

Orte entdecken. Die leisen Interventionen des Künstlers Norbert Radermacher

Wer in Paderborn den Dom durch den Kreuzgang (mit dem berühmten „Hasenfenster“) verläßt, gelangt auf den „Kleinen Domplatz“, einen mit groben Kieseln gepflasterten mittelalterlichen Freiraum, der früher zur Dom-Immunität gehörte und von der Domschule und den Kurien der Domherren umgeben war. Heute wird er von Mauern eingegrenzt, hinter denen sich kirchliche Verwaltungsgebäude und Institute erheben. Von einem Eckwinkel dieses Platzes aus führt ein kleiner Durchgang, die „Dompropsteigasse“, in das sogenannte „Ükernviertel“, das schon zur alten Bürgerstadt gehörte (Abb. 1).

Die abschüssige Gasse, weniger als zwei Meter schmal, führt ohne besonderen Haltepunkt hinunter in den tiefer gelegenen Stadtbereich, so daß die Bruchsteinmauern an beiden Seiten immer höher neben den Passanten aufragen. Weil die Gasse eine leise Biegung vollzieht, ist für den Durchgehenden zunächst nicht zu sehen, wohin sie führt. Ungefähr in der Mitte wird sie von den Zweigen einer mächtigen Buche überwölbt, die den Durchgang in den Sommermonaten in Schatten hüllt und den Eindruck einer Passage von einem Ort zu einem anderen noch verstärkt. Die Gasse liegt abseits der belebten Straßen und wird meistens von Fußgängern benutzt, die ihren Weg in die Stadt oder zurück abkürzen wollen; sie gehen meistens ohne Aufenthalt hindurch, und so wird es vermutlich schon vor Generationen gewesen sein.

Aber vielleicht sieht sich jemand in diesem unscheinbaren Gang von einer kleinen Unregelmäßigkeit im Mauerwerk irritiert: Unter dem Baum, ungefähr in Augenhöhe, ist eine halbkugelförmige Vertiefung im Stein zu sehen, und auf der gegenüberliegenden Seite befindet sich an der gleichen Stelle ebenfalls eine solche Schale (Abb. 2). Ein Zufall? Beginn einer Baumaßnahme? Sollten die beiden Schalen zusammengehören? Unaufdringlich auftauchende Fragen, von denen ein Passant sich schnell wieder lösen und seinen Weg fortsetzen kann; möglicherweise veranlassen sie ihn aber auch, genauer hinzuschauen.

Mit einem bewußten und gezielten Hinsehen verwandelt sich die belanglose Passage in einen Ort: Der Durchgang ist nicht mehr nur die an sich nichtssagende Verbindung zwischen einem Platz und einer Straße, sondern er weist Eigenschaften und Besonderheiten auf: Das Mauerwerk wird sichtbar, seine Unregelmäßigkeit, verschiedenes Gestein, Spuren von Graffiti oder Reste von Verputzung. Die mächtige Buche über dem Durchgang fällt ins Auge, und vielleicht registriert ein Passant

