

Kommunikation zwischen Skulptur und Raum

Der Kreuzaltar von Eduardo Chillida in der Kölner Jesuitenkirche

Kreuzaltäre sind eine alte Tradition in der kirchlichen Baukunst. In den doppelchörigen Kloster- und Kathedralkirchen des frühen Mittelalters befand sich der Altar mit dem Titel des heiligen Kreuzes (s. crucis) in der geometrischen Mitte des Raumes und symbolisierte so die zentrale Bedeutung des Kreuzes Christi in der Geschichte. Nach der Öffnung der Kirchenschiffe für die Gläubigen im Hochmittelalter wurde der Kreuzaltar zum Volksaltar, an dem die Gläubigen die Kommunion erhielten¹. Er rückte nun an den zwischen Mönchs- bzw. Kapitelchor und Schiff errichteten Lettner in der Vierung, wo sich Längs- und Querschiff kreuzen. Auf diese Weise überlagerten sich architektonische und symbolische Bedeutung, berührten sich Form und Inhalt. Das ist auch bei dem Altar der Fall, der hier beschrieben wird: bei *Gurutz Aldare* (2000), dem Kreuzaltar von Eduardo Chillida.

Die Rückkehr zum Block

Als der baskische Bildhauer im Jahre 2000 den Kölner Jesuiten für ihre in vier Jahren sanierte alte gotische Stadtkirche diesen Altar stiftete, realisierte sich eine 33 Jahre alte Projektvorstellung des Künstlers. Drei vorherige Versuche waren gescheitert. Daß der vierte endlich glückte, lag in der langen Beziehung zwischen dem Künstler, seiner Familie und den Jesuiten in San Sebastián und Köln begründet. Sie hatte sich in Jahren persönlicher Begegnungen, Ausstellungen und deren publizistischer Begleitung aufgebaut.

Zwei Entwicklungsimpulse standen bei der Geburt dieses Werkes Pate: die Rückkehr zum Block und die Arbeit mit Alabaster. Prägend für das Werk von Chillida waren in den 50er Jahren die offenen Stahlskulpturen. Hier legten sich die Formen um einen Binnenraum. Um das Jahr 1962 entdeckte er aber wieder mehr und mehr den geschlossenen Block, der ihn zur Bearbeitung von außen reizte. Hieraus gingen in Stahl und Stein neue Raumformungen hervor. Dabei blieb der Raum mehr im Inneren, im Dunkeln oder gar im Verborgenen. Doch rief er im Betrachter oft eine Resonanz hervor, die dessen Aufmerksamkeit zu wecken vermochte. Die Formungen der Skulpturen machten für viele den Raum selbst erspür-

bar. Er setzte sich in einer imaginären Einfühlung präsent, auch dann, wenn man ihn physikalisch nicht sah, sondern nur indirekt erfüllte.

Einige Jahre später (1966) begann Chillida, mit einem neuen Material zu experimentieren: mit Alabaster. So glatt, wie dieser weiche Stein sein konnte, reflektierte er das Licht; so transparent seine Struktur war, ließ er das Licht in sich eindringen. Als der Bildhauer sozusagen experimentierend diesen Charakteristika folgte und höhlend in den Stein eindrang, spürte er die Schichtungen und Differenzierungen der Helligkeitswerte, die der Stein freigab. Jetzt formte der Künstler nicht nur das Material, sondern zugleich auch den Raum, wie ihn das Licht physisch erfahrbar machte. Diese Entdeckung führte zu einer Gruppe von blockhaften Arbeiten, die das Licht in das Material eindringen ließen. Trafen sich von verschiedenen Seiten die Schächte, legten sie im Inneren einen bewegten und leuchtenden Raum frei. Er war nicht nur von architektonischer, sondern für so manchen Betrachter auch von geistiger Qualität. Die Schichtungen jenes Leuchtens formten diese geheimnisvollen inneren Räume, die sichtbar und erfahrbar zu machen sein Werk mehr und mehr vorantrieb. Dabei zeigte sich, daß für eine besondere Wahrnehmung auch die Leere gestaltbar war. Sie besaß dann die gleiche *reale* Qualität wie die Masse selbst, wenngleich auf einer anderen Ebene. Aus dieser Entdeckung ging in den nächsten Jahren eine große Gruppe von Arbeiten hervor. Beglückend bestätigte sich für den Künstler, daß der innere Kern in jeder Skulptur in der bewegt bewegenden Dialektik von Masse und Leere besteht. In dieser Form wurde sie sichtbar.

