlichen Topologie und ihrer Konnotationen möglicherweise

²⁴⁷ Das Idiom „Zuckerbrot und Peitsche“ geht zurück auf die Verabschiedung der bis heute gültigen sozialen Reformen durch den Reichskanzler Otto von Bismarck einerseits und das durch ihn eingeführte Sozialistengesetz andererseits: Während das 1878 in Kraft getretene Sozialistengesetz sozialdemokratische, sozialistische und kommunistische Zusammenkünfte verbot („Peitsche“), ermöglichte Bismarck der Arbeiterklasse durch die Einführung von u. a. Kranken-, Invaliditäts- und Altenversicherung („Zuckerbrot“) Privilegien. Die Inszenierung dieses Idioms auf dem Altar in einem Kirchenraum ist seitens der Initiatoren bewusst gewählt und spielt mögliche Analogien zwischen Bismarcks „double bind“-Politik die Arbeiterklasse betreffend und des Aktes der Austeilung des Abendmahls aus: Der Akt der Kommunion kann einerseits als liebevolle Hinwendung Gottes an die, die an ihn glauben, andererseits als ein Akt, mit dem die ehrfürchtige Haltung Gläubiger vor dem unnahbaren „Heiligen“ akzentuiert wird verstanden werden. Solche Betrachtungen können an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden; kann der Ansatz in dieser Arbeit doch nicht apologetischer Natur sein.

²⁴⁸ Vgl. Obert, A. 2009, S. 172.

in die weltliche Zeichenhandlung einschreiben und diese sakralisieren. Mit der Abbildung 28 werden in Anlehnung an Panofskys Schichtenmodell und Peirces Konzept der Semiose der Zustand der Separierung von weltlichem und kirchlichem Zeichen sowie der Aufbau der jeweils drei Bedeutungsschichten des kirchlichen und des weltlichen Zeichens und schließlich der Prozess der Einschreibung spezifischer Merkmale der kirchlichen Topologie und ihrer Konnotationen in die weltliche Zeichenhandlung im Zuge des Metamorphoseprozesses visualisiert (ausführliche Beschreibung des Modells siehe bereits zu Abbildung 12).

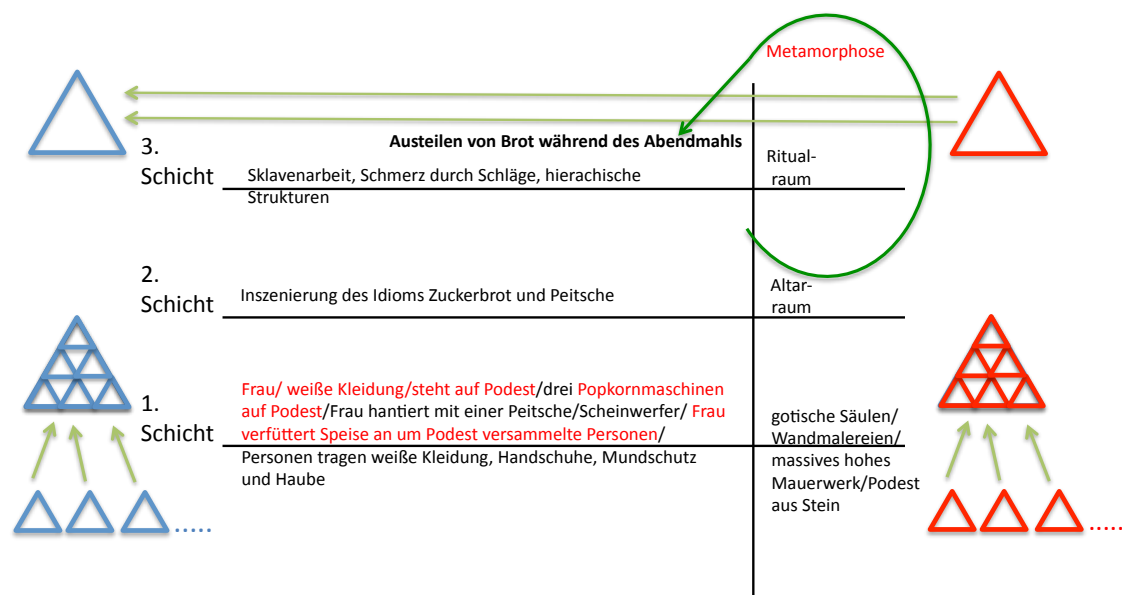


Abbildung 28: Schichtenmodell „Zuckerbrot und Peitsche“

Das weltliche Zeichen lautet in seiner eigentlichen Form des Dargestellten „Inszenierung des Idioms ‚Zuckerbrot und Peitsche‘“ und das kirchliche Zeichen lautet in seiner Bedeutung des Dargestellten „Altarraum“. Der jeweilige „symbolische Sinn“, der sich mit der dritten Schicht des Dargestellten offenbart, evokiert für die „Inszenierung des Idioms ‚Zuckerbrot und Peitsche‘“ die Bedeutungen „Sklavenarbeit“, „Schmerz durch Schläge“ und „hierarchische Strukturen“. Für den Altarraum hingegen wird mit der dritten Schicht seine Bedeutung,

Raum für das Zelebrieren christlicher Rituale, gleichsam „Ritualraum“ zu sein offenbar.

Setzt man das weltliche und das kirchliche Zeichen nun in Beziehung zueinander, schreibt sich der Altarraum in seiner Eigenschaft als Ritualraum, hier konkret als Raum für das Ritual Abendmahl, in die weltliche Zeichenhandlung ein und es wird eine Metamorphose initiiert. Während dieses Einschreibungsprozesses können semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit und auch semiotische Beziehungen der Differenz zwischen der weltlichen „Inszenierung des Idioms ‚Zuckerbrot und Peitsche‘“ und ihrer sich im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers generierenden Sakralisierung „Austeilen von Brot während des Abendmahls“ identifiziert werden: Eine semiotisch relevante Qualität des Altarraums, der dafür prädestiniert ist, sowohl Ort für die Austeilung des Abendmahls als auch Ort für die „Inszenierung des Idioms ‚Zuckerbrot und Peitsche‘“ zu sein, ist seine exponierte, erhöhte Stellung im Raum, auf die sich alle Aufmerksamkeit richten kann. Darüber hinaus ist im Altarraum Platz für ein gestenreiches Handeln: Im Falle eines Gottesdienstes zählt dazu unter anderem das Austeilen von Brot bzw. Hostie und Wein während des Abendmahls durch den Pastor und die Liturgen und das Empfangen desselben durch die um den Altar versammelten Gläubigen. Im Falle der Inszenierung der Redewendung „Zuckerbrot und Peitsche“ verteilt die auf dem Altar stehende und mit der Peitsche agierende Schauspielerin an die um den Altar versammelten Akteure Popcorn. Neben diesen semiotischen Qualitäten, die den Altarraum sowohl für die Konsekration beim Abendmahl als auch für gestenreiche Inszenierungen ausweisen können, und derer sich die Initiatoren bei der Platzierung ihrer weltlichen Inszenierung im Kirchenraum bewusst oder unbewusst bedienen, existieren Qualitätszeichen des Repräsentamen „Inszenierung des Idioms ‚Zuckerbrot und Peitsche‘“, die zwar nicht den Altarraum selbst, aber die mit dem Altarraum konnotierte Zeichenhandlung „Austeilen von Brot während des Abendmahls“ und hier speziell die Rolle des Pastors deutlich verfremden: Die Zeichenhandlung, bei der die Akteurin auf anstatt vor dem Altar steht und mit einer Peitsche agiert, während sie an die um den Altar versammelten Akteure Popcorn verteilt, stellt mithin eine legispezifische Varianz zu der Zeichenhandlung dar, bei der der Pastor vor dem Altar steht und den Gläubigen in zugewandter Haltung das Abendmahl austellt.

Im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers generiert sich dennoch eine Metamorphose der Zeichenhandlung mit weltlicher legispezifischer Deutung hin zur Zeichenhandlung mit religiöser legispezifischer Deutung:

Bei dem weltlichen Zeichenvorkommen mit der legispezifischen Deutung „Inszenierung des Idioms ‚Zuckerbrot und Peitsche‘ werden mit dem „Austeilen des Brotes während des Abendmahls“ konnotierte religiöse semiotische Dimensionen evident, die sich speziell an folgenden Qualizeichen vollziehen: „Speise“, „Popcornmaschine“, „um das Podest versammelte Personen“, „Frau auf Podest verfüttert Speise an die um das Podest versammelten Personen“ und „weiße Kleidung“, die im Schichtenmodell (Abbildung 28) mit roter Schrift hervorgehoben und in zum Teil abgewandelter Form bezeichnet sind. Die Initiatoren des Theaterstücks haben bewusst semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit zwischen liturgischem und weltlichem Handeln angewendet. Für den religiös kompetenten Zeichennutzer werden Analogien zwischen dem Kirchenraum in seiner religiösen Ursprungsnutzung während der Austeilung des Abendmahls und der aktuellen temporären profanen, gleichwohl künstlerischen Nutzung für die Inszenierung des Idioms „Zuckerbrot und Peitsche“ transparent.

- Die erste semiotische Dimension ist das allgemeine Merkmal „Speise“. Mit der Speise liegt ein das mit der weltlichen Inszenierung thematisierte Popcorn und ein das während der Kommunion ausgeteilte Brot bzw. Hostie verbindendes analoges Merkmal vor. Während Speise im weltlichen Kontext der profanen Sättigung dient, wird mit der Speise im christlichen Kontext die geistige Sättigung²⁴⁹ durch die rituellen Substanzen Hostie bzw. Brot und Wein konnotiert. In Brot (Oblate, Hostie) und Wein teilt sich Jesus von Nazareth nach christlichem Verständnis den Gläubigen mit.²⁵⁰ Das Brot symbolisiert Christi Leib und der Wein Christi Blut.
- Die zweite semiotische Dimension ist das spezifische Merkmal „Popcornmaschine“, die gleich dreimal auf dem Altar platziert wird. Mit diesem Merkmal wird ein das Popcorn und das Brot bzw. und die Hostie verbind-

²⁴⁹ Vgl. Boekels, J. 1994, S. 149.

²⁵⁰ Vgl. Obert, A. 2009, S. 172.

dendes analoges Merkmal konnotiert, nämlich die Eigenschaft „Speise, der eine Wandlung des Zustandes widerfährt“. Während Maiskörner im weltlichen Kontext nach ihrer Umwandlung in einer Popcornmaschine zu Popcorn werden, wandelt sich Brot mit profaner Bedeutung durch die Einsetzungsworte des Pastors in Brot mit sakraler Bedeutung. Während die Verwandlung vom Mais- zum Popcorn für jeden Interpreten ein optisch wahrnehmbarer Vorgang ist, ist die Verwandlung des Brotes in den Leib Christi imaginär und nur für den gläubigen Christen real. In Brot bzw. Hostie wird nach lutherischem Verständnis kraft der Einsetzungsworte die Gegenwart Christi präsent. Das Präsentwerden Christi in Brot bzw. Hostie und Wein bedeutet für die Lutheraner indes keine Identifikation von Leib und Blut mit den Elementen, wie es das katholische Abendmahlsverständnis postuliert, sondern Brot und Wein sind für sie lediglich Zeichen für Leib und Blut Christi.²⁵¹

- Die dritte semiotische Dimension ist die Aktion der Akteurin am Altar, die die Speise austeilte. Mit ihrem „Austeilen“ bzw. dem „Verfüttern der Speise“ an die um das Podest versammelten Personen wird das Austeilen des Brotes seitens des Pastors und/oder der Liturgen an die um einen Altar versammelten Gläubigen konnotiert.
- Die vierte semiotische Dimension sind die „um das Podest versammelten Personen“. Sie empfangen die Speise, die sie von der Akteurin gereicht bekommen. Dieser „Speisungsakt“ erweckt Analogien zu Gläubigen, die um den Altar versammelt sind und vom Pastor und/oder Liturgen während der Kommunion Brot bzw. Hostie und Wein empfangen.
- Die fünfte semiotische Dimension ist das Merkmal „weiße Kleidung“. Alle Akteure sind in weiß gekleidet. Mit dem Tragen weißer Gewänder wird in der christlichen „Farbensymbolik“ u. a. Jesus von Nazareth, explizit Jesu Gewand konnotiert, das bei der „Verklärung“ weiß war.²⁵² In dieser Se-

²⁵¹ Während das katholische Abendmahlsverständnis in der Annahme wurzelt, die Hostie sei in den Leib Christi und der Wein in das Blut Christi tatsächlich gewandelt, teilen die Kirchen der Reformation diese Vorstellung einer Wandlung (lateinisch „*Transsubstantiation*“) nicht und legen Wert darauf, dass Brot und Wein die Zeichen des Leibes und des Blutes Christi sind (vgl. hierzu Abschnitt 3.3.1).

²⁵² Vgl. http://www.kath.de/lexikon/symbole_kirchenraum/index.php?page=farben.php.

quenz wird speziell mit der in weiß gekleideten Akteurin, die auf dem Altar steht, die religiöse Bedeutungszuweisung Pastor/in, der/die sich gleichsam stellvertretend in die rituelle Rolle des Jesus von Nazareth begibt als der zentralen biblischen Figur konnotiert, um die sich beim letzten Abendmahl die Jünger versammelten.

Die Konfrontation dieser weltlichen Theaterinszenierung mit dem Kirchenraum offenbart das „Eigentliche“ (den Akt der „Kommunion“ als Bestandteil der mit der kirchlichen Topologie konnotierten Abendmahlsliturgie) an seinem „Gegenteil“ (der Inszenierung des weltlichen Sprichwortes „Zuckerbrot und Peitsche“).