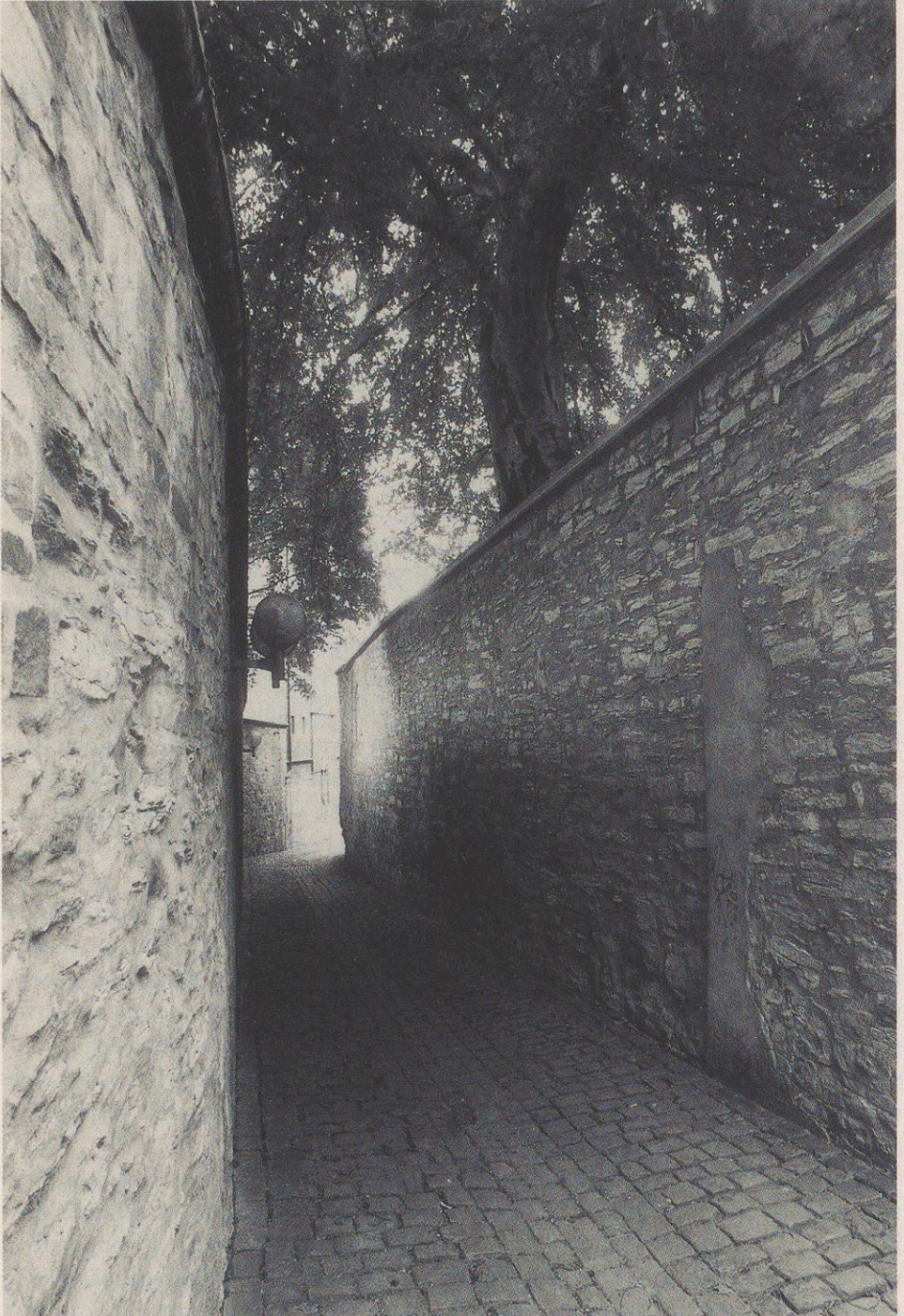


Abb. 1: Die Dompropsteigasse in Paderborn

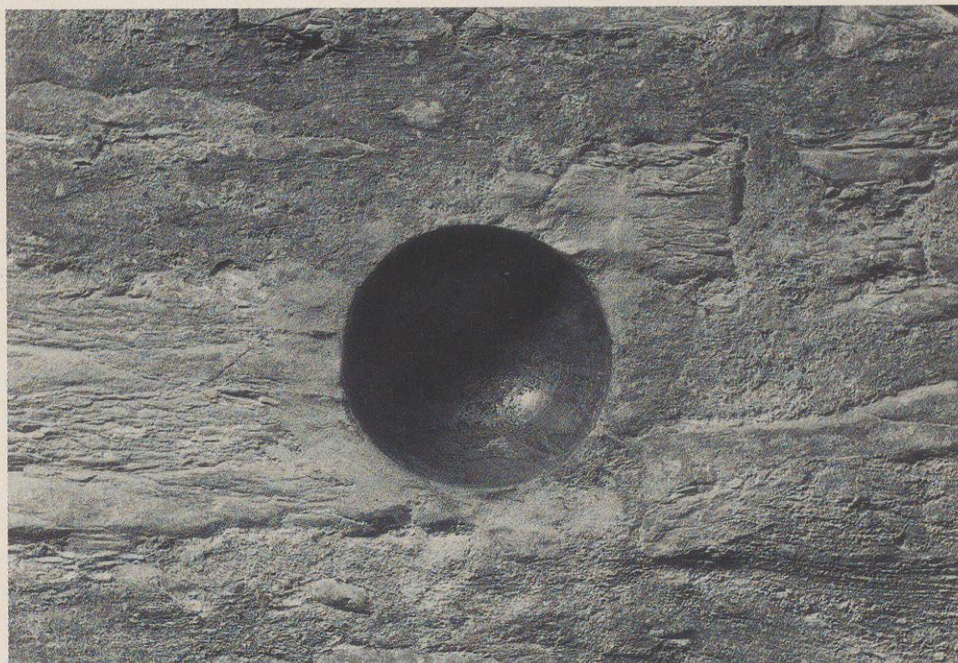
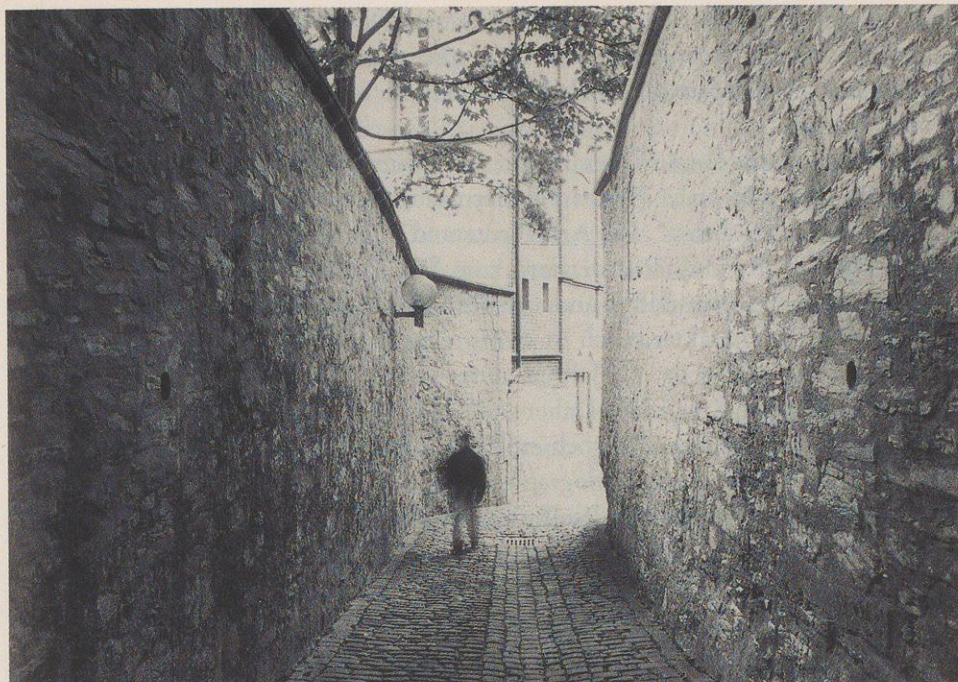


Abb. 2: Norbert Radermacher, Zwischenraum. Zwei Mauerschalen, Dompropsteigasse Paderborn 1998; unten: Detail

am Ende der Gasse das Schild mit dem Namen „Dompropsteigasse“. Die meisten Fußgänger werden ihren Weg fortsetzen, aber beim nächsten Mal vielleicht die Schalen erneut bemerken, und sich dann möglicherweise fragen, was es mit diesem Ort auf sich hat.