Schon im Jahr darauf präsentierte er eines dieser neuen Werke als Konzept für eine öffentliche Platzskulptur in der schwedischen Universitäts- und Bischofsstadt Lund: Es war der etwa 35 Zentimeter hohe *Proyecto para un monumento* (1967). Wie ein Chirurg hatte er einen Quader aus dem Lichtmaterial in vier Teile auseinandergeschnitten, ihn geöffnet und seinen inneren Raum freigelegt. Die einzelnen Teile griffen in ihren beeindruckenden Einzelformen wie mit Kreuzarmen ineinander und gaben dabei das frei, was sie offensichtlich *umfaßt* und *gehalten* hatten. Man konnte sie in verschiedene Distanzen zueinander schieben. Nur ein wenig in Abstand gebracht, führten von den Seiten Eingänge und Schächte nach innen – wie an einen geheimnisvollen Ort, der in der Aufsicht bloßlag. Zu weit auseinandergeschoben, würde sich diese Beobachtung allerdings der Erfahrung entziehen.

Chillida wollte diese Skulptur für Lund, deren Charakter er in dem Alabastermodell *studiert* hatte, in knapp drei Meter Höhe aus Granit realisieren. Alabaster würde diese Dimensionen nicht ermöglichen. Aber so hätte der Besucher in das Werk hineinsteigen können, um über die unterschiedlich hohen Einstiege ein Gefühl für die realen Dimensionen, insbesondere für Masse, Licht und Schatten, zu bekommen. Gleichzeitig hätte er den inneren Raum körperlich erfahren, wie er sich in einer Art psychischem Echo im Betrachter präsent setzt, einer Mischung aus Begeisterung und Beklemmung, Irritation und Ich-Erfahrung. Diese Pläne für

Lund zerschlugen sich, doch Chillida hielt wie selten sonst am inneren Konzept dieses Entwurfs fest, zeigte sich doch hier zum ersten Mal „anschaulich die Idee eines wirkenden Raumes, dessen Kräfte wie der Atem Elemente auseinander drängen und komprimieren können“².

Bereits zwei Jahre später wurde das Konzept erneut Gegenstand einer Beratung: diesmal für einen vielschichtig geplanten Stadtplatz in der baskischen Kleinstadt Durango. Chillida hatte den ersten Entwurf abgeändert, indem er eines der ursprünglich vier Elemente wegnahm. Er präsentierte diesmal eine Maquette aus Eisen, den *Proyecto para un monumento* (1969). Hier zeigte sich der Innenraum der weithin geschlossen gehaltenen Skulptur zum offenen Platz hin wie ein bergender Zufluchtsort, wie eine schützende Bucht im Meer. Die Skulptur von etwa 140 Zentimeter Höhe sollte aus rotem Granit realisiert werden. Die beiden schmalen Leerstellen zwischen den drei Teilen hätten wie unbekannte, aus der Leere greifende Arme einer schützenden Macht gewirkt. Aber wieder scheiterten die Pläne, diesmal an inneren Konflikten der Planungsgruppe³.

Kurze Zeit später wurde Chillida von den Franziskanermönchen im baskischen Wallfahrtsort Aránzazu eingeladen, einen Altar für die neugebaute Kirche zu schaffen. Dieser Ort war Chillida als Baske wie als Künstler nicht unbekannt, hatte er doch bereits 1954 die vier Hauptportale in seinem ersten öffentlichen Auftrag realisiert: acht große Eisenkollagen⁴. Auf den Altar angesprochen, variierte der Bildhauer abermals sein Projekt. Er griff dabei auf die zwei Jahre zuvor für Lund realisierte Alabasterversion zurück und stellte die drei für Durango verbliebenen Elemente mit variablen Abständen in eine Verhältnis zueinander, jetzt als der *Proyecto para un altar* (1969). Doch erneut kamen Schwierigkeiten auf. Die Patres befanden den Altar als zu klein für den großen Raum, zumal sie daran dachten, daß an ihm bei hohen Festen bis zu 20 Priester konzelebrieren sollten. Alternative Vorschläge wollte Chillida aber nicht machen. So kam keine Einigung zustande. Vom vorgelegten Entwurf gefangenengenommen, boten ihm die Patres darauf die Unterkirche für den Altar an: ein verführerischer Vorschlag, da sich deren Eingang direkt neben den eindrucksvollen Eisenportalen befand. Chillida überlegte – und hätte den Vorschlag unter der Bedingung akzeptiert, daß dann die gesamte Ausstattung der Krypta in seiner Hand blieb. Darauf aber wollten sich die Patres nicht einlassen, standen sie doch im Wort, die in einem Kunstkonflikt im Jahre 1955 übertünchten, figürlich gehaltenen Malereien des baskischen Künstlers Néstor Basterrechea wieder freilegen und restaurieren zu lassen. So zerschlugen sich auch hier alle weiteren Pläne⁵.