Zugleich werden mit dieser Konfrontation Bedeutungen wie „Sklavenarbeit“, „Schmerz durch Schläge“ und „hierarchische Strukturen“ konnotiert, bedeutet die Konfrontation der weltlichen Theaterinszenierung mit dem Kirchenraum eben auch die Konfrontation weltlicher mit kirchlichen Wertvorstellungen. Im Auge des religiös kompetenten und für mögliche Entwertungen, Verhöhnungen oder Missbräuche religiöser Themen und Symboliken sensibilisierten Zeichennutzers werden Reibungen evident, die mit einer verfremdeten liturgischen Symbolik der Handlung „Austeilen von Brot während des Abendmahls“ gleich in vielerlei Hinsicht einhergehen. Zunächst fällt die Kleidung der um den Altar versammelten Akteure ins Auge. Die Akteure tragen Mundschutz, Haube und OP-Handschuhe. Diese Kleidungsstücke konnotieren „Schutzkleidung“, wie sie zum Beispiel von Laboranten in Laboren oder von Ärzten in Operationssälen getragen werden. Die Schutzkleidung soll verhindern, dass offene Wunden am Patienten bzw. sensible Zellen oder Mikroorganismen, mit denen die Akteure in Berührung kommen, durch Keime verunreinigt bzw. kontaminiert werden und dass die Akteure selber, speziell im Labor, nicht durch krankheitserregende Stoffe oder ätzende Säuren kontaminiert werden. In einem Kirchenraum werden mit der Schutzkleidung einhergehende religiöse Konnotationen offenbar, die semiotisch relevante Reibungen erzeugen: Die Schutzkleidung im Kirchenraum, speziell am Altar, dem höchsten und auf die Transzendenz am konzentriertesten verweisenden Punkt im Kirchenraum, assoziiert die mythische Vorstellung, nach der profane Dinge von den heiligen Dingen auf Distanz gehalten werden

müssen²⁵³ bzw. sich der Mensch vor einer Kontamination durch das Sakrale schützen müsse, „weil das Göttliche immer auch abgründig und unheimlich“²⁵⁴ sei. Verstärkt wird die Assoziation des abgründigen, gefährlichen Heiligen bzw. Göttlichen durch das Bild der Akteurin, die nicht wie beim Austeilen des Abendmahls der Pastor bzw. Liturg *vor* dem Altar, sondern *auf* dem Altar steht und mit dem Macht- und Züchtigungsinstrument Peitsche agiert. Referierend auf die Annahme, dass „die Geistlichen am Altar, am Taufbecken und auf den Kanzeln [...] das Heilige“²⁵⁵ repräsentieren (siehe Abschnitt 3.3), symbolisiert diese Szene das übergeordnete, mächtige Heilige, das zugleich abgründig und gefährlich ist und vor dem es sich zu schützen gilt.

Weitere Semiosen treten infolge der verfremdeten religiösen Symbolik hervor, die explizit das Geschlecht der Akteurin auf dem Altar thematisiert. Mit einer Frau, die mit einer Peitsche agiert, wird eine Domina konnotiert. Eine Domina wiederum konnotiert sexuelle Erniedrigung, Lustgewinn durch Schmerz und Dominanz und Unterwerfung als Spielarten der BDSM-Szene.²⁵⁶ Die Peitsche ist in diesem Zusammenhang sowohl Macht- und Züchtigungsinstrument als auch Instrument für sexuelle Erniedrigung bei gleichzeitiger Erlösung von sexuellem Druck durch Folter und Schmerz. Die Austeilung des Abendmahls durch den Pastor und sein damit verbundener Sonderstatus, gleichsam die „rituelle Rolle“, in der er sinngemäß „in persona Christi“ handelt,²⁵⁷ werden verfremdet inszeniert und deutlich persifliert.

Diese Inszenierung wird für den religiös kompetenten Zeichennutzer, der für wie auch immer geartete Missbräuche religiöser Themen und Symboliken sensibilisiert ist, wahrscheinlich das Empfinden von Tabuverletzungen auslösen: Der Kirchenraum wurde als ein Ort identifiziert, in dem ein geschützter Umgang mit transzendenten Instanzen möglich ist. Mit der Positionierung der Akteurin auf dem Altar und ihrem Agieren mit der Peitsche in Kombination mit der Schutz-

²⁵³ Vgl. Durkheim, E. 1981, S. 67.

²⁵⁴ Josuttis, M. 1993, S. 34.

²⁵⁵ Hirsch-Hüffell, Th. (o. J.), S. 4.

²⁵⁶ Die Konnotation Sex und Peitsche bzw. Gerte hat ihren Ursprung in der BDSM-Szene. Der Begriff BDSM, der sich aus den Anfangsbuchstaben der englischen Begriffe „Bondage & Discipline, Dominance & Submission, Sadism & Masochism“ zusammensetzt, umschreibt eine sehr vielgestaltige Gruppe von sexuellen Verhaltensweisen, die unter anderem mit Dominanz und Unterwerfung, spielerischer Bestrafung und Lustschmerz oder Fesselspielen in Zusammenhang stehen können. Innerhalb des BDSM-Bereichs werden Gerten oft als Züchtigungsinstrumente eingesetzt, um Schläge auf Gesäß, Brust, Genitalien oder auf anderen Körperteilen auszuführen. Ihr sicherer Einsatz erfordert motorisches Können und anatomisches Basiswissen.

²⁵⁷ Vgl. Lukken, G. 2004, S. 63.

kleidung, die die um den Altar versammelten Akteure tragen, wird auf der Folie der Abendmahlsliturgie und ihrer „Liebessymbolik“ die christliche Vorstellung eines geschützten Umgangs mit dem Heiligen persifliert und sexualisiert.

Durch die Thematisierung solcher Konzepte ist der Kirchenraum sowohl in seiner zeichenhaften Ausrichtung auf die Transzendenz als auch in seiner Würde und Integrität subjektiv verletzt worden.

Mit der Analyse der zweiten Szene werden möglicherweise weitere Sakralisierungen der weltlichen Inszenierung deutlich.

6.4.2. „Ménage à trois“

Aufnahme: Offene Videoaufnahme

Datum: 29. August 2008

Uhrzeit: 20:15



Abbildung 29: Sequenz I „Ménage à trois“

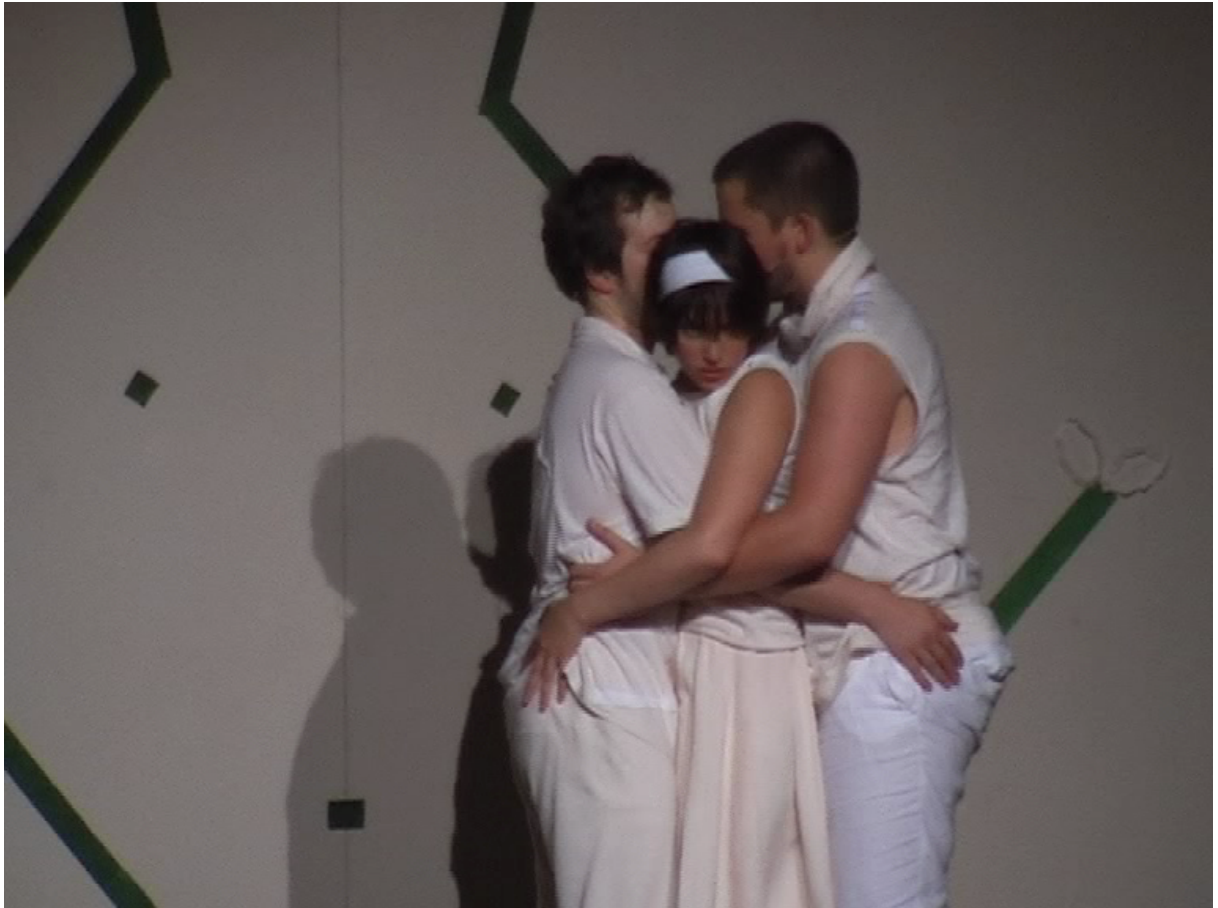


Abbildung 30: Sequenz II „Ménage à trois“



Abbildung 31: Sequenz III „Ménage à trois“

Auf diesen Stills sind zwei Männer und eine Frau in enger intimer Umarmung auf einem Podest stehend zu erkennen. Die Frau steht in der Mitte (Abbildung 29). Die drei Personen sind in weiß gekleidet und nehmen im Verlauf der Szene sexuelle Handlungen vor (Abbildung 30). Im Bildhintergrund sind gotische Backsteinsäulen, hohes Mauerwerk, Wandmalereien und eine architektonisch angedeutete Apsis zu erkennen. Im Bildvordergrund ist eine Stufe aus Stein zu sehen (Abbildung 28). Im Gesamtkontext können mit einigen auf den Stills decodierten architektonischen Elementen der kontextuelle Rahmen, der die Szene umgibt, als Kirchenraum und der Ort, an dem die Handlung stattfindet, als Altar identifiziert werden. Die dargebotene Zeichenhandlung, bei der zwei Männer und eine Frau auf dem Altar stehen und sexuelle Handlungen vornehmen, kann mit dem Wissen darum, dass es sich bei dieser Zeichenhandlung um eine bestimmte Szene aus einem Theaterstück handelt, als „Inszenierung des mentalen Konzepts ‚bisexuelle ménage à trois‘ auf dem Altar in einem Kirchenraum“ bezeichnet werden. Speziell mit den Merkmalen des Sich-Küssens und des Sich-Betastens der unterschiedlichen Geschlechter werden mit dieser Szene die Bedeutungen „bisexuelle Erotik“ und „Wollust“ konnotiert.

Mit dieser aus der weltlichen Zeichenhandlung „Theaterraufführung“ ausgewählten Szene wird, determiniert durch die Inszenierung im Kirchenraum für den mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Zeichennutzer die Metamorphose eines Akts mit der profanen Denotation „Inszenierung des mentalen Konzept ‚bisexuelle ménage à trois‘“ zu einem Akt mit der religiösen Bedeutung „Trinität“ evident. Das christlich-theologische Konzept der Trinität (lateinisch *trinitas* = Dreizahl) bzw. der Dreifaltigkeit Vater, Sohn und Heiliger Geist²⁵⁸ bezeichnet das komplexe Konzept einer aus Gott entsprungenen trinitarischen Struktur, die sich aus Gott-Vater generiert, der in Jesus Christus zugleich Mensch ist und mit dem Heiligen Geist eine „eigenständige Seinsweise“²⁵⁹ hinzugewinnt und eine Wesenseinheit darstellt. In dieser Struktur wird „Gott der Vater [...] als der Schöpfer, der Sohn als der Schöpfungsmittler und Erlöser und der Hl. Geist als Lebenskraft und Neuschöpfer bezeugt“²⁶⁰.

Gleichwohl ist das Konzept der Trinität an keinen bestimmten Ort im Kirchenraum gebunden, wie es etwa bei rituellen Handlungen der Fall ist. Doch ist es der Altarraum, von dem aus die Anbetung der Trinität sowohl mit dem apostolischen Glaubensbekenntnis (Apostolikum)²⁶¹ als auch alternativ mit dem Glaubensbekenntnis von Nizäa-Konstantinopel (Nizänum)²⁶² initiiert wird. Die Verortung der Szene speziell auf dem Altar als dem zentralen Prinzipalstück im Altarraum und der Zone, die als besonders sakrosankter Ort im Kirchenraum gilt, verleiht der Inszenierung eine besondere religiöse Dimension.

Der Kirchenraum und die darin platzierte weltliche Zeichenhandlung müssen zunächst als zwei voneinander unabhängige eigenständige komplexe Semiosen analysiert werden, um die Genese der im Auge des Zeichennutzers sich ereignenden religiösen Bedeutungszuweisung als semiotischen Prozess nachvollziehbar zu machen. Erst unter diesen Voraussetzungen kann die Frage beantwortet werden, wie sich spezifische Merkmale der kirchlichen Topologie und ihrer Konnotationen möglicherweise in die weltliche Zeichenhandlung ein-

²⁵⁸ Vgl. 1. Kor 12, 3–6, 2. Kor 13,13 und Mt 28,19.

²⁵⁹ Oberdorfer, B. 2007, Sp. 601.

²⁶⁰ Schlink, E. 1962, Sp. 1035. Für viele Christinnen und Christen kann diese trinitarische Struktur Gottes in der alltäglichen Glaubenspraxis nicht mehr nachvollzogen werden.

²⁶¹ Vgl. Evangelische Kirche in Deutschland (o. J.): Artikel „Das apostolische Glaubensbekenntnis“.

²⁶² Vgl. Evangelische Kirche in Deutschland (o. J.): Artikel „Das Glaubensbekenntnis von Nizäa-Konstantinopel“.

schreiben und diese sakralisieren. Der Vorgang dieser so bezeichneten „Sakralisierung“ ist ein komplexer semiotischer Prozess und wird als „Metamorphose“ (vgl. Abschnitt 5. 2) bezeichnet.

In Abbildung 31 werden in Anlehnung an Panofskys Schichtenmodell und Peirces Konzept der Semiose der Zustand der Separierung von weltlichen und kirchlichen Zeichen und der Aufbau der jeweils drei Bedeutungsschichten des kirchlichen und weltlichen Zeichens und schließlich der Prozess der Einschreibung spezifischer Merkmale der kirchlichen Topologie in die weltliche Zeichenhandlung im Zuge des Metamorphoseprozesses visualisiert. Eine ausführliche Beschreibung eines Schichtenmodells erfolgte bereits zu Abbildung 11.