Dieses kleine skulpturale Epigramm in den Mauerwänden der Dompropsteigasse stammt von dem Künstler Norbert Radermacher und trägt den Titel „Zwischenraum. Zwei Mauerschalen“. Die Arbeit entstand 1998 im Rahmen eines Projekts an der Theologischen Fakultät Paderborn zum Dialog zwischen Theologie und Gegenwartskunst. So unauffällig und ortsbezogen diese kleine Akzentsetzung erscheinen mag, so charakteristisch ist sie für eine zentrale Werkgruppe von Radermacher, die er seit etwa 20 Jahren unter dem Titel „Stücke für Städte“ in unregelmäßiger Folge realisiert. Daher sollte ein Hinweis auf diese „Stücke“ den im folgenden unternommenen Versuch eröffnen, diesen Künstler und sein Werk vorzustellen. Nach einer kurzen biographischen Notiz folgen einige Werkbeschreibungen, die seine künstlerische Position umreißen.

Der Künstler Norbert Radermacher

Norbert Radermacher, Jahrgang 1953, stammt aus Aachen und lebt heute mit seiner Familie in Berlin. In den 70er Jahren hat er an der Kunstakademie Düsseldorf studiert. Ein Stipendium ermöglicht ihm 1980 einen Aufenthalt in Paris, wo er eine Auseinandersetzung mit öffentlichen Räumen beginnt, die er seither fortschreibt und inzwischen als eine eigenständige künstlerische Position im Spektrum der Bildhauerei in Deutschland formuliert: An unscheinbaren Stellen der Stadtlandschaft nimmt er minimale Veränderungen vor, die Impulse zu einer neuen Wahrnehmung ihrer städtischen Umgebung auslösen können. Seit Jahren setzt er in Städten des In- und Auslandes mit seinen „Stücken für Städte“ gezielt solche Akzente in öffentlichen Räumen, von denen seine Arbeiten zur „documenta 8“ in Kassel sowie jene in Düsseldorf und Bremen wohl die bekanntesten sind¹. Neben seiner Lehrtätigkeit, die Radermacher seit 1992 als Professor für Bildhauerei an der Kunsthochschule an der Universität/Gesamthochschule Kassel wahrnimmt, ist er mit Ausstellungen und Projekten in der deutschen Kunstszene präsent; Preise, Auszeichnungen und Auftragsarbeiten räumen ihm in der zeitgenössischen Kunst keine populäre, wohl aber eine renommierte, unverwechselbare Position ein.

Neben den angesprochenen Interventionen der „Stücke für Städte“ umfaßt sein Werk auch raumgreifende Arbeiten, die an subtiler Sorgfalt hinter den kleinen „Stücken“ nicht zurückstehen: Der „Pendelturm“ von 18 Metern Höhe in München-Pasing, eine markante Außenskulptur „Fahnenmast“ vor der Universität Freiburg oder die Kirche St. Thomas von Aquin im sogenannten „Katholischen Zentrum“ in Berlin, deren künstlerische Außen- und Innengestaltung Radermacher

in Kooperation mit dem Architektenteam Thomas Höger und Sarah Hare verantwortet. Wahrhaft „raumgreifend“ sind auch seine vierteiligen veränderbaren Skulpturen wie die Serie „Hocker“ in der neuen Münchener Messe oder die „Stäbe“, die auf variable Weise an verschiedenen Orten präsentiert werden.

Neben den bildhauerischen Arbeiten ist außerdem auf die Zeichnungen von Radermacher hinzuweisen. Diese sehr sparsam gehaltenen Liniensetzungen und einfachen Formen werden teils mit Tinte ausgeführt, teils aquarelliert oder auch als Schnitte in Papier oder Bäckerseide gesetzt². Seine verschiedenen Werkgruppen differieren in Material und Form, aber sie alle lassen die „Handschrift“ des Künstlers, einige charakteristische Merkmale erkennen.

„Stücke für Städte“

Die kleine Wandplastik „Zwischenraum – Zwei Mauerschalen“ in Paderborn gehört zu der erwähnten Werkgruppe Radermachers mit dem Titel „Stücke für Städte“. Diese Arbeiten befinden sich im öffentlichen Raum verschiedener Städte, heben sich aber auf signifikante Weise von der gewohnten bildenden Kunst im öffentlichen Raum ab. Alle Städte bestücken ihre öffentlichen Räume mit Kunst – darunter viele Großplastiken, die Plätze zentrieren oder strukturieren und sich dabei des Vokabulars der Macht, der Störung oder der Selbstaffirmation bedienen. „Kunst-am-Bau-Programme“ reservieren bei öffentlichen Bauten einen bestimmten Prozentsatz der Mittel für Kunst, aber ein Großteil der mit den verschiedenen Phasen der Entwicklung der Stadtarchitektur entstandenen Werke stellt sich alsbald als problematisch heraus³.