Im Rückblick kommt Chillida selbst Jahre später in einem Interview mit Martin de Ugalde auf diesen Entwurf zu sprechen und präzisiert bei dieser Gelegenheit seine Vorstellung für die Überführung des ursprünglich als öffentliche Skulptur gedachten Projekts in einen Altar. Dabei übertrug er die formalen Aufbaustrukturen auf die symbolische Ebene. So hätte sich die Altarskulptur aus drei Ele-

menten aufgebaut, „von denen eines fest steht und die Seitenelemente bewegbar sind; dieser Altar hätte nichts weiteres als Aufsatz benötigt, weder ein Kreuz noch etwas anderes. Der Altar selbst besteht aus drei Kreuzen, ist ein Kalvarienberg, und eines dieser Kreuze ist das Tao-Kreuz, das Kreuz des heiligen Franziskus.“⁶

Eduardo Chillida gab in Aránzazu seine Pläne zur Realisierung dieser Vorstellungen auf, ehrte aber diesen Entwurf durch eine Schenkung an Papst Paul VI., als dieser in einem Rundbrief Künstler in aller Welt darum bat, Werke für die zeitgenössische Sammlung der Vatikanischen Museen zur Verfügung zu stellen. Seit diesem verzweifelten Aktualisierungsversuch steht die kleine Skulptur der päpstlichen Sammlung wie ein einsamer Höhepunkt kurz vor dem Eingang in die Sixtinische Kapelle. In einem anderen Zusammenhang gefragt, wie es möglich war, ein Projekt für einen zunächst profanen Raum später in einen geistlichen zu überführen, antwortet Chillida:

„Ich bin ein religiöser Mensch. Die Fragen des Glaubens und meine Probleme als Künstler liegen nahe beieinander. Natürlich hat meine Auffassung von Raum eine spirituelle Dimension, wie er ja auch eine philosophische hat. Mein ständiges Rebellieren gegen die Gesetze der Gravität hat einen religiösen Aspekt. Das ist alles eine Frage der Namensgebung.“⁷

Eher beiläufig kam der *Projecto para un altar* in einem Gespräch zwischen dem Bildhauer und dem Verfasser dieses Beitrags zur Sprache. Es war bei einem gemeinsamen Besuch der Ausstellung *Chillida en San Sebastián*. Plötzlich entfuhr dem Künstler der Satz: „Padre, ich habe sogar einmal einen Altar gemacht!“ Und er zeigte mir das Eisenmodell. „Eine Variante davon steht im Vatikanmuseum.“ Das war 1992 im Palacio Miramar.

Neugestaltung in Sankt Peter

Fünf Jahre später kam das Thema erneut zur Sprache. Die spätgotische Jesuitenkirche Sankt Peter in Köln mußte aus statischen Gründen geschlossen werden. Ihr ohnehin fragiler Charakter und nicht konsequent genug behobene Kriegsschäden hatten eine Sanierung dringend notwendig gemacht. Das eröffnete in manchen Details die Möglichkeit einer Neugestaltung. Dabei wurde auch an eine Klärung des Altarraums gedacht, da sich die Kirche noch in einem vorkonziliaren Zustand mit zwei Hauptaltären befand. Darüber hinaus hing dort ohne rechte Verortung das drei Meter hohe Altarbild von Peter Paul Rubens, die *Kreuzigung Petri* (1640). Dieser hatte es gegen Ende seines Lebens eigens für die Apsis seiner Kindheitskirche konzipiert und gemalt; die Familie Rubens lebte damals im Sprengel dieser Gemeinde. Das Bild zeigt die Kreuzigung des Heiligen kopfüber nach unten. Chillida zeigte sich schon früh bei Ausstellungen und Besuchen von diesem Werk angetan. Jetzt ergab sich der Gedanke, dieses Gemälde und die Dimensionen des Raums mit den Kreuzvariationen seines Altarentwurfs zu kombinieren. Daraus



Sankt Peter Köln (Photo: Wim Cox, Köln; © VG Bild Kunst Bonn 2002)

resultierte dessen Höhe von ca. 100 Zentimeter. Als sich im Jahr 2000 die Wiedereröffnung der Kirche näherte, wurde der Altar unter Aufsicht des Künstlers in Köln von Steinmetzen jener Bauunternehmung realisiert, der die Sanierung der Kirche anvertraut war. In San Sebastián wurden der Stein ausgewählt und die Durchführungen mit den Handwerkern besprochen, in Köln wurde er realisiert und durch Mitarbeiter des Künstlers regelmäßig begutachtet.