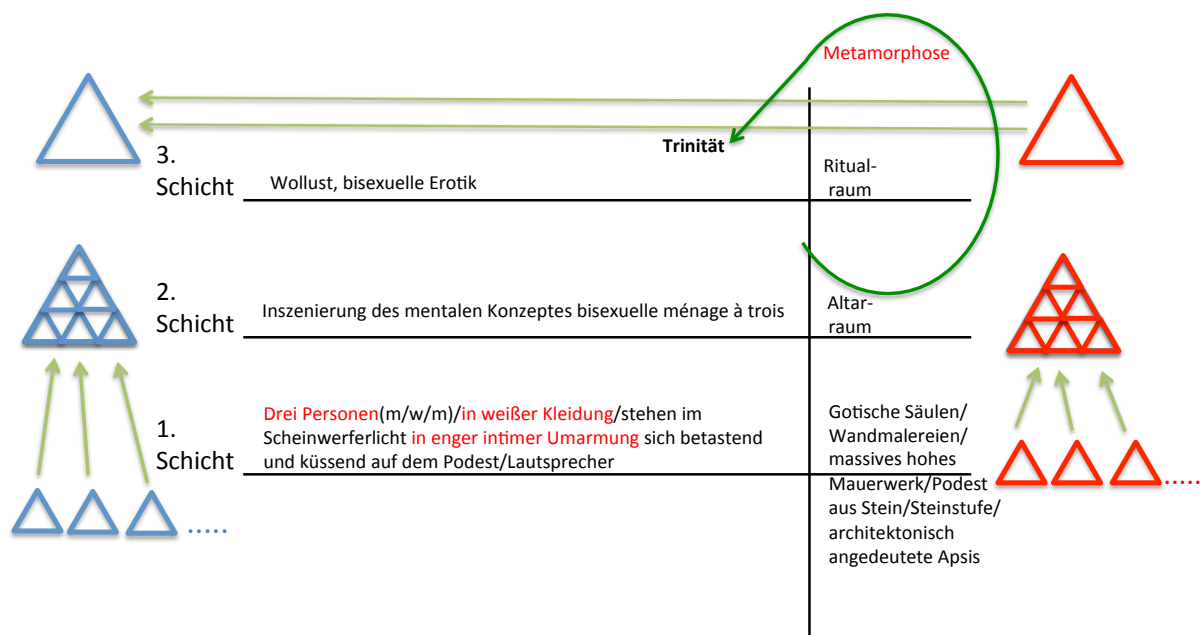


Abbildung 32: Schichtenmodell „Ménage à trois“

Das weltliche Zeichen lautet in seiner eigentlichen Form des Dargestellten „Inszenierung des mentalen Konzeptes ‚bisexuelle ménage à trois‘“ und das kirchliche Zeichen lautet in seiner Bedeutung des Dargestellten „Altarraum“ (zweite Schicht).

Mit der dritten Schicht des Dargestellten, mit der sein „symbolischer Sinn“ evident wird, werden für die „Inszenierung des mentalen Konzepts ‚bisexuelle ménage a trois‘“ die Bedeutungen „Wollust“ und „bisexuelle Erotik“ und für den Altarraum seine Bedeutung, Raum für das Zelebrieren unterschiedlicher christlicher Rituale, gleichsam „Ritualraum“ zu sein evident.

Setzt man das weltliche und das kirchliche Zeichen nun in Beziehung zueinander, schreibt sich der Altarraum in seiner Eigenschaft als Raum, von dem aus die Anbetung der Trinität initiiert wird in die weltliche Zeichenhandlung ein und es wird eine Metamorphose initiiert. Mit dem Konzept der Trichotomie des Repräsentantenbezugs kann festgestellt werden, dass während dieses Metamorphoseprozesses semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit zwischen der weltlichen „Inszenierung des mentalen Konzepts ‚bisexuelle ménage à trois‘“ und seiner Sakralisierung „Trinität“ im Hinblick auf die jeweilige Raumanweisung ausgemacht werden können: Eine semiotisch relevante Qualität des Altarraums bzw. des Altars, die denselben sowohl dafür prädestiniert, Ort für die Anbetung der Trinität als auch Ort für die Präsentation einer Dreiecksbeziehung zu sein, ist die Fokussierung: So wie der Altar im Zentrum des Kirchenraums steht und alle Aufmerksamkeit sich auf ihn richtet, so steht das trinitarische Konzept als ein Dogma im Fokus des christlichen Glaubens.²⁶³

Eine Dreiecksbeziehung wiederum zieht, so sie öffentlich wird, die Aufmerksamkeit auf sich, weil sie in einer auf Monogamie ausgerichteten Gesellschaft eine seltene und besondere Form eines Beziehungsmodells darstellt.

Im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers generiert sich eine Metamorphose der Zeichenhandlung mit weltlicher legispezifischer Deutung hin zur Zeichenhandlung mit religiöser legispezifischer Deutung:

Bei dem weltlichen Zeichenvorkommen mit der legispezifischen Deutung „bisexuelle ménage à trois“ werden, gleichwohl ausschließlich determiniert durch den kirchlichen Kontext, speziell an den Merkmalen „Dreiheit“, „enge intime Umarmung“ und „weiße Kleidung“, die im Modell in zum Teil abgewandelter Form mit roter Schrift hervorgehoben sind für den religiös kompetenten Zeichennutzer mit dem Trinitätskonzept konnotierte religiöse semiotische Dimensionen deutlich.

²⁶³ Vgl. Lohse, B. 1963, S. 62 ff.

- Die erste semiotische Dimension ist das Merkmal „Dreiheit“. Mit der Dreiheit liegt ein die weltliche „Inszenierung des mentalen Konzepts ‚bisexuelle ménage à trois‘“ und das religiöse Konzept „Trinität“ verbindendes analoges Merkmal vor. An beiden Semiosen sind jeweils drei Wesen beteiligt. Nach christlicher Zahlensymbolik ist die Drei „die Zahl der Vollkommenheit und der Vollendung, der Schlüssel des Weltganzen und damit das passendste Symbol Gottes. [...] Drei Tage war Jona im Fisch und Christus im Grab, drei Engel besuchten Abraham. Jes. 6, 3 wird der dreimalig heilige Gott angerufen. Dies alles sind zugleich Hinweise auf die umfassende Bedeutung der Trinität“²⁶⁴.
- Die zweite semiotische Dimension ist der Zustand der „engen intimen Umarmung“ der drei Akteure auf dem Altar. Die enge intime Umarmung wirkt wie eine allegorische Darstellung einer aus Gott entsprungenen trinitarischen Struktur bzw. der Wesenseinheit des Trinitätskonzepts und evoziert in diesem Zusammenhang die sakrale Bedeutungszuweisung „Wesenseinheit“.
- Die dritte semiotische Dimension ist das Merkmal „weiße Kleidung“. Die drei Akteure sind in Weiß gekleidet. Mit dem Tragen weißer Gewänder werden in der christlichen Farbensymbolik unter anderem Jesus von Nazareth, explizit Jesu Gewand, das bei der „Verklärung“ weiß war, und die Gewänder der Heiligen im Himmel konnotiert.²⁶⁵ Mit dem Merkmal „weiße Kleidung“ wird in dieser Sequenz die sakrale Bedeutungszuweisung „Gewänder der Heiligen“ initiiert.

Mit der Konfrontation der weltlichen Inszenierung einer „bisexuellen ménage à trois“ mit dem Kirchenraum wird das mit der kirchlichen Topologie konnotierte christliche Konzept der Trinität und damit „das Eigentliche“ (Das Religiöse) an seinem „Gegenteil“ (dem Weltlichen) offenbar.

²⁶⁴ Mohr, G.- H. 1998, S. 337.

²⁶⁵ Vgl. http://www.kath.de/lexikon/symbole_kirchenraum/index.php?page=farben.php.

Durch die Konfrontation dieser weltlichen Zeichenhandlung mit dem Kirchenraum werden im Auge des für mögliche Entwertungen, Verhöhnungen oder Missbräuche religiöser Themen und Symboliken sensibilisierten religiös kompetenten Zeichennutzers zugleich aber auch Reibungen evident, die in einer deutlich verfremdeten Darstellung des Trinitätskonzepts wurzeln. Diese bezieht sich sowohl auf die Darstellung der Akteure auf dem Altar als auch auf deren Geschlechter. Bei den drei sich eng und intim umarmenden Personen handelt es sich, wie bereits beschrieben, um zwei Männer und eine Frau. Zunächst ist anzumerken, dass der Heilige Geist wie auch in diesem Standbild im Trinitätskonzept nicht selten weiblich gedacht wird.²⁶⁶ Auch auf Abbildung 32, der Abbildung einer Malerei, die sich in einer katholischen Kirche in Urschalling am Chiemsee findet, zeigt sich eine weibliche Interpretation des Heiligen Geistes.²⁶⁷



Abbildung 33: Heilige Dreieinigkeit im Gewölbe des Chors in Urschalling

²⁶⁶ Heiliger Geist, hebräisch weibl. *ruach*.

²⁶⁷ Vgl. Brugger, W.; Bahnmüller, L. 2007, S. 13.

Die beiden Männer und die Frau auf dem Altar im Altarraum stehen jedoch sich nicht nur eng und intim umarmend zusammen sondern vollziehen eindeutig sexuelle Handlungen miteinander, indem sie sich küssen und sich gegenseitig berühren (Abbildung 30). Mit dieser semiotisch artikulierten Botschaft, bei der zwei Männer und eine Frau sexuelle Handlungen vornehmen, werden die Konzepte „gleichgeschlechtliche Erotik“ und „Wollust“ konnotiert. Auf der Folie des Trinitätskonzepts und speziell des Aspekts der „Wesenseinheit“ als Bestandteil der aus Gott entsprungenen trinitarischen Struktur, wird eine sexuell aufgeladene Szene inszeniert.

Diese Inszenierung in einem Kirchenraum kann für den mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertrauten Zeichennutzer das Empfinden von Tabuverletzungen auslösen, da die Konfrontation des Kirchenraums mit einer derartigen Inszenierung zugleich die Konfrontation weltlicher mit kirchlichen Wertvorstellungen bedeutet: Der Kirchenraum wurde als ein Ort identifiziert, an dem ein geschützter Umgang mit jenseitigen Instanzen möglich ist. Mit den drei Personen unterschiedlichen Geschlechts, die auf dem Altar sexuelle Handlungen vornehmen, wird sowohl das Trinitätskonzept als auch die christliche Vorstellung eines geschützten Umgangs mit dem Heiligen persifliert und sexualisiert.²⁶⁸ Durch die Thematisierung solcher Konzepte ist der Kirchenraum in seiner zeichenhaften Ausrichtung auf die Transzendenz und in seiner Würde und Integrität subjektiv verletzt.

²⁶⁸ Es wird hier von einem Zeichennutzer ausgegangen, der um Marxs Diktum, Religion sei Opium des Volkes (vgl. Ruge, A.; Marx, K. 1844) weiß, eben seiner Religionskritik, was die Möglichkeit einer anderenfalls durchaus möglichen Interpretation der Szene als eine liebevolle Inszenierung der Trinität ausschließt.

7. Verdichtung der Ergebnisse

Im einleitenden Teil wurde die These aufgestellt, dass sich neben seiner exponierten Stellung im Dorf oder in der Stadt und der Größe des Kirchenraumes seine Exklusivität gegenüber anderen Gebäuden oder Räumen im urbanen Gefüge vor allem aus seiner spezifischen Topologie und der liturgischen Nutzung konstituiert. Untersucht werden sollte, welche semiotische Potenz diese kirchliche Topologie auch außerhalb des Gottesdienstvollzugs entfaltet. Die im Kirchenraum verorteten weltlichen Inszenierungen, so eine weitere These, könnten sich in diesem Zusammenhang nun, im Sinne des Leitgedankens „Das Eigentliche wird an seinem Gegenteil erst offenbar“, als geeignete Indikatoren eines Evidentwerdens der Zeichenkraft der kirchlichen Topologie und der mit dieser konnotierten liturgischen Handlungen in Konfrontation mit weltlichen Merkmalen erweisen.

Infolge der Platzierung von drei in ihrem Ausdruck sehr unterschiedlichen weltlichen künstlerisch ambitionierten Veranstaltungen in zwei Kirchenräumen und der nach semiotischen Parametern erfolgten Medienanalyse hat sich gezeigt, dass sich Merkmale der kirchlichen Topologie und/oder der mit ihr verbundenen religiösen Implikationen auf unterschiedliche Art und Weise in die jeweilige weltliche Zeichenhandlung einschreiben und diese sakralisieren. Während des Einschreibungsprozesses konnten unter Hinzuziehung des Peirceschen Konzepts der Trichotomie des Repräsentamenbezugs und hier speziell der Qualizeichen semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit und/oder der Differenz zwischen den weltlichen Inszenierungen und ihren Sakralisierungen ausgemacht werden.

Die weltlichen Inszenierungen fungieren aber nicht nur als Indikator für die Zeichenpotenz der kirchlichen Topologie, sondern die Platzierung weltlicher Veranstaltungen im Kirchenraum geht häufig auch mit Reibungen einher, da die Inszenierung weltlicher Ereignisse im Kirchenraum immer auch die Konfrontation von religiösen mit weltlichen Wertvorstellungen bedeutet.

So werden im Zusammenhang mit der Platzierung weltlicher Inszenierungen im Kirchenraum zumeist auch Momente der Entwertung der Symbolik des Kirchenraums und/oder der mit ihm verknüpften liturgischen Handlungen offenbart, die

seitens der Initiatoren initiiert sind und die Verletzung religiöser Gefühle Gläubiger zur Folge haben können.

Im Anschluss an die Analysen werden nicht nur unterschiedliche Formen der Sakralisierung weltlicher Zeichenhandlungen im Kirchenraum, sondern auch verschiedene Reibungskategorien evident. Es kann festgestellt werden, dass die Platzierungen der weltlichen Inszenierungen in den Kirchenräumen auf zwar unterschiedliche Weise, aber jeweils intentional und nicht zufällig erfolgt sind. Konkret zu unterscheiden ist zwischen einer deutlich religionskritisch motivierten Inszenierung, wie sie für das Theaterstück angenommen werden kann und den in ihren Intentionen in Bezug auf die Religion scheinbar vordergründig neutralen Inszenierungen Prêt-à-porter-Modenschau und Pop-up-Restaurant. Die Art und Weise der Sakralisierung der weltlichen Inszenierungen ist abhängig vom medialen Charakter des Ereignisses und der Intention der Initiatoren, die sie mit der Platzierung der jeweiligen Inszenierung im Kirchenraum verfolgen. Beide Parameter spiegeln sich wiederum in der Art und Weise der jeweiligen Kirchenraumnutzung wider: Die Kirchenraumnutzung vollzieht sich entweder auf der Folie einer nahezu unveränderten topografischer Struktur, wie es beim theatralen Philosophieren der Fall ist, oder auf der Folie räumlicher Verfremdungen bis hin zu massiven Umgestaltungen des Kirchenraums, wie sie für das Pop-up-Restaurant und die Prêt-à-porter-Modenschau auszumachen sind.

7.1. Semiosen bei nahezu unveränderter topografischer Struktur: Theatrales Philosophieren im Kirchenraum

Für das theatrale Philosophieren (Abschnitt 6.3), bei der das Performative im Vordergrund steht und bei dem auf die kirchliche Topologie rekurriert wird, um auf deren Grundlage religiöse Konzepte in ihrer Aussage zu transformieren und zu persiflieren, wird der Kirchenraum in seiner nahezu ursprünglichen und verfremdeten Topologie benutzt: Nämlich der Altarraum mit dem feststehenden und nur noch selten genutzten Sandsteinaltar als Bühne für das Schauspiel und das Kirchenschiff als Ort für das Publikum. Lediglich das Altarkreuz ist bereits vor längerer Zeit und die mobilen Prinzipalstücke Taufstein, zweiter Altar und Kanzel sind temporär aus dem Altarraum entfernt worden.