Demgegenüber positioniert Radermacher seine Kunst nicht in den Zentren der urbanen Räume, sondern siedelt sie an deren Peripherie an. Er meidet die Plätze vor Domen, vor Rat- und Stadthäusern ebenso wie die Konsummeilen. Seine Kunst artikuliert sich nicht als affirmative Bestätigung städtischer Gegebenheiten, auch nicht als lautstarker Protest, sondern sie findet sich an der Peripherie oder an den Wegen dorthin. In Paderborn machen seine Mauerschalen den „Zwischenraum“ der unscheinbaren Dompropsteigasse sichtbar; in München oder Düsseldorf finden sich seine Arbeiten auf normalen Gehwegen und Bürgersteigen, in Berlin, Düsseldorf und Bremen entdeckt man sie an Brücken oder Unterführungen. „Im Zentrum leben und den Rand suchen. An die Grenze gehen zwischen Innen und Außen“⁴, notiert Radermacher sich bereits 1980 bei seinem Aufenthalt in Paris.

Dieser Verzicht auf die „vordersten Plätze“ ist für seine Kunst konstitutiv, denn sie will nicht Teil der öffentlichen Selbstdarstellung einer Stadt sein, sondern zielt darauf ab, im Abseits erst entdeckt zu werden. Entdeckung, Verwunderung, ein erstes Befremden über diese „Stücke“ gehören zu ihrer Eigenart, und gerade diese

Wahrnehmung kommt bei öffentlicher Kunst nicht auf, wenn sie ornamental oder narrativ nur bestätigt, was ohnehin der Fall ist. Radermacher ist sich dieser Welt nicht sicher, er möchte das Erscheinungsbild von Wirklichkeit nicht einfach bestätigen; den kakophonen optischen Lärm in den Städten kann und will er nicht übertönen, aber auf Nebenwegen, in Seitenstraßen, an den blinden Flecken der Städte läßt er sich von bestimmten Situationen herausfordern, einen Akzent zu setzen. Im Ganzen der Stadtlandschaften sind seine Interventionen daher nicht viel mehr als visuelle Randbemerkungen, optische Marginalien zur Stadt, aber sie können deren geschlossenen Horizont aufreißen, und vielleicht lassen sie gar ein neues Bild entstehen.

In diesen marginalen Bereichen nimmt Radermacher seine Eingriffe so beiläufig und zurückhaltend vor, daß sie auch übersehen werden können. Aber einmal entdeckt, erzeugen sie in ihrer Fremdheit soviel Irritation, daß die Alltagsgewißheit schwindet und der Eindruck entsteht: „Hier stimmt etwas nicht! Gehört das hierher?“ Während öffentliche Kunst häufig die Städte bebildert oder ihre Geschichte illustriert, verweigern Radermachers Interventionen jede Plausibilisierung; die „Stücke für Städte“ sind keine Funktionsträger, kein Ornament, sondern zunächst nur unerwartete, befremdliche Störungen; in ihrer Unauffälligkeit werden sie sogar oft übersehen. Aber das Beiläufige kann unerwartet in den Blick treten und bricht dann unmerklich die Wahrnehmungsroutinen auf: „Stimmt das hier eigentlich?“