Die Altarskulptur besteht aus einem harten Stein. Er ist in den Außenflächen aufgeschlagen und durch Schnitte mit einigen Auslassungen aus einem Quader heraus entwickelt worden. Das Material ist ein weißer, leicht schwarz punktierter Granit aus Nordamerika. Die Aufrauung der Oberfläche verhindert jegliches Glänzen oder Reflektieren. Licht und Schatten legen sich auf ihn und präsentieren ihn als in sich ruhenden Gegenstand im Raum. Auseinandergerückt lassen seine drei Teile den wechselnden Licht- und Schattenwurf der Kirchenfenster in sein Inneres eintreten. Dadurch wird er in den hellen gotischen Raum hinein vernetzt und verortet. Aus dem Kirchenschiff gesehen streben die in unterschiedlicher Höhe und aus wechselnden Richtungen greifenden Kreuzarme zwar zu- und ineinander, konzentrieren aber die Ansicht auf die Kreuzform seines Mittelteils. Gleichzeitig entstehen differenzierte Außen- und Innenräume, vor allem aber der für Chillida so wichtige *innere Raum*, der sich gegen die Apsis öffnet. Er ist als Leere geformt und hält die Kräfte seiner Steinmassen in Spannung.

Neben seiner physikalischen hat das Werk eine künstlerische und symbolische Ebene. Diese ist in der Kirche mystisch-einführend zu erspüren. So klärt sich, was zuvor nur geahnt: wie der Künstler in Komposition und Plazierung Materielles mit Geistigem überlagert, Kompaktes mit Offenem, Hermetisches mit Ausgreifendem, Formales mit Symbolischem. Chillida äußerte sich vor Jahren in einem Interview zu seinem Taufkreuz im hinteren Teil der Kirche Santa Maria in der Altstadt seiner Heimatstadt. Darin spricht er von der Verortung seiner Skulptur an einem sakralen Ort. Was er damals sagte, macht seine Absicht auch in Sankt Peter deutlich:

„Ich wollte eine Arbeit schaffen, die einen Dialog mit dem Licht eingeht. In diesem Kirchenraum gibt es ja verschiedenere Licht: physikalisches Licht und ein an diesen Raum gebundenes spirituelles Licht. Auf der Längsachse des Mittelschiffes steht ... der Hauptaltar der Kirche ... Dadurch entsteht eine bestimmte Beziehung, die einen Weg geistigen Lichts in diesem Kirchenraum bahnt. Diese Dimension zu schaffen, war eine der ursprünglichen Ideen bei der Entstehung dieser Arbeit. So ist die Skulptur funktional auf den Raum bezogen.“⁸

Die deutliche Kreuzstruktur der einzelnen Elemente und der Skulptur insgesamt entspricht einem Aufbauprinzip, das dem Werk Chillidas durchgehend immanent ist. Die einzelnen Teile greifen mit ihren Armen nicht nur ineinander, sondern auch über sich hinaus in den Raum. Damit gibt die Struktur dem Besucher einen Vorentwurf dafür, wie er den Raum aufzunehmen hat. Der Altar dominiert den Raum und läßt die ganze Kirche als Kreuzraum erscheinen. Dieser hat im mittleren Kreuz seinen feststehenden Kern, in den Seitenelementen sein erstes Echo.