Da die topografische Struktur des Kirchenraums während des Theaterstücks nahezu unverändert bleibt, kann konkret abgelesen werden,

- welche Sakralisierungen mit der Verortung der weltlichen Theateraufführung (dem „Gegenteil“) im Kirchenraum (dem „Eigentlichen“) evident werden und
- was durch die Konfrontation der weltlichen Theateraufführung mit dem Kirchenraum für Reibungskategorien offenbart werden.

7.1.1. „Austeilen des Brotes während des Abendmahls“ und „Trinität“: Sakralisierungen von weltlichen Szenen im Kirchenraum

In die weltliche Inszenierung des Sprichwortes „Zuckerbrot und Peitsche“, die auf dem und um den Altar vollzogen wird, hat sich der Altarraum in seiner Eigenschaft als Ritualraum, in dem die Abendmahlsfeier zelebriert wird, eingeschrieben. Mit der Akteurin in weißer Kleidung auf dem Altar, die an die um den Altar versammelten Personen Speisen verteilt sowie den Popcornmaschinen auf dem Altar, die für die Eigenschaft der Wandlung von Maiskörnern in Popcorn stehen (Abbildungen 25 bis 27), wird der liturgische Handlungsstrang des „Austeilens des Brotes während des Abendmahls“ als Bestandteil der durch den Pastor vorgenommenen Kommunion konnotiert. An dem weltlichen Brot wurde bereits vor seiner Austeilung mit dem Akt der Konsekration eine nach lutherischem Verständnis stattfindende Verwandlung hin zu einer Realpräsenz Jesu Christi mit seinem Leib in dem Element von Brot, mithin die Verwandlung zur „geistigen Speise“ vollzogen (vgl. Abschnitt 3.3.1).

Die weltliche Zeichenhandlung mit der Bedeutung einer Inszenierung des Sprichwortes „Zuckerbrot und Peitsche“ erhält die religiöse Bedeutung „Austeilen des Brotes während des Abendmahls“, einer liturgischen Zeichenhandlung als Bestandteil der Kommunion.

Auch in die weltliche Inszenierung des mentalen Konzepts „bisexuelle ménage à trois“, die auf dem Altar vollzogen wird, schreibt sich der Altarraum in seiner Eigenschaft als Ritualraum ein, von dem aus die Trinität rituell angebetet wird. Mit den drei in weiß gekleideten Personen, die sich auf dem Altar stehend eng

umarmen (Abbildung 29), wird das christlich-theologische Konzept der „Trinität“ konnotiert. Für den Interpreten wird an der weltlichen Zeichenhandlung eine religiöse Bedeutung offenbar.

7.1.2. „Zuckerbrot und Peitsche“ und „Bisexuelle ménage à trois“: Inszenierung von Unterdrückung und Unzucht als Reibungskategorien

Mit den weltlichen Konzepten „Zuckerbrot und Peitsche“ und „bisexuelle ménage à trois“, die in einem Kirchenraum inszeniert werden, werden im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers schließlich Reibungen evident, die provozierende weltliche Handlungen, namentlich Unzucht- und Unterdrückungsszenarien offenbaren.

Mit den Merkmalen der weiblichen Figur, die mit einer Peitsche agierend an Personen Popcorn verfüttert, die in Schutzkleidung gehüllt um den Altar versammelt sind (Abbildungen 25 und 26), wird auf der Folie der Abendmahlsfeier die mythische Vorstellung, nach der sich der Mensch vor dem abgründigen, gefährlichen Heiligen zu schützen habe, konnotiert. Darüber hinaus können auch konkrete sexuelle Bedeutungen evident werden, wie die einer Domina, die für eine spezielle sexuelle Spielart steht und mit der Konzepte wie „Dominanz“, „Unterwerfung“ und „Lustgewinn durch Schmerz“ konnotiert werden. Schließlich wird die Handlung im Rahmen der „rituellen Rolle“ des Pastors, der Austeilung des Abendmahls nämlich, in der der Pastor sinngemäß „in persona christi“ agiert, deutlich persifliert.²⁶⁹ Im Altarraum einer Kirche wird mit dieser weltlichen Zeichenhandlung darüber hinaus die religiöse Konnotation der Kreuzigungs-szene des Jesus von Nazareth offenbar,²⁷⁰ die einerseits Folter und Schmerz des Gekreuzigten und andererseits Erlösung für die Menschheit konnotiert.

Mit den Merkmalen des Sich-gegenseitig-Küssens und des Sich-gegenseitig-Betastens zweier Männer und einer Frau (Abbildungen 29 und 30) können in Hinblick auf das Trinitätskonzept und hier speziell des Konzepts der Wesens-

²⁶⁹ Lukken, G. 2004, S. 63.

²⁷⁰ Vgl. Lukas 23, 32–49.

einheit von Vater, Sohn und heiligem Geist²⁷¹ (bi-)sexuelle bzw. gleichgeschlechtliche Neigungen und Wollust konnotiert werden.

Der Kirchenraum wurde als der Raum identifiziert, in dem ein geschützter Umgang mit jenseitigen Instanzen möglich ist. Dies kommt wesentlich auch in der gemeinsamen Feier des Abendmahls und dem Anbeten der Trinität zum Ausdruck. Mit einer solchen die religiöse Symbolik auf eine persiflierende Art und Weise in die eigene Inszenierung mit einbeziehenden Form wird der Kirchenraum in seiner manifesten zeichenhaften Ausrichtung auf die Transzendenz provoziert und in seiner Symbolik teilweise temporär entwertet.

7.2. Semiosen bei räumlichen Verfremdungen und Umgestaltungen: Pop-up-Restaurant und Prêt-à-porter-Modenschau im Kirchenraum

Bei den Inszenierungen Pop-up-Restaurant und Prêt-à-porter-Modenschau „agiert“ die kirchliche Topologie nicht so offensiv, was sowohl an dem erst auf den zweiten Blick auszumachenden medialen Charakter der Inszenierungen Pop-up-Restaurant und Prêt-à-porter-Modenschau liegt als auch an den mit den beiden Inszenierungen jeweils einhergehenden räumlichen Verfremdungen und Umgestaltungen. Für die Durchführung beider Ereignisse werden räumlich optimale Bedingungen geschaffen und der Kirchenraum wurde für beide Inszenierungen im Vorfeld verfremdet oder massiv umgestaltet. Der Altarraum, der im Wegekirkekonzept der Zielort ist und in einem Gottesdienst den Charakter einer Bühne innehat wird durch Verstellungen (Pop-up-Restaurant) oder Verhängungen (Modenschau) umgestaltet und verfremdet. Stattdessen werden der Mittelgang (Modenschau) bzw. das gesamte Kirchenschiff (Pop-up-Restaurant) als Bühne markiert, auf die sich die Aufmerksamkeit der im Kirchenraum anwesenden Gäste richtet (Abschnitt 6.1 und 6.2).

Auch wenn religiöse Themen nicht auf der Folie des nahezu unverfremdeten Kirchenraums konkret thematisiert werden, wie es bei den Körperbildern des theatralen Philosophierens der Fall ist, sind die durch räumliche Verfremdungen und Umgestaltungen des Kirchenraums und die für die medial weniger konkre-

²⁷¹ Vgl. 1 Kor 12, 3–6; 2 Kor 13,13; Mt 28,19.

ten Inszenierungen ausgemachten Sakralisierungen kurioserweise ein umso stärkerer Indikator für eine Zeichenpotenz der kirchlichen Topologie. Sie sind insofern ein umso stärkerer Indikator, als dass sich kirchliche Merkmale trotz der räumlichen Verfremdungen und Umgestaltungen hindurch in die weltliche Zeichenhandlung einschreiben und die kirchlichen Merkmale gleichsam räumliche Barrieren durchbrechen müssen, sodass die Zeichenpotenz der kirchlichen Topologie einmal mehr unter Beweis gestellt wird. Somit kann auch im Fall des Pop-up-Restaurants und der Prêt-à-porter-Modenschau abgelesen werden,

- welche Sakralisierungen mit der Verortung sowohl des Pop-up-Restaurants als auch der Prêt-à-porter-Modenschau (dem „Gegenteil“) im Kirchenraum (dem „Eigentlichen“) evident werden und
- was durch die Konfrontation dieser beiden weltlichen Inszenierungen mit dem Kirchenraum für Reibungskategorien offenbart werden.

7.2.1. „Konsekration“: Die Sakralisierung einer weltlichen Szene im Kirchenraum

In die im räumlich verfremdeten Altarraum inszenierte Szene „Vorbereitung des Barbetriebs für die Bar ‚Trust the process‘ in rot beleuchteter Umgebung“ hat sich der Altarraum in seiner Eigenschaft als Ritualraum für die Abendmahlsfeier eingeschrieben. Mit dem Barkeeper, der im Altarraum den Barbetrieb am Tresen für den späteren Publikumsandrang vorbereitet, den am Bartresen aufgereihten Tellern, akzentuiert durch die im Kirchenschiff versammelten Personen und die zu den Füßen der Altarstufen angeordnete Tafel mit 13 Sitzplätzen und dem Namen der Bar „Trust the process“, der einen wie auch immer gearteten Wandlungsprozess „benennt“ (Abbildung 11), wird der liturgische Handlungsstrang der Einsetzung des Abendmahls durch den Pastor bzw. die durch den Pastor vorgenommene „Konsekration“ konnotiert (vgl. Abschnitt 3.3.1).

7.2.2. Bar „Trust the Process“: Inszenierung von „geistiger Verblendung“ als Reibungskategorie

Auch wenn religiöse Themen und ihre möglichen Persiflierungen mit einem Restaurantsetting nicht derart „ausgespielt“ werden können, wie es etwa bei einem Theaterstück der Fall ist, werden mit der Art und Weise der Platzierung des Barsettings im Altarraum im Auge des religiös kompetenten Zeichennutzers Reibungen evident, die provozierende Konnotationen in Bezug auf tradierte religiöse Bedeutungen offenbaren.

Mit den Merkmalen einer im Altarraum platzierten Bar und dem Barkeeper, der am Tresen den Barbetrieb vorbereitet sowie dem Namen der Bar, „Trust the process“ (Abbildung 11), wird im Hinblick auf die Einsetzung des Abendmahls durch den Pastor eine Verwandlung der profanen Elemente Brot und Wein in „geistige Speisen“ konnotiert (Abschnitt 3.3.1). Inszeniert in einem Altarraum wird mit dem weltlichen Konsum des analog als „geistiges Getränk“ bezeichneten Alkohols, der seine Konsumenten physisch wie psychisch vergiften kann, die Konnotation des Prozesses einer geistigen Vergiftung bzw. Verblendung des Initianden geweckt, der regelmäßig am Abendmahl teilnimmt und der an die Abendmahlslehre glaubt. Akzentuiert wird diese Konnotation durch das Rotlicht an der Bar („Rotlichtbar“), mit der das weltliche Konzept der käuflichen Liebe konnotiert wird, die den „Konsumenten“ bei regelmäßiger Teilhabe in Kombination mit Alkoholkonsum in Abhängigkeiten bringt.

Für den religiös kompetenten Zeichennutzer wird die Abendmahlsliturgie durch die Konfrontation mit dieser weltlichen Inszenierung möglicherweise persifliert und in ihrer Symbolik temporär entwertet. Die Entwertung betrifft insbesondere die lutherische Vorstellung einer geistigen Stärkung und inneren Wandlung der Initianden als Folge des Empfangens der Realpräsenz Jesu Christi mit seinem Blut in dem Element von Wein (Abschnitt 3.3.1). Der Kirchenraum wird in seiner in Gestalt der kirchlichen Topologie manifesten zeichenhaften Ausrichtung auf die Transzendenz provoziert.

7.2.3. „Ein- und Auszugsritual der Braut“ und „Konzept des religiösen Übergangsrituals“: Sakralisierungen von weltlichen Szenen im Kirchenraum

In die aus der Inszenierung Prêt-à-porter-Modenschau ausgewählten Szene „Model im pinken kurzen Kleid mit Schleppe defiliert auf und ab über den Laufsteg“, die am räumlich verfremdeten Mittelgang inszeniert wird, schreibt sich der Mittelgang in seiner Eigenschaft als Weg im Kirchenraum, der unter anderem für den Ein- und Auszug des Brautpaares steht, aller räumlichen Verfremdungen zum Trotz der Semiose Modenschau ein. Die weltliche Zeichenhandlung erhält die religiöse Bedeutung „Ein- und Auszug der Braut“.

In die zweite aus der Modenschau ausgewählte Szene „schneller Kostümwechsel eines Laufstegmodels hinter der Bühne in der Umkleidekabine während der Prêt-à-porter-Modenschau des Labels ‚Millions an Millions‘“, kurz „quick change“, die im massiv umgestalteten Altarraum vollzogen wird, schreibt sich der Altarraum in seiner Eigenschaft als Ritualraum für religiöse Übergangsrituale, explizit der Rituale Taufe, Konfirmation, kirchliche Trauung und Trauerfeier ein (siehe Abschnitt 6.3.2). Die weltliche Zeichenhandlung erhält die Bedeutung des kirchlichen Konzepts „religiöser Übergangsrituale“.

7.2.4. „Defilieren“ und „Quick Change“: Inszenierung von Erotik und Materialismus als Reibungskategorie

Genau wie im Fall des Pop-up-Restaurants können religiöse Themen und ihre möglichen Persiflierungen mit einer Modenschau nicht derart „ausgespielt“ werden. Dennoch kann angenommen werden, dass mit der Art und Weise der Platzierung der Modenschau im Kirchenraum Reibungen evident werden.

Mit dem Model, das ein pinkes Minikleid trägt und das auf dem Laufsteg auf und ab defiliert (Abbildung 16 und 17), wird im Hinblick auf die kirchliche Trauung, konkret des liturgischen Handlungsstrangs des Ein- und Auszugsrituals des Brautpaares die Bigotterie von Bräuten konnotiert, die sich einerseits im Kirchenraum vor Gott trauen lassen möchten, andererseits aber nicht darauf verzichten wollen, ihre weiblichen Reize zu zeigen, deren Zur-Schau-Stellen im

Schutzraum Kirche zwar nicht explizit verboten, jedoch nicht von jedem erwünscht ist.

Für den kompetenten Zeichennutzer wird das Ein- und Auszugsritual des Brautpaares und insbesondere die christliche Vorstellung einer Braut im weißen Brautkleid, mit dem in der christlichen Farbensymbolik die Unschuld und Reinheit der Braut konnotiert wird,²⁷² durch die Konfrontation mit dieser Inszenierung möglicherweise persifliert und in seiner Symbolik temporär entwertet.