Die „Stücke“ selbst sind häufig vertraute Gegenstände des Alltags, die Radermacher in einen neuen Kontext stellt, wo sie Fremdheit und Irritation erzeugen: Die Selbstverständlichkeit des Gewohnten ist plötzlich nicht mehr fraglos gegeben. Welchen Sinn hat etwa ein Metallreif in einem Brückengeländer (Landwehrkanal Berlin)? Was sollen elegante Gefäße auf einem Parkhaus oder an einer städtischen Ausfallstraße (Kassel, Berlin)? Solche „Stücke“ sind nicht schnell integrierbar, sondern bleiben widerständig und erzeugen darin gelegentlich auch einen Anflug von Komik: Warum steht in einem Fahrradständer ein ausgewachsenes Pferd (München), warum hängen Rettungsringe von einem Schiff über einer Stadtautobahn (Ludwigshafen)? All das ist nicht schrill oder grell, aber weil die Stücke offenkundig „deplaziert“ sind, erzeugen sie Befremdung, mobilisieren die Vorstellungskraft und beleben die Phantasie. Diese Gegenstände selbst sind sehr sorgfältig, mit handwerklichem Können und aus authentischen Materialien gefertigt. Die Schale im Straßenpflaster vor dem Bremer Weserburg-Museum besteht aus purem Gold, ein Guckloch in der Museumswand ist höchst professionell gemauert, und viele andere dieser Arbeiten belegen hohe Sorgfalt im Detail. Diese Qualität verstärkt den Eindruck des Authentischen, und daher erscheinen die „Stücke“, wenn sie entdeckt werden, als rätselhaft, aber nicht als beliebig.

Wenn unbefragte Plausibilität aufgestört und die niederschwellige Wahrnehmung zu bewußter Aufmerksamkeit hochgefahren wird, setzt die Wirkung dieser

Interventionen ein. Mit den wachgerufenen Fragen kann eine beiläufige, übersehene Stelle sich für den Betrachter in einen (wieder) erkennbaren Ort verwandeln. Das Mißverhältnis, die Unstimmigkeit dieser (Fremd-) Körper stimuliert Aufmerksamkeit: Vielleicht fällt die Häßlichkeit einer Unterführung durch ein Ornament ins Auge, oder Uhren ohne Ziffern im Straßenbelag lassen aufmerken und stimulieren zu Gedanken über die Zeit. Die „Stücke“ sind also keine diskursiven Hinweise auf den Ort, sondern sie können in ihrer Eigenbedeutung das Gewohnte, scheinbar Bekannte unterbrechen und Impulse auslösen, so daß ganz unerwartet ein Unbemerkttes in den Blick tritt und vielleicht sogar ein neues Bild entsteht.

Widerhaken für die Wahrnehmung

Manche Beschreibungen der Kunst von Radermacher greifen gern auf das Bild des Flaneurs zurück: Das absichtslose Schlendern durch Stadtlandschaften sei jener Grad von Bewußtheit, welcher Radermacher seine Orte und die Passanten seine „Stücke“ entdecken lasse. In der Tat unterläuft Radermacher unmerklich die Plausibilität des öffentlichen Bildes von Wirklichkeit. Das gewohnte Straßenbild, verbindliche Verhaltensschemata der Verkehrsteilnehmer, der nach festen Regeln ablaufende Verkehrsstrom – diese Beständigkeit der wahrgenommenen städtischen Umgebung wird in ihrer Oberflächensemantik durch seine kleinen Unterbrechungen gestört.

Ähnlich hat Robert Musil in seinem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“ die Ironie als literarisches Stilmittel gegen den sogenannten Realitätssinn eingesetzt, der die Beständigkeit und Verbindlichkeit seiner Wirklichkeitswahrnehmung naiv voraussetzt. Wiederholt machen seine Romanhelden die Entdeckung, daß die vermeinte Wirklichkeit nur Konvention, nur Gewohnheit war:

„(Ulrich) blickte umher, seine Umgebung betrachtend. Alle diese Olinien, Kreuzlinien, Geraden, Schwünge und Geflechte ... waren weder Natur noch innere Notwendigkeit ... Der Strom und Herzschlag, der beständig durch alle Dinge unserer Umgebung fließt, hatte einen Augenblick ausgesetzt. Ich bin nur zufällig, feixte die Notwendigkeit ... ein Firnis war abgefallen, eine Suggestion hatte sich gelöst, ein Zug von Gewohnheit, Erwartung und Spannung war abgerissen, ein fließendes, geheimes Gleichgewicht zwischen Gefühl und Welt war eine Sekunde lang beunruhigt worden.“⁵

Diese von Musil immer wieder ins Spiel gebrachte Doppelbödigkeit der Erfahrung zielt auf die Fragwürdigkeit der Wirklichkeit. Ähnlich widersprechen auch Radermachers Arbeiten dem angewöhnten Realitätsempfinden; seine paradoxen Zuordnungen oder gezielten Unstimmigkeiten setzen Widerhaken ins Gewohnte und erzeugen feine Risse in der Selbstverständlichkeit der Welt.