Sankt Peter ist in seiner architektonischen Form eine spätgotische Basilika mit eingestellten Emporen. Diese enden vor dem letzten Joch des Mittelschiffs. Dadurch imaginiert sich in der Raumwahrnehmung eine Art Querschiff. Weil die Kirche auf den Fundamenten römischer Thermen steht, hat sie in ihrer fast 2000 Jahre alten Baugeschichte mit etlichen Vorgängerbauten sehr fragile Fundamente. Sie ist sozusagen aus dem Boden heraus gewachsen und beugt sich keinen exakten geometrischen Bedürfnissen. Dem Werk von Chillida gemäß, legen sich hier kaum exakte rechte Winkel aus. Gleichwohl aber ergibt sich eine Überlagerung von Längs- und Querachse. Auf deren Überschneidung ist der Altar mit der *erspürten* Mitte seines *inneren Raums* gesetzt worden. Diese Positionierung läßt sich in der Kirche vom Besucher aufregend erfüllen. Die Möglichkeit einer solchen Kommunikation zwischen Skulptur und Raum ist der konsequenten und strengen Sanierung der Kirche durch den Kölner Architekten Ulrich Wiegmann zu verdanken. Er klärte die Uneinheitlichkeit, ja den in vielen Details stilistischen Wildwuchs der Kirche, wie er nach dem Zweiten Weltkrieg entstanden war, und brachte den Raum auf eine neue Einfachheit zurück. Darum präsentiert sich die Kirche in ihrem jetzigen Zustand äußerst schlicht, beinahe karg. Das bei den Baumaßnahmen verwendete Material betonte auf eine diskret zurückgezogene Weise Raum, Grundriß und Proportionen. So ruhte der Sakralraum in sich selbst. Er ist nicht auf Chillidas Altar angewiesen, ebensowenig wie dieser auf die Kirche. Beide bestehen unabhängig voneinander und tragen gerade darin die Voraussetzung dafür, faszinierend aufeinander einzugehen. Die Kreuzstruktur von Raum und Skulptur ist der Verbindungspunkt, denn in dieser Kirche wird *Gurutz Aldare* als Kreuzaltar erfahrbar, seiner inneren Form nach wie in seiner Verortung auf dem Kreuz des Raums. Die Mittelpunkte beider Kreuze treffen im Zentrum der Kirche aufeinander und überlagern sich.

Der Kreuzaltar

Der Altar steht ohne Sockel eben auf dem nackten Boden. Dieser besteht nach der Sanierung aus einem grauen, geschliffenen Beton. Zudem besitzt die renovierte Kirche einen rohen, beige-grauen Innenputz und in den Fenstern derzeit eine graue Schutzverglasung mit geätzter Oberfläche. Sie hat außerhalb der Messen weder Bänke noch Stühle. Dadurch eröffnet sich dem Besucher ein sehr karger, kahler Raum. Erst zum Sonntag werden Stühle mit Kniekissen für die Meßfeier aufgereiht und gleich nach dem Segen in einer gemeinsamen Aktion der Gemeinde wieder weggeräumt.

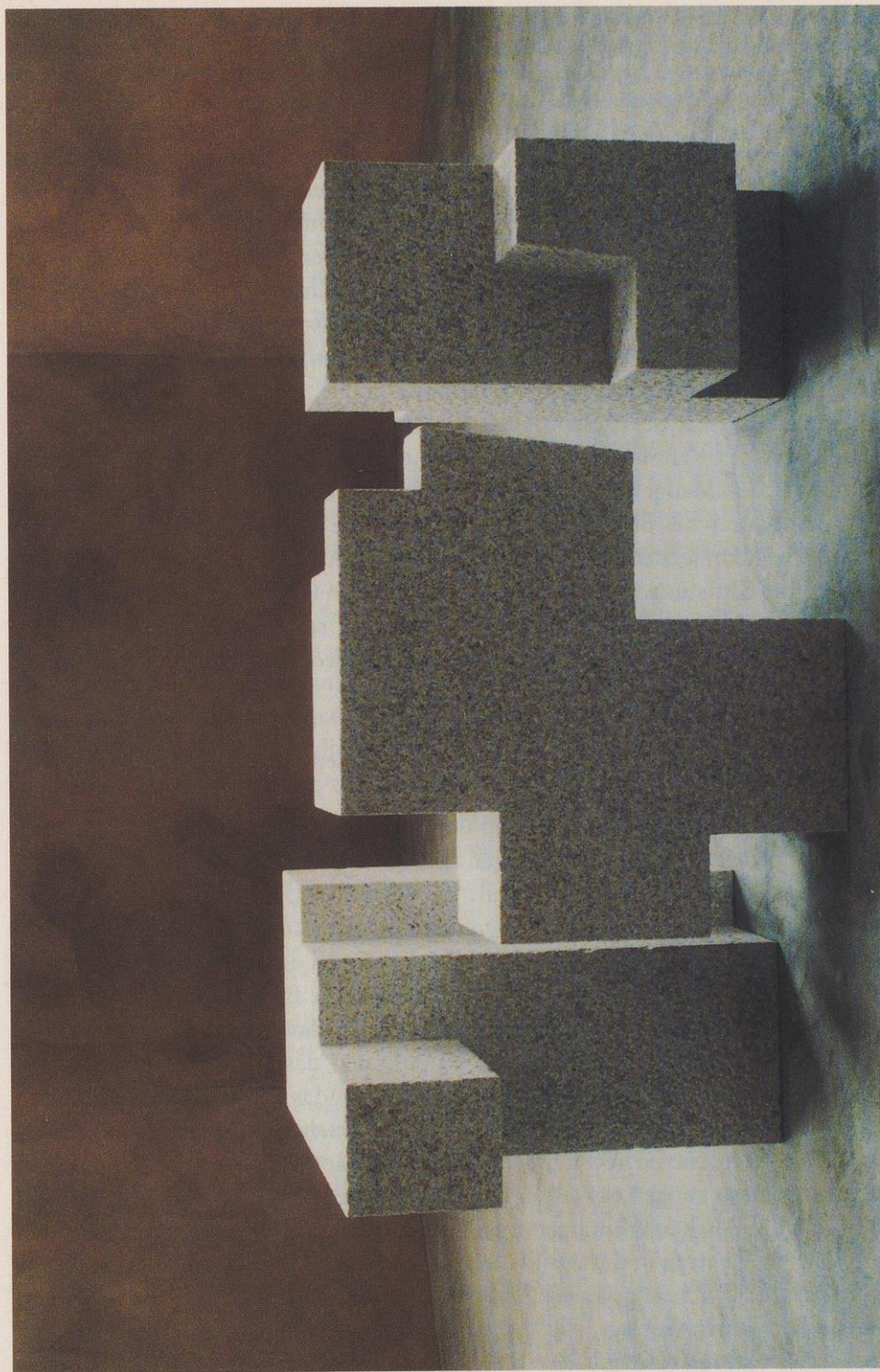
Der Form nach sieht Chillidas Skulptur zunächst nicht wie ein üblicher Altar aus. In seiner Dreiteiligkeit ist er weder ein Tisch noch ein Opferblock. Diese beiden Vorstellungen bestimmten in der christlichen Tradition die Gestalt des Altars.