Mit der Platzierung der Leinwand mit dem Designernamen „Millions and Millions“ im Altarraum einer Kirche (Abbildung 21), die im Zusammenhang mit der Szene „Quick change“ in den visuellen Mittelpunkt rückt, assoziiert der mit dem christlichen Zeichenrepertoire vertraute Zeichennutzer die Anbetung des „Mammon“ bzw. die Anbetung von Materialismus und Konsumismus im Kirchenraum.

Für den Zeichennutzer wird die Anbetung Gottes in einem Kirchenraum durch die Platzierung der Leinwand mit dem „Millions and Millions“- Label an zentraler Stelle im Altarraum in seiner Symbolik entwertet. Darüber hinaus kann die Erlaubnis der Platzierung der Leinwand mit dem „Millions and Millions“- Label im Altarraum durch Kirchenverantwortliche als Inkonsequenz der Christen gedeutet werden, den Kirchenraum aufgrund aktueller Finanzierungsschwierigkeiten für weltliche Veranstaltungen zu öffnen, deren Erträge der Unterhaltung von Kirchenräumen dienen sollen, und sich materiellen Werten zu unterwerfen. Dabei wird in Kauf genommen, die eigenen Prinzipien, nämlich die ausschließliche Anbetung Gottes im Kirchenraum, zu verwässern.

Der Kirchenraum, der wesentlich Ort der rituell-räumlichen Mensch-Gottes-Beziehung ist, was die Gebete von Menschen zu Gott mit einschließt, wird durch die Konfrontation mit dieser weltlichen Inszenierung in seiner Symbolik im Auge des religiös kompetenten und für Missbräuche religiöser Symboliken sensibilisierten Zeichennutzers teilweise temporär entwertet.

²⁷² Vgl. Welsch, N.; Liebmann C. C. 2007, S. 22.

7.3. Der Kirchenraum als Provokateur

Die Analyse gibt stellvertretend Aufschluss darüber, in welches Verhältnis das Theaterstück, das Pop-up-Restaurant und die Modenschau im Kirchenraum die „überlieferte Symbolik von Kreuz, Taufbecken, Altar und Kanzel [...] zu den ihnen begegnenden Menschen“²⁷³ bringen und was das schließlich für die Wahrnehmung des Kirchenraums in seiner Eigenschaft als Ort der rituell-räumlichen Mensch-Gottes-Beziehung bedeutet. Es kann angenommen werden, dass sowohl das Pop-up-Restaurant als auch die Modenschau im Kirchenraum die Symbolik und die ihr begegnenden im Kirchenraum Anwesenden zumindest in ein irritierendes Verhältnis bringt und die Verletzung religiöser Gefühle einzelner Gläubiger in Kauf nimmt, währenddessen das theatrale Philosophieren ein deutlich persiflierendes Verhältnis evident werden lässt und die deutliche Verletzung religiöser Gefühle Einzelner in Kauf nimmt oder sogar bezwecken will. Ganz gleich, in welches Verhältnis die analysierten Inszenierungen die dem Kirchenraum überlieferte Symbolik und den Zuschauer bringt, grundsätzlich geben die mit den unterschiedlichen Prozessen der Einschreibung kirchlicher Merkmale in die weltlichen Inszenierungen und die daraus resultierenden Sakralisierungen stellvertretend Aufschluss über die Zeichenpotenz der kirchlichen Topologie im Sinne des für diese Arbeit postulierten Leitgedankens: „Das Eigentliche wird an seinem Gegenteil erst offenbar“.

In Bezug auf die eingangs gestellte Frage, inwieweit der Kirchenraum in seiner kulturellen Bedeutung, institutionalisierter Ort rituell-räumlicher Gottesbeziehung zu sein, einen Imageverlust erleidet, soll festgestellt werden, dass aufgrund der auch mit diesen Inszenierungen evident gewordenen partiellen Entwertung der Symbolik des Kirchenraums die daraus resultierende Würde und Integrität des Kirchenraums gegebenenfalls verletzt wird. Für die These, die kirchliche Topologie habe möglicherweise starke semiotische Potenz, spricht auch, dass dieselben Szenen an anderen Orten als im Kirchenraum keine religiösen Konnotationen evozieren würden: Mit der Inszenierung des mentalen Konzepts der „bisexuellen ménage à trois“ würde nicht die Trinität konnotiert werden, der Barbetrieb erhielte nicht die Konnotation der Konsekration, das Defilieren eines Mo-

²⁷³ Gräb, W. 1998, S. 130 f. sowie zitiert bei Hiddemann, F. 2007, S. 17.

dels im pinken Abendkleid über den Laufsteg kaum die Bedeutung für den Ein- und Auszug der Braut usw. Würden allerdings die drei Prinzipalstücke Altar, Kanzel und Taufbecken und gegebenenfalls das Kruzifix in ihrer beim Zeichennutzer mental gespeicherten topologischen Anordnung in ein weltliches Setting platziert, bestünde die Möglichkeit einer Sakralisierung von in diesem mit den religiösen Symbolen angereicherten Setting dargebotenen weltlichen Zeichenhandlungen.

Der Platzierung einer weltlichen Inszenierung mit wie auch immer geartetem künstlerischem Anspruch in einem Kirchenraum geht die bewusste Entscheidung des Initiators für die Wahl eben genau dieses Raums voraus, ganz gleich, welche Motivation der Initiator mit der Konfrontation seiner speziellen Inszenierung mit dem Kirchenraum verfolgt bzw. ob er sich der im Zuge der Platzierung der möglicherweise die religiöse Symbolik entwertenden oder gar missbrauchenden Konsequenzen überhaupt in Gänze bewusst ist. Es geht den Initiatoren bei der Verortung ihrer jeweiligen Inszenierung im Kirchenraum nicht zuletzt um das Spiel mit der kirchlichen Topologie und um die Absicht, die Wirkung der eigenen Veranstaltung um einen nicht näher definierten semiotischen „Mehrwert“ aufzuladen. So heißt es in der Orientierungshilfe zur Nutzung von Kirchen für nichtkirchliche Veranstaltungen: „Denn Veranstalter, die bewusst einen Kirchenraum auswählen, verwenden zumeist auch die darin auffindbaren Symbole für das eigene Konzept. Damit kann eine Entwertung oder gar Verhöhnung christlicher Symbolik nur noch schwer ausgeschlossen werden.“²⁷⁴ In diesem Zusammenhang fällt auf, dass es vor allem der Altarraum und die Abendmahlsliturgie sind, die zu unterschiedlichen künstlerischen Interventionen motivieren. Auf der Folie des Kirchenraums, insbesondere der Abendmahlsliturgie aber auch des Trinitätskonzepts, des Konzepts religiöser Übergangsrituale und der Ein- und Auszugsliturgie von Brautpaaren werden vorwiegend sexuelle und hierarchische Konzepte inszeniert. Diese Erkenntnis lässt die Vermutung aufkommen, dass religiösen Zeichen sexuelle und hierarchische Konnotationen ursprünglich immanent sind, diese aber über die Jahre überdeckt wurden und von den Initiatoren weltlicher Inszenierungen im Kirchenraum unbewusst „erspürt“ werden.

²⁷⁴ Evangelische Kirche in Berlin-Brandenburg (EKiBB) (Hg.) 1999.

Der Kirchenraum mit seiner prägenden Topologie wird zur „Folie“, auf der Provokationen stattfinden können, wenn man ihn für weltliche Veranstaltungen öffnet. Diese Behauptung erinnert an das mythische Postulat einer Kontamination des Profanen, wenn es mit dem Sakralen in Berührung kommt und umgekehrt und der Idee, dass heilige Dinge jene Dinge seien, die von Verboten geschützt und isoliert werden müssten, und profane Dinge jene, auf die sich diese Verbote beziehen und die von den heiligen Dingen Abstand halten müssen.²⁷⁵

Der Kirchenraum, der per se als Schutzraum im Sinne eines vom Weltlichen abgegrenzten institutionalisierten Ortes der räumlichen Gottesbeziehung gilt, wird – sobald er für weltliche Inszenierungen geöffnet wird – zur Folie, auf der Provokationen möglich werden, der Semiosen herausfordert, die nicht nur eine Entwertung oder gar Verhöhnung christlicher Symbolik nach sich ziehen, sondern die auch über sich hinausweisen können. Die Semiosen weisen dann über sich hinaus, wenn sie als im Hinblick auf religiöse Themen kritische Metakommentare gelesen werden und auch ein Indikator dafür sein können, welchen Stellenwert die christliche Religion in der heutigen Gesellschaft (noch) hat.

Der Kirchenraum in seiner Eigenschaft als Schutzraum, der für gewöhnlich vom Weltlichen abzugrenzen ist, kann im Anschluss an die Analysen im Ergebnis als verletzlich und provokant zugleich definiert werden. Der Kirchenraum benötigt aufgrund dieser Eigenschaft im Falle der Platzierung von weltlichen Veranstaltungen in ihm bei den für den Kirchenraum Verantwortlichen die Fähigkeit und das Gespür zur exakten Auslotung desjenigen schmalen Grades, der anzeigt, welche Veranstaltung dem Kirchenraum (noch) zumutbar ist und mit welcher Veranstaltung der Kirchenraum in seiner Symbolik möglicherweise missbraucht wird. Die gewählten Inszenierungen und die in dieser Arbeit angewandte Methode einer semiotischen mehrstufigen Medienanalyse können als Muster für möglicherweise andere in Kirchenräumen platzierte weltliche Ereignisse fungieren.

²⁷⁵ Vgl. Durkheim, E. 1981, S. 67.

8. Zusammenfassung und Ausblick

Tatsächlich, so kann aus den Analysen als Ergebnis genannt werden, spornt die Initiatoren der Inszenierungen nicht in erster Linie den Willen zur Vermittlung neuer religiöser Erfahrungen an, wie es von Kirchenverantwortlichen als die Motivation genannt wird, deretwegen man vor allem Kunst in Kirchenräume holt, auch wenn solche religiösen Erfahrungen sich beim Zeichennutzer individuell mitunter ereignen mögen. Vielmehr geht es den Initiatoren bei der Verortung der jeweiligen Inszenierung im Kirchenraum um das Spiel mit der kirchlichen Topologie mit dem Ziel, die Wirkung der eigenen Veranstaltung um einen semiotischen „Mehrwert“ aufzuladen. Die Initiatoren machen sich häufig semiotische Beziehungen der Ähnlichkeit zwischen weltlichen und liturgischen Handlungen zunutze. Während im Theaterstück die Verletzung religiöser Gefühle durchaus kalkuliert wurde, fallen die Resultate im Fall der Modenschau und des Pop-up-Restaurants nicht so eindeutig aus. Den Initiatoren ist zwar der semiotische Mehrwert, den eine Platzierung ihrer Inszenierung in einem Kirchenraum bewirken kann, aller Wahrscheinlichkeit nach bewusst, doch muss die Frage, ob die Initiatoren um die möglicherweise religiöse Gefühle verletzenden Auswirkungen ihrer „Eingriffe“ in die Topologie des Kirchenraums wissen oder diese gar von vornherein kalkuliert haben, in ihrer Beantwortung letztlich offen bleiben.

Die Initiatoren, die den Kirchenraum als Raum für die Inszenierung ihrer nicht kirchlichen Veranstaltungen auswählen, unterstehen ihrerseits wiederum dem jeweiligen Kirchengemeinderat, der für alle im Kirchenraum stattfindenden Ereignisse verantwortlich ist. Vor diesem Hintergrund verwundert die Platzierung solcher möglicherweise religiöse Gefühle verletzenden Inszenierungen in Kirchenräumen zunächst, zumal der Kirchenraum aus theologischer Perspektive als institutionalisierter Ort rituell-räumlicher Gottesbeziehung definiert und in dieser Funktion als schützenswert erachtet wird. Wenn der protestantische Konsens auf der anderen Seite aber lautet, Kirchen seien „Nutzbauten“, deren wichtigste Nutzung zwar der Gottesdienst sei, die aber auch offen für weltliche bzw. profane Ereignisse sind, ist die Öffnung des evangelischen Kirchenraums für solche Inszenierungen indes nur konsequent. Zugleich steht diese ambivalente Haltung in Fragen der Bestimmung des Kirchenraums stellvertretend für die mit

Beginn der Reformation eingetretene und bis dato anhaltende Suche nach einer „protestantischen Identität“.

Ein aus der Perspektive des Kirchenraums als Nutzbau hergeleiteter auch weltlicher Gebrauch von Kirchenräumen wurzelt in dem mit Martin Luther traditionell begründeten protestantischen Grundsatz einer Unabhängigkeit des Glaubensvollzugs von Räumen, den er mit der „Torgauer Predigt“ öffentlich machte. Die Kirche ist zwar bemüht, sich den Veränderungen der Zeit anzupassen und sich dem Weltlichen zu öffnen, jedoch lässt die Art und Weise der Öffnung eine gewisse Beliebigkeit erkennen und knüpft nicht an die Zeichen an, die die Kirche vermitteln will. Diese Zeichen wären Themen wie Gemeinschaft zwischen Gott und den Menschen, Schutz, Geborgenheit oder Kontemplation. Der Gebrauch von Kirchen als Nutzbauten auch für nicht gottesdienstliche Veranstaltungen, bei denen kirchliche Zeichen „übersehen“ werden, ohne die, bis dato nicht erfolgte, verbindliche Aufstellung jedweder einzuhaltender Regeln und die jeweilige Kontrolle seitens der für die Kirche Verantwortlichen für die Art und Weise der Durchführung weltlicher Veranstaltungen in Kirchenräumen, riskiert Verletzungen der Gefühle Gläubiger, die den Kirchenraum als institutionalisierten Ort rituell-räumlicher Gottesbeziehung erfahren und ihn in dieser Eigenschaft als schützenswert erachten.

Lediglich in der bereits im Jahr 1999 von der Kirchenleitung der Evangelischen Kirche in Berlin-Brandenburg in erster Auflage verfassten „Orientierungshilfe zur Nutzung von Kirchen für nichtkirchliche Veranstaltungen“,²⁷⁶ deren Inhalte später in Teilen in dem VELKD-Leitfaden „Was ist zu bedenken, wenn eine Kirche nicht mehr als Kirche genutzt wird?“²⁷⁷ übernommen wurden, sind bereits mögliche Ansätze für einen verbindlichen Regelkatalog formuliert, aber nicht abschließend verabschiedet worden.

Eine Empfehlung in der Orientierungshilfe lautet, dass Veranstaltungen bzw. Feiern, bei denen ein Missbrauch der Ausstrahlung und/oder der Symbolik des Raumes in Kauf genommen oder bewusst herbeigeführt werden, für den Kirchenraum zu vermeiden sind.²⁷⁸

²⁷⁶ Vgl. Evangelische Kirche in Berlin-Brandenburg (EKiBB) (Hg.) 1999.

²⁷⁷ Vgl. „Vereinigte Lutherische Kirche Deutschlands (VELKD); Deutsches Nationalkomitee des Lutherischen Werkbundes (DNK/LWB) (Hg.) 2003, S. 5 ff.

²⁷⁸ Vgl. Evangelische Kirche in Berlin-Brandenburg (EKiBB) (Hg.) 1999.

Dieser Punkt trifft aber auf alle drei zur Analyse ausgewählten Veranstaltungen in je unterschiedlicher Ausprägung zu. Mit der Verhängung bei der Modenschau und insbesondere durch die Leinwand mit dem Schriftzug „Millions and Millions“, der Verstellung des Altarraums durch die Bar im Pop-up-Restaurant oder der Verstellung des Mittelgangs insbesondere bei der Modenschau durch den Laufsteg für die Präsentation „erotischer“ Mode bzw. der Entfernung religiöser Symbole (theatrales Philosophieren) und der Bespielung dieser veränderten Räume durch weltliche Inszenierungen wird in den Augen des Zeichennutzers ein möglicher Missbrauch der Raumsymbolik in Kauf genommen. Eine Veränderung des Altarraums oder – wie beim theatralem Philosophieren der Fall – das Wegstellen des Altarkreuzes begünstigen einen Missbrauch der Symbolik des Raumes. Diese Erkenntnis legt folgendes Zitat aus der „Orientierungshilfe“ nahe: „Der Respekt vor dem Kirchenraum lässt sich auch bei zeitweiser nichtkirchlicher Nutzung leichter erhalten, wenn die Innengestaltung und vor allem der Altarraum unverändert bleiben. Das Wegstellen des Altarkreuzes oder die Verhängung des Altarraumes könnten die Einladung zu einem der Würde des Gebäudes nicht entsprechenden Verhalten missverstanden werden.“²⁷⁹

Einerseits bemühen sich Protestanten im genannten Thesenpapier um die Aufstellung verbindlicher Regeln im Falle nicht gottesdienstlicher Nutzungen von Kirchenräumen, zu der auch Gegenwartskunst gehört. Andererseits klingen Argumentationen wie die der seit 2011 in Hamburg amtierenden Bischöfin der evangelisch-lutherischen Kirche in Norddeutschland, Kirsten Fehrs, die der Mehrheit der Lutheraner vorsteht und diese nach außen hin vertreten soll, zu diesem Thema weit weniger verbindlich und recht euphemistisch: „Alles, was Mensch zur Lebendigkeit verhilft: Genuss, Liebe, Miteinander-Feiern, auch Provokation und Irritation sind erlaubt. Kunst hat den Sinn zu provozieren und ist notwendig, damit eine Gesellschaft sich zum Guten hin verändert. Kirche muss Möglichkeiten geben, dass Menschen sich ausdrücken können. Grenzüberschreitend, ohne, dass es übergriffig wird. Integrität ist ein schmaler Grad.“²⁸⁰

²⁷⁹ Evangelische Kirche in Berlin-Brandenburg (EKiBB) (Hg.) 1999.

²⁸⁰ Bischöfin Kirsten Fehrs bei der Diskussionsveranstaltung „Kultur in der Kirche - ist da alles erlaubt?“ vom 30.9.2011 in der Evangelisch-lutherischen St. Gertrud Kirche in Hamburg-Uhlenhorst mit den weiteren Diskussionsteilnehmerinnen Ex-Kultursenatorin Helga Schuchardt, Kampnagel-Indendantin Amélie Deuflhard, Kunsthallen-Chef Hubertus Gaßner und Pastor Frie Bräsen.

Wenigstens den religiösen Gefühlen Gläubiger oder der Kirche nahestehender Personen geschuldet sollte es Konsens sein, dass die jeweils Verantwortlichen ihrer bei Änderungen der Nutzung und Widmung kirchlicher Gebäude nach dem Vermögensgesetz geltenden kirchenaufsichtlichen Genehmigung nachgehen und in jedem Einzelfall von der Möglichkeit der Konsultation Gebrauch machen.²⁸¹ Darüber hinaus sollte ein landeskirchenübergreifender und verbindlicher Regelkatalog auf Grundlage der bereits existierenden Orientierungshilfe beschlossen werden, der die Grenzen aufzeigt, die Aussagen darüber zulassen, was im Zusammenhang mit nicht kirchlichen Veranstaltungen als Missbrauch einer religiösen Symbolik gelten kann und was nicht. In einem Regelkatalog wäre indes zu berücksichtigen, dass die Grenzen dafür, welche religiöse Symbolik als Missbrauch empfunden und gegebenenfalls künstlerisch thematisiert wird, in regelmäßigen Abständen neu zu bestimmen sind.

Kirchenverantwortliche, die die durch die kirchliche Topologie determinierte fragile und zugleich potente Symbolik des Kirchenraums „übersehen“, sind damit weniger aufmerksam als diejenigen Initiatoren, die sich im Zusammenhang mit ihren in Kirchenräumen platzierten weltlichen Inszenierungen der Eigenschaft einer durch die kirchliche Topologie determinierten fragilen und zugleich potenten Symbolik des Kirchenraums künstlerisch „bedienen“. Kirchenverantwortliche sind zudem weniger aufmerksam für die Fragilität einerseits und Zeichenpotenz andererseits einer kirchlichen Topologie als diejenigen Zeichennutzer, die diese Eigenschaft empfinden, als schützenswert erachten und sich u. a. in dieser Konsequenz für den Erhalt von Kirchenräumen engagieren: In Bochum etwa hat sich die Bürgerinitiative „Rettet Bochumer Kirchen“²⁸² formiert, die sich gegen die Schließung von Kirchen wehrt. In Bielefeld besetzten Gemeindemitglieder die Paul-Gerhard-Kirche und versuchten, so einen Verkauf zu verhindern. In Kamp-Lintfort boykottierten Aktivisten den Profanisierungsgottesdienst ihrer Kirche.²⁸³ In Hamburg gab es Anwohnerproteste, als im Jahr 2005 Fernsehkoch Tim Mälzer in der gerade entwidmeten St. Stephanuskirche ein Restaurant eröffnen wollte.²⁸⁴ Ausgerechnet in Ostdeutschland, wo nur noch etwa 25 Prozent der Bevölkerung der evangelischen Kirche angehören, haben sich unterschied-

²⁸¹ Vgl. Evangelische Kirche in Berlin-Brandenburg (EKiBB) (Hg.) 1999.

²⁸² <http://www.rettet-bochumer-kirchen.de/>.

²⁸³ Vgl. Bauer, K. 2011, S. 13.

²⁸⁴ Vgl. Hardinghaus, B. 2005.

liche Bürgerinitiativen formiert, die sich für die Rettung und gegen die Schließung und Umnutzung von Kirchen einsetzen. Schon allein in der Kirchenprovinz Sachsen gibt es rund 250 Kirchenfördervereine.²⁸⁵ Nicht selten sind unter den Aktivisten, die sich gegen die Schließung, den Verkauf oder den Abriss einer Kirche und für deren Erhalt stark machen, solche, die den Gottesdienst gar nicht oder nur selten besuchen, durchaus also eine Distanz zur Kirche als Glaubensgemeinschaft wahren, dem Kirchenraum aber um so selbstverständlicher Heiligkeit zuschreiben, um ihn vor substanziellen Eingriffen zu schützen.²⁸⁶ Dieses Phänomen wurde von den Kirchenverantwortlichen bereits als „Konservatismus der Fernstehenden“ bezeichnet: „Je weiter Menschen von der Kirche entfernt sind, umso archaischer scheint das Bild, das sie von der Kirche haben. Im Positiven wie im Negativen, aber eben auch im Positiven. Gerade für Menschen, die in einer durch und durch säkularisierten Welt leben, sich in ihr nicht beheimatet finden, aber auch keine Gemeinde brauchen, werden Kirchen zu Projektionsflächen reiner Heiligkeit, substanzieller Sakralität, zu Gegenwelten.“²⁸⁷

Argumente zum Für und Wider von Kirchengum- oder Zwischennutzungen sollten sich nicht in euphemistischen Äußerungen auf Podiumsdiskussionen erschöpfen. Wenn dem Kirchenraum seitens der Verantwortlichen schon nicht als ein Raum mit einer über sich hinaus weisenden spezifischen Topologie ein gebührender Stellenwert eingeräumt wird, müssen mindestens im Interesse der Gläubigen oder derjenigen, die die Kirche in ihrer Bedeutung als institutionalisierten Ort räumlicher Gottesbeziehung schätzen, mithin um diese Symbolik wissen und sie als schützenswert erachten in Fällen temporärer weltlicher Inszenierungen Richtlinien geltend gemacht werden: Es sollten im Vorfeld Gespräche mit den möglichen Nutzern stattfinden, „die sich vordringlich darauf richten zu klären, welche Symbolik mit der Wahl des besonderen Veranstaltungsortes verbunden werden soll“²⁸⁸.

Das immer wieder vorgebrachte Argument, Einnahmen aus weltlichen Veranstaltungen in Kirchenräumen seien aufgrund der gegenwärtigen Finanzierungsgenpässe zum Gebäudeerhalt notwendig, darf sich nicht zulasten der Immunität des semiotisch aufgeladenen Kirchenraums vollziehen. Die semiotische Potenz

²⁸⁵ Vgl. Voigt, A. W. 2013.

²⁸⁶ Vgl. Schwebel, H. 2006.

²⁸⁷ Claussen, J. H. 2012.

²⁸⁸ Evangelische Kirche in Berlin-Brandenburg (EKiBB) (Hg.) 1999.

der kirchlichen Topologie, die zugleich empfindlich ist, verpflichtet zum umsichtigen Umgang mit Kirchenräumen.

Sie verpflichtet nicht nur zum Umdenken bei der zukünftigen Platzierung temporärer weltlicher Veranstaltungen im Kirchenraum, sondern auch zum Nachdenken über den Umgang mit zeitnah zu entwidmenden oder bereits entwidmeten Kirchenräumen. Kirchen in Deutschland sind mittlerweile bereits zu Kletterkirchen, Wohnhäusern, Jugendherbergen oder Restaurants umgewidmet²⁸⁹ oder bereits abgerissen worden. Bei Überlegungen zum Umgang mit Kirchengebäuden kann sich der „Konservatismus der Fernstehenden“, und deren Angewohnheit, Kirchen als „Projektionsflächen reiner Heiligkeit, substanzieller Sakralität, zu Gegenwelten“²⁹⁰ zu sehen, zunutze gemacht werden: Markante Merkmale, die die Eigenschaft von Kirchengebäuden bzw. -räumen, „Gegenwelten“ mit „spiritueller“ Ausstrahlung im urbanen Gefüge zu sein mitkonstituieren wären unter anderem, dass diese Räume exklusiv und zugleich öffentlich sind und Räume für die ungestörte Ausübung von Ritualen, Räume der Kontemplation, der Ruhe und des Schutzes sind, in denen weltliche Wertevorstellungen zumindest in bestehender Form nicht gelten, vielmehr transzendiert, allegorisiert oder verwahrt werden. Diese und weitere Merkmale sollten richtungsweisend sein, wenn über Nachnutzungen von Kirchengebäuden nachgedacht wird. Beispiele für solche der kirchlichen Topologie „angemessenen“ Nutzungen wären zum Beispiel bereits realisierte kulturelle Nutzungen von Kirchen als Galerien, Museen, Bibliotheken oder auch Kolumbarien.²⁹¹

Anstatt Kirchen abzureißen, sollten Kirchengebäude stehen gelassen werden und dem historischen Vorbild entsprechend, nach dem einige der bedeutendsten Architekturwerke nur überdauert haben, weil sie temporär anderen Nutzungen zugeführt wurden²⁹² neu bzw. zwischengenutzt und im besten Fall eines Tages resakralisiert werden, wenn die Zeit dafür gekommen sein sollte.

Kirchengebäude, so soll konstatiert werden, sollten nicht unter gängigen marktwirtschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet werden, da Kirchengebäude ihrem

²⁸⁹ Vgl. Wolf, N. 2011.

²⁹⁰ Claussen, J. H. 2012.

²⁹¹ Etwa 80 Prozent der bisherigen (teil-)umgenutzten oder nutzungserweiterten Kirchengebäude wurden bereits kulturellen Nutzungen zugeführt. Die Verwendung als Museum oder Ausstellungsraum nimmt mit ca. 25 Prozent eine Spitzenposition ein. Deutlich seltener sind Bibliotheken, Konzert- oder Theatersäle anzutreffen. Vgl. Fisch, R. 2009. S. 7. Als Kolumbarium wird bereits seit 2006 die ehemalige katholische Pfarrkirche in Marl-Hüls (NRW) genutzt. Auch die Krypta des – gleichwohl nicht umgewidmeten – Mariendoms in Hamburg St. Georg wird als Kolumbarium genutzt.

²⁹² Vgl. Henner, H. 2008, S. 13.

Wesen nach nicht auf eine ökonomische Verwertung oder auf wirtschaftlichen Erfolg ausgerichtet sind, sondern vielmehr zu „Ehren Gottes“ errichtet wurden.²⁹³ Die Inszenierung der Modenschau des Designers mit dem Namen „Millions and Millions“ und insbesondere die Platzierung der Leinwand mit dem Label „Millions and Millions“ mitten im Altarraum der Kirche wirkt vor diesem Hintergrund wie eine Allegorisierung der Tendenz, Kirchenräume wirtschaftlich verwerten zu wollen, sich dem Konsum zu unterwerfen, ihn gleichsam statt eines Gottes anzubeten und die ursprünglich christlichen Prinzipien, nämlich die ausschließliche Anbetung Gottes im Kirchenraum, zu unterlaufen. Zugleich ist auch dieses Beispiel ein Beleg dafür, dass Semiosen im Kirchenraum, die sich im Kontext weltlicher Inszenierungen ereignen, die „Kraft“ haben, mögliche religiös-gesellschaftliche Entwicklungen zu antizipieren und seismografisch Aufschluss darüber zu geben, welchen Stellenwert die christliche Religion und damit christliche Grundsätze in der heutigen Gesellschaft (noch) haben (werden). Kirchenverantwortliche sollten, solange wie die auch immer motivierten Bindungen an Kirchen in einer säkularisierten Gesellschaft noch vorhanden sind und die Bereitschaft, sich für den Erhalt von Kirchengebäuden zu engagieren, dieses Potenzial erkennen und anscheinend vorhandene Gelder für den Erhalt von bestehenden Kirchengebäuden einsetzen. Wenn Kirchengebäude, wenn auch nur als nicht genutzte Erinnerungsorte, von den nächsten Generationen aufgesucht werden, besteht die Chance, dass unsere Erben die abendländische christliche Kultur als Teil ihrer Identität begreifen und bewahren werden. Kirchengebäude, so man sie stehen lässt oder angemessen nutzt, bleiben – auch außerhalb des Gottesdienstvollzugs und auch noch Jahrzehnte nach ihrer letzten Nutzung – ob der semiotischen Potenz ihrer kirchlichen Topologie Erinnerungsorte einer abendländischen Kultur. Sie bleiben ein räumliches Abbild des Heiligen, eine mit Mircea Eliade gesprochene „räumliche Hierophanie“²⁹⁴ im urbanen Gefüge und bestenfalls ein „hierophaner Stachel“ im Fleisch einer säkularisierten Gesellschaft.