Daß sich beide miteinander verbanden, darauf achteten stets die theologischen Kommentierungen:

„Der Altar, auf dem das Kreuzesopfer unter sakramentalen Zeichen gegenwärtig wird, ist auch der Tisch des Herrn, an dem das Volk Gottes in der gemeinsamen Meßfeier Anteil hat: Er ist zugleich Mittelpunkt der Danksagung, die in der Eucharistiefeier zur Vollendung kommt.“⁹

Seine hohe Bedeutung und seine zentrale Würde bezieht der Altar daraus, daß er auf Christus, den Herrn, hinweist. Er verdeutlicht, was am Kreuz geschah. Hier hat Christus sein Leben Gott überlassen und sich freiwillig in die Hände seines Vaters begeben: „Er entäußerte sich und wurde wie ein Sklave ... bis zum Tod am Kreuz. ... Darum hat ihn Gott über alle erhöht“, heißt es im Philipperbrief (2, 7-9). Am Kreuz ist Christus für die Menschen eingetreten und hat sie mit Gott versöhnt; am Kreuz aber hat sich auch Gott – wie an Ostern sichtbar wurde – zu seinem Sohn bekannt. Darum sind die alten Opfer auf den alten Altären abgelöst, und zwar durch die gehorsame Selbsthingabe Christi (Hebr 10, 7) in den Tod am Kreuz. Das Neue Testament selbst hat dieses Geschehen als eine Opferhandlung (*thysa*) interpretiert (Hebr 9, 14; 10, 10 u. ö.). Jeder Altar ist damit ein Kreuzaltar, er ist das Symbol für Christus, ja er ist auf sakramentale Weise Christus selbst: gekreuzigt, gestorben, auferstanden. Darum wird der Altar in der Liturgie wie Christus selbst geehrt, gesalbt, geküßt. Auch Chillida begreift die drei Kreuzformen in ihrer symbolischen Überhöhung vom Kalvarienberg her als die drei Kreuze auf Golgatha¹⁰. Er überführt dabei sowohl die Tischform wie die Opferblockgestalt in die Kreuzform.