²⁹³ Vgl. Fisch, R. 2009.

²⁹⁴ Das Konzept der Hierophanie geht auf Mircea Eliade zurück, der von einem Aufscheinen des Heiligen im Profanen bzw. der Manifestation des Heiligen in profanen Gegenständen ausgeht. Vgl. Eliade, M. 1957, S. 8 und S. 27. Siehe auch: Melcher, H. 1999, S. 3.

9. Literaturverzeichnis

Monographien und Sammelwerke:

Adam, A.; Berger, R. (Hg.) (1980): Pastoralliturgisches Handlexikon. Freiburg, Basel, Wien.

Bauer, K. (2011): Gotteshäuser zu verkaufen. Gemeindefusionen, Kirchenschließungen und Kirchengenumnutzungen. Münster.

Bellinger, A.; Krieger, D. J. (Hg.) (2008): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. 4. Auflage. Wiesbaden.

Boekels, J. (1994): Schleiermacher als Kirchengeschichtler: mit Edition der Nachschrift Karl Rudolf Hagenbachs von 1821/22. Berlin.

Böhm, N. C. (2009): Sakrales Sehen: Strategien der Sakralisierung im Kino der Jahrtausendwende. Bielefeld.

Brinker, K.; Sager S. F. (2006): Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung. 4. Auflage. Berlin.

Brugger, W.; Bahn Müller, L. (2007): Urschalling. 2. Auflage. Raubling.

Calvin, J. (2008 original 1559): Unterricht in der christlichen Religion, nach der letzten Ausgabe übers. und überarb. Neukirchen-Vluyn.

Charbonnier, L. (Hg.) (2008): Individualisierung – Spiritualität – Religion. Transformationsprozesse auf dem religiösen Feld in interdisziplinärer Perspektive. Berlin.

Chomsky, Noam (1965): Aspects of the Theory of Syntax. Cambridge, Massachusetts.

Denkmalpflege Hamburg (Hg.) (1995): Die Kirche St. Johannis in Hamburg-Altona: Ein evangelisch-lutherischer Kirchenbau des 19. Jahrhunderts. Hamburg.

Durkheim, E. (1981): Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Frankfurt am Main.

Eco, U. (1977): Zeichen. Eine Einführung in einen Begriff und seine Geschichte. Frankfurt am Main.

- Eco, U. (1977): Das offene Kunstwerk. Frankfurt am Main.
- Eco, U. (1979): Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten. München.
- Eco, U. (1990): Die Grenzen der Interpretation. München.
- Eco, U. (1994): Einführung in die Semiotik. 8. unveränderte Auflage. München.
- Eliade, M. (1957): Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen. Hamburg.
- Evangelischer Oberkirchenrat; Evangelische Landeskirche in Baden (Hg.) (2008): Liturgischer Wegweiser. Karlsruhe.
- Evangelisches Kirchenlexikon (1985): Artikel „Geistliche Spiele“. 4 Bände, Band 2. Göttingen.
- Fischer-Lichte, E. (1994): Semiotik des Theaters. Eine Einführung: Das System der theatralischen Zeichen. Band 1., 3. Auflage. Tübingen.
- Fischer-Lichte, E. (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main.
- Foucault, M. (2005): Die Heterotopien. Frankfurt am Main.
- Geisenhanslüke, A.; Mein, G. (Hg.) (2008): Schriftkultur und Schwellenkunde. Bielefeld.
- Glockzin-Bever, D.; Schwebel, H. (Hg.) (2002): Kirchen – Raum – Pädagogik: Münster.
- Görbing, M.; Graß, H.; Schwebel, H. (Hg.) (1981): Planen – Bauen – Nutzen, Erfahrungen mit Gemeindezentren, Giessen.
- Gerhardt, A. (2007): Exklusive Orte und normale Räume. Versuch einer soziotopologischen Studie am Beispiel des öffentlichen Friedhofs. Hamburg.
- Gerhardts, A. (1998): Der gottesdienstliche Raum und seine Ausstattung, in: Liturgie im Fernkurs (Domschule Würzburg). Lehrbrief 11. 2. Auflage. Trier.
- Gräb, W. (1998): Lebensgeschichten – Lebensentwürfe – Sinndeutungen. Eine praktische Theologie gelebter Religion. Gütersloh.
- Hermann, J.; Mertin, A.; Valtink, E. (Hg.) (1998): Die Gegenwart der Kunst. Ästhetische und religiöse Erfahrung heute. München.
- Hiddemann, F. (2007): Site-specific art im Kirchenraum: Eine Praxistheorie. Berlin.

Josuttis, M. (1993): Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage. Gütersloh.

Luther, M. (1544): Torgauer Predigt, Weimarer Ausgabe (WA) 49.

Lutherisches Verlagshaus Hamburg (Hg.) (1981): Agende für Evangelisch-Lutherische Kirchen und Gemeinden. Erster Band. Die feststehenden Stücke des Gottesdienstes (Das Ordinarium). S. 36–55.

Reichert, K.; Senn, F. (Hg.) (1989): James Joyce. Finnegans Wake – Gesammelte Annäherungen. Deutsch. Berlin.

Kant, I. (1996, original 1781): Kritik der reinen Vernunft. Frankfurt am Main.

Keller, R. (1995): Zeichentheorie. Zu einer Theorie des semiotischen Wissens. Stuttgart.

Leach, E. (1978): Kultur und Kommunikation: Zur Logik symbolischer Zusammenhänge. Frankfurt am Main.

Linke, A.; Nussbaumer, M.; Portman, P. R. (1996): Studienbuch Linguistik. Tübingen.

Lohse, B. (1963): Epochen der Dogmengeschichte. Stuttgart.

Löw, M. (2001): Raumsoziologie. Frankfurt am Main.

Marx, K.; Ruge, A. (Hg.) (1844): Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung, in: Deutsch-Französische Jahrbücher. Paris. S. 71–85.

Mertin, A.; Wendt, K. (Hg.) (2002): Der freie Blick: Künstlerische Interventionen in den religiösen Raum. Kassel.

Müller, G. (Hg.) (1985): Theologische Realenzyklopädie, Band 14. Berlin, New York.

Müller, G. (Hg.) (1988): Theologische Realenzyklopädie, Band 17. Berlin, New York.

Müller, G. (Hg.) (1991): Theologische Realenzyklopädie, Band 21. Berlin, New York.

Mohr, G.-H. (1998): Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen der christlichen Kunst. München.

Müller, P.; Plüss, D. (Hg.) (2005): Reformierte Abendmahlspraxis. Plädoyer für liturgische Verbindlichkeit in der Vielfalt. Zürich.

Nöth, W. (2000): Handbuch der Semiotik, 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

Nordelbisches Kirchenamt, Dezernat für Theologie und Publizistik (Hg.) (2008): Zur theologischen Bedeutung des Kirchenraumes. Kiel.

Newton, I. (1988, original 1687): Mathematische Grundlagen der Naturphilosophie, hg. E. Dellian. Hamburg.

Nicol, M. (2009): Weg im Geheimnis: Plädoyer für den Evangelischen Gottesdienst. Göttingen.

Otto, R. (1917): Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen. Breslau.

Panofsky, E. (1997): Studien zur Ikonologie der Renaissance. Nachdruck, 2. Auflage. Köln. S. 207–225.

Peirce, Ch. S. (1993): Phänomen und Logik der Zeichen, hg. H. von Pape. Frankfurt am Main.

Ransdell, J. (1986): Charles S. Peirce. In Sebeok, T. A., ed., Encyclopedic Dictionary of Semiotics. 3 vols. Vol. 2. Berlin.

Rat der Evangelischen Kirche in Deutschland (2008): Das Abendmahl. Eine Orientierungshilfe zu Verständnis und Praxis des Abendmahls in der evangelischen Kirche. 5. Auflage. München.

Reinle, A. (1976): Zeichensprache und Architektur. Zürich, München.

Richter, K. (1998): Kirchenräume und Kirchenträume. Die Bedeutung des Kirchenraums für eine lebendige Gemeinde. Freiburg.

Schelling, F. W. J. (1860): Sämtliche Werke. Band 7. Stuttgart und Augsburg.

Turner, V. (2009): Vom Ritual zum Theater: Der Ernst des menschlichen Spiels. Neuausgabe. Frankfurt am Main.

Umbach, U. (2005): Heilige Räume – Pforten des Himmels: Vom Umgang der Protestanten mit ihren Kirchen. Göttingen.

Van Gennep, A. (2005 original 1909): Übergangsriten (le rites de passage). 3. Auflage. Frankfurt am Main, New York.

Verlagsgemeinschaft Evangelisches Gottesdienstbuch (Hg). (2000): Evangelisches Gottesdienstbuch. Agende für die EKV und die VELKD. Berlin.

Vogel, B.; Roedenbeck-Wachsmann, P. (2011): Grundkurs Prädikantendienst. Göttingen.

Waldenfels, B. (1999): Sinnesschwellen. Studien zur Phänomenologie des Fremden, Band 3. Frankfurt am Main.

Welsch, N.; Liebmann, C. C. (2007): Farben: Natur Technik Kunst, 2. Auflage. Heidelberg.

Zentrum für Medien Kunst Kultur im Amt für Gemeindedienst der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers, Kunstdienst der Evangelischen Kirche Berlin (Hg.) (2002): Kirchenräume – Kunsträume. Hintergründe, Erfahrungsberichte, Praxisanleitungen für den Umgang mit zeitgenössischer Kunst in Kirchen. Ein Handbuch. Münster, Hamburg, London.

Sammelwerkbeiträge:

Böhme, G. (2003): Atmosphären kirchlicher Räume, in: Adolphsen, H.; Nohr, A. (Hg.): Sehnsucht nach heiligen Räumen – Eine Messe in der Messe, Berichte und Ergebnisse des 24. Evangelischen Kirchbautages 21. Oktober bis 3. November 2002 in Leipzig, Darmstadt, S. 111–124.

Claussen, J. H. (2010): Predigt und Kanzel, in: Marschkies, Ch.; Wolf, H. (Hg.): Erinnerungsorte des Christentums, München. S. 654–667.

Foucault, M. (1992): Andere Räume, in: Barck K. u. a. (Hg.): Aisthetis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Leipzig. S. 34–46.

Francois, E. (2010): Kirchen, in: Marksches, Ch./Wolf, H. (Hg.): Erinnerungsorte des Christentums. München. S. 707–724.

Henner, H. (2008): Deutschland schleift seine Gotteshäuser. Abriss und Verkauf von Kirchengebäuden, in: Hermanns H.; Tarvenier, L. (Hg.): Das letzte Abendmahl. Umnutzung, Verkauf und Abriss von Kirchengebäuden in Deutschland. Weimar. S. 9–20.

Lukken, G. (1998): Semiotik des Raumes, in: Nisslmüller, T.; Volp, R. (Hg.): Raum als Zeichen. Wahrnehmung und Erkenntnis von Räumlichkeit. Ästhetik – Theologie – Liturgie, Band 1. Münster.

Lukken, G. (2004): Gottesdienst als kulturelles Phänomen. Zukunftsperspektiven: Gottesdienst und Theater, in: Kerner, H. (Hg.): Gottesdienst und Kultur. Zukunftsperspektiven. Leipzig. S. 83–105.

Marschkies, Ch. (2010): Kreuz, in: Erinnerungsorte des Christentums, in: Marksches, Ch.; Wolf, H. (Hg.): Erinnerungsorte des Christentums. München. S. 574–591.

Mertin, A. (2002): Die Kirche als Jurassic-Park? In: Glockzin-Bever, S.; Schwebel, H. (Hg.): Kirchen – Raum – Pädagogik, Münster.

Obert, A. (2009): Himmlische Nahrung: Über das Abendmahl, in: Schulze, P. (Hg.): Beffchen, Bibel, Butterkuchen. Expedition ins evangelische Leben. Gießen. S. 171–179.

Oberdorfer, B. (2007): Artikel „Trinität/Trinitätslehre“, in: Betz, H. D.; Browning, D. S.; Janowski, B.; Jüngel, E. (Hg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft (RGG). Tübingen. Band 8, 4. Auflage, Spalte 601-602.

Raschzok, K. (1998): Der Feier Raum geben. Zu den Wechselbeziehungen von Raum und Gottesdienst, in: Klie, Th. (Hg.): Der Religion Raum geben. Kirchenpädagogik und religiöses Leben. Grundlagen. Veröffentlichungen des Religionspädagogischen Instituts Loccum, Band 3, Münster. S. 112–135.

Sager, S. F. (2000): Kommunikatives Areal, Distanzzonen und Displayzirkel. Zur Beschreibung räumlichen Verhaltens in Gesprächen, in: Richter, G.; Riecke, J.; Schuster, B.-M. (Hg.): Raum, Zeit, Medium. Sprache und ihre Determinanten. Festschrift für Hans Ramge zum 60. Geburtstag. Darmstadt. S. 545–570.

Sager, S. F. (2001): Medienvielfalt und die Reichweite eines linguistischen Kommunikationsbegriffes, in: Möhn, D.; Roß, D.; Tjarks-Sobhani, M. (Hg.): Mediensprache und Medienlinguistik. Festschrift für Jörg Henning. Sprache in der Gesellschaft. Band 26. Frankfurt am Main. S. 201–224.

Schlink, E. (1962): Artikel „Trinität“, in: Gallig, K. (Hg.): Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft (RGG). 3. Auflage. Band 6. Tübingen. Spalte 1035.

Schmieder, F. (2010): Heilige – Liturgie – Raum. Einführende Überlegungen, in: Bauer, D.; Herbers, K.; Röckelein, H.; Schmieder, F. (Hg.): Heilige – Liturgie – Raum. Beiträge zur Hagiographie 8. Stuttgart.

Schmidt, M. (2011): Zukunftsperspektiven von Theater und Kirche, in: Helmke, J.; Hoffmann, K. (Hg.): Begegnungen zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte. Berlin, Milow, Strasburg. S. 67–69.

Schwebel, H.: (2002): Evangelium und Raumgestalt, in: Zentrum für Medien Kunst Kultur im Amt für Gemeindedienst der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers, Kunstdienst der Evangelischen Kirche Berlin (Hg.): Kirchenräume – Kunsträume. Hintergründe, Erfahrungsberichte, Praxisanleitungen für den Umgang mit zeitgenössischer Kunst in Kirchen. Ein Handbuch. Münster, Hamburg, London, S. 33–47.