Die Frage stellt sich immer wieder, ob nur der Mittelteil der Altar ist, oder ob es die Skulptur als Ganzes ist. Die Antwort ist leicht. Denn letztlich findet der Altar seinen tiefsten Sinn nicht in dieser oder jener Gestalt, sondern in der liturgischen Handlung der Meßopferfeier. Hier nimmt die Gemeinde gläubig „Anteil am Tisch des Herrn“ (1 Kor 10, 21), d. h. an Christus selbst und seinem Opfer. Glücklich und befreit erinnert sie sich der Kreuzereignisse und dankt zugleich für das neue Leben, dessen Mittelpunkt Christus ist. Diesem aber weist der dreiteilige Altar mit seinem dynamischen Zentrum seinen physikalischen Ort zu und macht ihn selbst dort bei der Meßfeier für den Glauben präsent. Näherhin wird Christus durch die drei auseinanderstehenden Elemente als innerer, lebendiger Raum ausgelegt. Daher müssen sie in ihrer Einheit von Masse und Leere als ein einziges Teil gesehen werden. Darüber hinaus wird der Altar nicht nur zum Symbol Christi erklärt, sondern sakramental realisiert: Er ist in seiner Form das, was er inhaltlich zeigt. Denn dieser Altar hat in seiner leeren Mitte sein vitales Zentrum, seinen heiligsten Raum. Von hier aus leitet sich der tiefere Sinn des Altares und darüber hinaus des ganzen Gotteshauses her. Von hier aus entwickeln sich alle Linien der Verkündigung in Wort und Sakrament.



Eduardo Chillida, Altar *Gurutz Aldare*

(Photo: Karl Wilhelm Boll; © VG Bild Kunst Bonn 2002)

Von solchen Punkten heißt es in der Philosophie, „daß sie denknötwendig sind und erst ihr Annehmen und Führwahrhalten die Sache des Denkens befördere. Der aus einem Punkt höchster Verdichtung wachsende Kreis, der rücklaufend mit seinem Zentrum verbunden bleibt, wird gemeinhin als Darstellung des Unabbildbaren, der leeren Mitte, Sitz des Göttlichen angeführt.“¹¹

In der Feier der Messe ist der innere Raum eine von drei Positionen, die der Priester am Altar während seines liturgischen Dienstes einnimmt. Er steht zur Begrüßung des Altars vor ihm, zum Gebet und Lobpreis hinter ihm und zur zentralen Gedächtnisfeier des Letzten Abendmahls in ihm. Hier nimmt er die Gaben der Gläubigen an, hier spricht er die Einsetzungsworte Christi beim Letzten Abendmahl, und hier bricht er der Gemeinde das eucharistische Brot zur Kommunion. Hat er die Worte Christi bei der Mahlfeier gesprochen, tritt er sozusagen aus der „persona Christi“ und aus der Mitte heraus und in die „persona sacerdotis“ hinein. Das Zurücktreten hat bei diesem Altar zunächst einen praktischen Grund. Da er zum Lobpreis des Kanongebetes die Hände ausbreiten muß, würde der linke Teil der Skulptur das Meßgewand in seiner Entfaltung behindern; auf einer tieferen Ebene gibt er durch den Schritt, den er zurücktritt, die innere Mitte des Altars in die Leere frei. Sie kann jetzt als mystische Leere auf die Anwesenheit des Abwesenden verweisen, auf Christus selbst. Im dankenden Gebet an Gott, den Vater, erinnert der Priester im Lobgebet die Gemeinde an Christus: in seinem Leiden, Sterben und Auferstehen, und er bezeugt die Erwartung seiner Wiederkunft am Ende der Zeit.

Peter Paul Rubens: Überführung des Kreuzgeschehens in die Kreuzesnachfolge

Über dem Altar wird nach Beendigung der Restaurationsarbeiten wieder das alte Altarbild von Peter Paul Rubens hängen. Es läßt auf seine Weise die Kreuzvariationen von Chillida nachklingen, stellt es doch die Überführung des *Kreuz-Geschehens* in das der *Kreuz-Nachfolge* dar. Auf dem kopfüber gesetzten Kreuz schaut Petrus in den offenen Himmel, wo ihm ein Engel den Martyrerkranz bereithält. In der Apsis von Sankt Peter hat dieses Bild seine Basis in den aufgebrochenen Formen des Altars von Chillida. In sie hinein ist das Kreuz sozusagen eingerammt – und erweist sich zugleich als Baumkreuz, das seine Frucht trägt, die Bedeutungsvariation des Kreuzes als Todeszeichen in das der Todesüberwindung.