Schwebel, H. (2003): Gegenwartskunst zwischen ästhetischer und religiöser Kommunikation. Reflexionen angesichts des Modells „Öflingen“, in: Valenta, R.; Bauer, B.; Stockmeier, J. (Hg.): Dialoge, Wehr-Öflingen, S. 20–35.

Soeffner, H. - G. (1993): Kirchliche Gebäude – Orte der christlichen Religion in der pluralistischen Kultur; in: Schwebel, H.; Ludwig, M. (Hg.): Kirchen in der Stadt, Marburg. S. 51–55.

Spranz-Fogasy, Th.; Deppermann, A. (2001): Teilnehmende Beobachtung in der Gesprächsanalyse, in: Antos, G.; Brinker, K.; Heinemann, W.; Sager, S. F. (Hg.): Text- und Gesprächslinguistik. 2. Halbband. Berlin. S. 1007–1013.

Woydack, T. (2005): Der Räumliche Gott. Was sind Kirchengebäude theologisch? In: Brandi-Hinnrichs F.; Reitz-Dinse, A.; Grünberg, W. (Hg.): Kirche in der Stadt, Band 13. Schenefeld.

Zeitschriftenaufsätze und Zeitungsartikel (print und online):

Brandt, S. (2010): Kunst im öffentlichen Raum. Wo das Leben tobt, in: Art. Das Kunstmagazin.

Claussen, J. H. (2011): Kirchen wie der Michel sind Nutzbauten, in: Hamburger Abendblatt 6.12.2011.

Claussen, J. H. (2012): Kirchenräume heute, in: tà katoptrizómena. Magazin für Theologie und Ästhetik, Heft 79. Unter: <http://www.theomag.de/79/jhc1.htm>. Aufgerufen am: 20.12.2013.

Dreyer, C. (1984): Literaturbericht: Neuere Tendenzen in der Architektursemiotik, in: Zeitschrift für Semiotik, Band 6, Heft 3, S. 331–339.

Erne, Th. (2006): Kirchen als Orte des Performativen, in: Artheon Mitteilungen, Heft 24. Unter: http://www.artheon.de/tl_files/artheon/download/Th-Erne.pdf. Aufgerufen am: 7.3.2013.

Eschebach, I.; Lanwerd, S. (2000): Säkularisierung, Sakralisierung und Kulturkritik, in: Braun, C. v.; Hoffmann-Curtius, K.; Eschebach, I.; Lanwerd, S. (Hg.), Metis, Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung, 9. Jg., Heft 18, Berlin. S. 10–26.

Facius, G.; Kamann, M.; Meyer, S. (2009): Heimkehr in den Glauben, in: Welt am Sonntag 20.12.2009.

Fischer-Lichte, E. (2006): Kirchenräume als performative Räume, in: Artheon-Mitteilungen Nr. 24. Unter: http://www.artheon.de/tl_files/artheon/download/Mitteilungen/Artheon24.pdf Aufgerufen am: 12.3.2013.

Hardinghaus, B. (2005): St. Stephanus: Gastronomieprojekt ist geplatzt, in: Hamburger Abendblatt 5.4.2005.

Hegert, H. (2008): Dinner-Show in Kirche geplant, in: Allgemeine Hotel- und Gastronomie-Zeitung 18.10.2008.

Herrmanns, H. (2007): Über den profanen Umgang mit sakraler Architektur. Analyse oder Anamnese? Heft 46. Unter: <http://www.theomag.de/46/hh1.htm>. Aufgerufen am: 24.4.2012.

Klie, Th. (2006): Präsenz und Präsentation: Liturgie als performatives Handeln, in: Artheon Mitteilungen Nr. 24.

Unter:

http://www.artheon.de/tl_files/artheon/download/Mitteilungen/Artheon24.pdf.

S. 16. Aufgerufen am: 22.11.2013.

Melcher, R. (1999): Die Kunst und das Heilige, in: Artheon Mitteilungen Nr. 11. Unter: http://www.artheon.de/tl_files/artheon/download/Melcher_A11.pdf. Aufgerufen am: 10.11.2011.

Mertin, A. (2006): Alles nur Theater? Was Religion mit Theater zu tun hat. Eine Zitaten- und Bildercollage, in: *tà katoptrizómena*. Magazin für Theologie und Ästhetik, Heft 43. Unter: <http://www.theomag.de/43/am197.htm>. Aufgerufen am: 23.3.2013.

Mertin, A. (2009): Kitsch – Kopie – Nostalgie. Altar Tisch Kitsch. Zum Schicksal eines religiösen Gegenstandes, in: *tà katoptrizómena*. Magazin für Theologie und Ästhetik, Heft 57. Unter: <http://www.theomag.de/57/am271.htm>. Aufgerufen am: 6.6.2013.

Mertin, A. (2009): Kirchenbau regulativ. Reformen und Regulative, in: *tà katoptrizómena*. Magazin für Theologie und Ästhetik, Heft 58. Unter: http://www.theomag.de/58/hs10.htm#_edn15. Aufgerufen am 6.6.2013.

Mitkuteit, H.-L.; Hasse, E. S. (2013) CDU fordert: Umwidmung von Kirchenbau in Moschee stoppen 6.2.2013. Unter: <http://www.abendblatt.de/hamburg/article113431855/CDU-fordert-Umwidmung-von-Kirchenbau-in-Moschee-stoppen.html>. Aufgerufen am: 6.6.2013.

O. V. , 2013: Ai Weiweis Ausstellung S.A.C.R.E.D.Unter: <http://de.blouinartinfo.com/news/story/910177/venedig-ai-weiweis-ausstellung-sacred>. Aufgerufen am 22.11.2013.

Schmid, C. (2005): Kirchen - Umnutzung: Volle Kassen statt leere Bänke, in: Handelszeitung.

Schwebel, H. (2004): Vision Audition. Kunstaussstellungen in Kirchenräumen, in: *tà katoptrizómena*. Magazin für Theologie und Ästhetik, Heft 47. Unter: <http://www.theomag.de/47/hs7.htm>. Aufgerufen am 17.6.2013.

Schwebel, H. (2006): Kirchenbau, heiliger Raum und architektonische Gestalt, in: *tà katoptrizómena*. Magazin für Theologie und Ästhetik, Heft 42. Unter: <http://www.theomag.de/42/hs4.htm>. Aufgerufen am: 14.8.2012.

Ullrich, W. (2014): Auftragskunst, in: Art. Das Kunstmagazin.

Voigt, A. W. (2013): Leerstand in Gottes Haus, in: Welt am Sonntag 18./19.5.2013.

Wendt, K. (2008): Religiöse Räume. Der Raum des Ästhetischen. Über den künstlerischen Umgang mit Räumen, in: *tà katoptrizómena*, Magazin für Theologie und Ästhetik, Heft 54. Unter: <http://www.theomag.de/54/kw62.htm>. Aufgerufen am 11.3.2013.

Wolf, N. (2011): In entweihten Räumen. Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung 20.3.2011.

Beiträge in sonstigen Medien:

Eggler, J.; Keel, O.; Schroer, S.; Uehlinger, C. (2006): Artikel „Ikongraphie“, in: Das wissenschaftliche Bibelportal der deutschen Bibelgesellschaft. Unter: <http://www.bibelwissenschaft.de/nc/wibilex/das-bibellexikon/details/quelle/WIBI/zeichen/i/referenz/21778/cache/9ab3b3cf437f9ffbd7d05b103261af/>. Aufgerufen am 22.7.2013.

Engemann, W. (o. J.): Semiotische Aspekte der Theologie. Unter: http://egora.uni-muenster.de/fb1/pubdata/Engemann_14_Semiotische_Aspekte_der_Theologie. Aufgerufen am 22.3.2012.

Evangelische Kirche in Berlin-Brandenburg (EKiBB) (Hg.) (1999): Orientierungshilfe zur Nutzung von Kirchen für nicht kirchliche Veranstaltungen der Kirchenleitung aus 1999. Unter: <http://www.altekirchen.de/Dokumente/Orientierungshilfen.htm>. Aufgerufen am: 30.12. 2013.

Evangelische Kirche in Deutschland (o. J.): Glaubens-ABC, Artikel „Weihe“. Unter: <http://www.ekd.de/glauben/abc/weihe.html>. Aufgerufen am: 14.12.2012.

Evangelische Kirche in Deutschland (o. J.): Artikel „Das apostolische Glaubensbekenntnis“. Unter: http://www.ekd.de/glauben/bekenntnisse/apostolisches_glaubensbekenntnis.html. Aufgerufen am: 12.4. 2013.

Evangelische Kirche in Deutschland (o. J.): Artikel „Das Glaubensbekenntnis von Nizäa-Konstantinopel“. Unter:

http://www.ekd.de/glauben/bekenntnisse/nizaea_konstantinopel.html. Aufgerufen am 12.4.2013.

Evangelische Kirchbautagung Rummelsberg (Hg.) (1951): Grundsätze für die Gestaltung des gottesdienstlichen Raumes der evangelischen Kirchen. 2. Evangelische Kirchbautagung Rummelsberg 1951.

Evangelische Kirche von Westfalen (EKvW) (Hg.) (2004): Kirchen umbauen – neu nutzen – umwidmen. 2. Auflage aus 02/2004. Unter: <http://www.liturgie.de/liturgie/projekte/schaetze/abbildungen/kirchbau.pdf>. Aufgerufen am 3.3.2012.

Fisch, R. (2009): Kultur oder Kommerz? Konzepte und Träger neuer Kirchen-Nutzungen. Ein Beitrag im Rahmen der Tagung Kirche leer – was dann? 2.– 4. April 2009, Kornmarktkirche Mühlhausen-Thüringen. Unter: http://www.denkmaldebatten.de/fileadmin/dateien/Download-Materialien/Fisch_Rainer_.pdf. Aufgerufen am: 22.3.2013.

Hirsch-Hüffell, Th. (o. J.): Raum und Geist: Was tun mit der Raumordnung in der Kirche. Unter: <http://nek.gottesdienstinstitut-nek.de/wp-content/uploads/2014/06/Raum-und-Geist-als-pdf-bearb-10.101.pdf>. Aufgerufen am: 21.3.2014.

Jepsen, M. (2001): Brief an den Hauptpastor von St. Johannis in Hamburg-Altona vom 18. August 2001. Kopie des Briefes in Privatbesitz der Autorin.

Nordelbische Evangelisch-Lutherische Kirche (NEK) (Hg.) (2004): Handreichung zur Nutzung und Umnutzung von Kirchengebäuden. Unsere Kirchen – Unsere Kirche. 3. August 2004, 2. Auflage.

Luther, M. (1529): Der kleine Katechismus, das fünfte Hauptstück, unter: http://www.ekd.de/glauben/bekenntnisse/kleiner_katechismus_5.html. Aufgerufen am 15.5.2013.

Rüenauver, J. (1998): Bedeutung und Erhaltung sakraler Baudenkmäler aus kirchlicher Sicht, in: Zwischen Gotteshaus und Freizeitempel. Der Sakralbau im Wandel der Zeit. Dokumentation Symposium Neubrandenburg, 4. Juni 1998 (750 Jahre Neubrandenburg 1248–1998), S. 13–19.

Sager, S. F. (2013): Bildlinguistik und Comic. Brückenschläge zwischen Linguistik, Literatur- und Bildwissenschaft. Unveröffentlichtes Manuskript. Hamburg.

Schalk, H. (2000): Umberto Eco's Interpretationssemiotik und ihre erkenntnistheoretischen Sollbruchstellen. Manuskript zu einem Vortrag in der Universität Essen, Kommunikationswissenschaftliches Kolloquium, Sommersemester 2000. Unter: <http://www.eco-online.de/PDFs/Interpretationssemiotik.pdf>. Aufgerufen am 14.3.2015.

Schmitz, N. (2002): Anblick und Augenblick - Ein interdisziplinäres Symposium.

Eichstätt. Unter:

<http://www.ku.de/slf/germanistik/neueredeutschlitwi/forschung/symposien/anblick-und-augenblick-2002>. Aufgerufen am 12.5.2013.

Seibold, G. (1996): Evangelischer Kirchenbau zwischen Sakralgebäude und Mehrzweckraum. Praktisch-theologische Aspekte zur Kirchenbaudebatte in der Bundesrepublik Deutschland.

Unter: http://www.kirchbau.de/5/gsarbeit/5_gsb.htm. Aufgerufen am: 4.3.2012.

Schwebel, H. (o. J.): Evangelischer Kirchenbau aus theologisch-liturgischer Sicht. Unter: <https://sites.google.com/site/hschwebel/aufsatz13>. Aufgerufen am 1.2.2013.

Schweizerischer Evangelischer Kirchenbund (SEK) (Hg.) (2007): Wohnung Gottes oder Zweckgebäude? Ein Beitrag zur Frage der Kirchengenutzung aus evangelischer Perspektive.

Vereinigte Lutherische Kirche Deutschlands (VELKD); Deutsches Nationalkomitee des Lutherischen Werkbundes (DNK/LWB) (Hg.) (2003): Leitlinien des Theologischen Ausschusses: Was ist zu bedenken, wenn eine Kirche nicht mehr als Kirche genutzt wird? Texte aus der VELKD Nr. 122/2003.

Vereinigte Lutherische Kirche Deutschlands (VELKD) (Hg.) (2006): Broschüre des Theologischen Ausschusses aus 04/2006. Abschied von einem Kirchengebäude: Entwidmung. Liturgische Hilfe zur Entwidmung von Kirchengebäuden. Dokumentiert u. a. unter: [http://www.velkd.de/downloads/Entwidmung\(5\).pdf](http://www.velkd.de/downloads/Entwidmung(5).pdf). Aufgerufen am: 26.3.2013.

Werbebroschüre für die Veranstaltung „Cube Box“ vom Oktober 2008.

Websites:

<http://kunst-und-kirche.net/>. Aufgerufen am 12.4.2013.

www.poetic-pepper.com. Aufgerufen am: 22.4.2013.

<http://projects.jennyholzer.com/>. Aufgerufen am 6.2.2013.

<http://www.gefert.de/3.html>. Aufgerufen am 3.3.2012.

http://www.kath.de/lexikon/symbole_kirchenraum/index.php?page=farben.php. Aufgerufen am 12.4.2013.

<http://www.mystagogische-kirchenfuehrung.de/kirchenraum.php>. Aufgerufen am 22.9.2012.

<http://www.rettet-bochumer-kirchen.de/> Aufgerufen am: 10.6.2012.

<http://www.semiose.de>. Aufgerufen am: 11.11.2012.

Fotos und Stills:

Abbildung 7, S. 78: (c) Andreas Wissmann, unter: www.fotocommunity.de.

Abbildung 9, S. 80 und Abbildung 11, S. 86: (c) Pete Cameron Dominkovits, für: Kofler & Kompanie 06/2013, siehe auch: www.koflerkompanie.com.

Abbildungen 16 und 17, S. 103, Abbildung 21, S. 111: (c) André Czarto, für: www.hamburg-prominent.de 10.5.2013.