Eduardo Chillida begreift seine Kunst als ein Erschaffen, ja als eine Verkörperung von Orten. Sie zu verbildlichen und erfahrbar zu machen, ist sein Ziel. In permanenten Bewegungen erstellt er den Raum daher immer wieder neu, lädt ihn auf mit allen möglichen Ahnungen und Empfindungen. Im Innern dieser Räume verortet er ihre Zentren in der jeweils leeren Mitte. Alles bildhauerische Tun kreist darum. Es agiert wie ein geistiges Zentrum und aktiviert nicht nur die optischen Kräfte im Betrachter. Gefragt, wie er diesen geistig-lebendigen Raum versteht, antwortete er vor Jahren einmal:

„Der Raum? ... Ich könnte ihn mit dem Atem vergleichen, der die Form anschwellen und sich wieder zusammenziehen läßt, der in ihr den Raum der Vision öffnet – unzugänglich und verborgen vor der Außenwelt. ... Dieser Raum muß ebenso erfüllt werden können wie die Form, in der er sich manifestiert. Er hat expressive Eigenschaften. Er versetzt die Materie, die ihn umgreift, in Bewegung, bestimmt ihre Proportionen, skandiert und ordnet ihre Rhythmen. Er muß seine Entsprechungen, sein Echo in uns finden, er muß eine Art geistige Dimension besitzen.“¹²

In die Raumgestaltungen, wie Chillida sie in seinem Werk zu beleben sucht, sind polare Unendlichkeiten eingespannt, in die der inneren wie die der äußeren, der subjektiven wie der objektiven, der konkreten wie der abstrakten. Darum kommunizieren seine Werke nicht nur mit ihren immanenten Raumerfahrungen, sondern immer auch mit ihren Entsprechungen im Bewußtsein des Künstlers wie des Betrachters. Für den Altar in Sankt Peter bedeutet dies, daß er die Einheit von Altar und Kirchenraum körperlich erfahrbar macht. Er formt den Glauben, wie er hier in seiner ganzen Komplexität gelebt, präsentiert und gefeiert wird. Der *Kreuzaltar* von Eduardo Chillida nimmt den gesamten Kirchenraum in sich hinein und mit ihm jeden einzelnen Gläubigen. Er bricht die Formenwelt der gotischen Kirche als einem Abbild des *Himmlichen Jerusalems* und vergegenwärtigt das Kreuzleiden und die Leidensgeschichte.

Was Hans Sedlmayr von der Stellung des gotischen Kreuzaltars in der Vierung unter dem Kreuz sagt, gilt bei *Gurutz Aldare* von seiner Gestalt: „Seine bildhauerische Form selbst (ist) das anschauliche Äquivalent für die Darstellung von Größe und Elend des Menschensohns.“¹³ Von innen heraus erschließt sich dem Menschen daher in diesem Kreuzaltar die Erfahrung des Glaubensraums von Sankt Peter, der in kosmischer Verlängerung zur Vision Gottes selbst führt: „Darum geht es doch in der Mystik: daß wir die gegensätzlichen Kräfte, die uns nach oben und nach unten ziehen, bewältigen, daß wir sie in eine Form bringen – und daß wir dabei die Grenzen übersteigen, die Grenzen von Raum und Zeit, die Grenzen des Augenblicks, die niemand messen kann.“¹⁴

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. J. A. Jungmann, *Missarum sollemnia*. Eine genetische Erklärung der röm. Messe. Bd. 2 (Freiburg 1952) 464 f.

² S. M. Schmidt, Eduardo Chillida. Die Monumente im öffentl. Raum (Mainz 2000) 110.

³ Weitere Einzelheiten ebd. 129-133. ⁴ Vgl. ebd. 77-82.

⁵ Diese Einzelheiten ergaben sich in einem Gespräch mit dem Chronisten des Klosters, Cándido Zubizarreta OFM.

⁶ In: M. de Ugalde, *Hablando con Chillida, escultor vasco* (San Sebastián 1975) 172; zitiert nach Schmidt (A. 2) 135.

⁷ Eduardo Chillida im Gespräch mit dem Autor, in: F. Mennekes u. J. Röhrig, *Crucifixus*. Kreuz u. Kreuzigung in der Kunst unserer Zeit (Freiburg 1995) 128-134, 131.

⁸ Eduardo Chillida in einem unveröffentlichten Gespräch mit dem Autor (1996).

⁹ Allgem. Einführung in das Röm. Meßbuch, in: *Die Feier der heiligen Messe* (Freiburg 1975) Nr. 259.

¹⁰ Vgl. A. 2. ¹¹ Im Katalog „James Lee Byars. The White Mass“ (Köln 1995) 3.

¹² Zitiert nach P. Frey, Eduardo Chillida, der nichteuklidische Bildhauer, in: Katalog „Chillida. Sculptures de terre“ (Zürich 1985) 9-16, 13 f.

¹³ H. Sedlmayr, *Die Entstehung der Kathedrale* (Zürich 1950) 488.

¹⁴ Eduardo Chillida, zitiert nach „Crucifixus“ (A. 7) 131.