Wenn seine Interventionen neue Aufmerksamkeit auslösen, kann Übersehenes sichtbar werden, Belangloses Interesse wecken. Die Bretterwand am Gehsteig etwa

hat zunächst nur ein Loch – plötzlich entdeckt man das Profil einer Weltkarte und blickt „auf die ganze Welt“. Ein Pendel bewegt sich in unveränderter Konstanz über einer in den Fußboden eingelassenen Windrose, doch plötzlich wird die Drehbewegung der Erde sichtbar, oder die streng geregelte Welt des Verkehrs wird durch die Assoziation des Spiels unterbrochen, weil sich einige Betonpfähle in Schachfiguren verwandelt haben. Dieses künstlerische Außerkraftsetzen von Wirklichkeit zielt bei Radermacher nicht auf Konfrontation, es soll auch nicht ein Wirklichkeitsbild methodisch destruieren, wohl aber die normative Kraft des Faktischen in Frage stellen. Weil seine Interventionen die Wahrnehmungsroutinen verunsichern, verliert das Gewohnte seine Selbstverständlichkeit. In den beständigen Ausgleich von Erwartung und Bestätigung werden kleine Störungen eingebaut, das Gewohnte bricht ab und verliert seine Notwendigkeit.

Machen diese leisen Störungen nun schon den ästhetischen Sinn der „Stücke für Städte“ aus? Haben Radermachers Schalen, Vasen, Pendel, Ringe, Senkbleie oder Stäbe, die er in die Stadtlandschaften verpflanzt, jenseits ihrer eigenen Bedeutung eine weitere Bewandnis? Der Kunsthistoriker und Ausstellungsmacher Peter Friese vom Weserburg-Museum Bremen hält solchen Fragen nach Sinn und Bedeutung die Warnung „Überinterpretiert!“ entgegen, um dann aber selbst das breite Spektrum möglicher Assoziationen aufzuzeigen, die zum Beispiel eine in das Straßenpflaster eingelassene goldene Schale wachrufen kann: Sie reicht von einem bei der Eucharistiefeier verwendeten Kelch über das Sonnensymbol bis hin zum heiligen Gral. Der Betrachter wird auf solche Assoziationen nicht festgelegt, aber um das Gewohnte zu irritieren, müssen sich die „Stücke“ als etwas Unterschiedenes zur Geltung bringen. Dabei weist Friese zurecht darauf hin, daß sie den Betrachter nicht auf eine Deutung verpflichten, sie wirken vielmehr wie ein „Stimulus, niemals aber (als) konkrete Sehhilfe oder Anweisung“ und machen darin den Betrachter zum „Komplizen eines Künstlers“, „der Grundlagen für ein anderes Sehen, anderes Denken und Empfinden zu schaffen versucht“⁶. Diese Offenheit für Deutungsassoziationen ist charakteristisch für Radermachers „Stücke für Städte“; sie wird bei seiner Arbeit „Die Stäbe“ noch radikalisiert.

Gestaltwandel: „Die Stäbe“

Zwar zählt Radermacher auch seine Installationen mit dem Titel „Die Stäbe“ zur Werkgruppe „Stücke für Städte“, aber im Unterschied zu diesen besitzt jene aus einer Vielzahl von Holzstäben gestaltete Arbeit keine feste, dauerhafte Gestalt. Ihr Substrat bilden vielmehr hunderte, etwa 110 Zentimeter lange Stöcke mit einer knaufartigen Verdickung am Anfang (es handelt sich um Jahrestriebe spanischer Kastanien), die von ihm an verschiedenen Orten in unterschiedlicher Weise

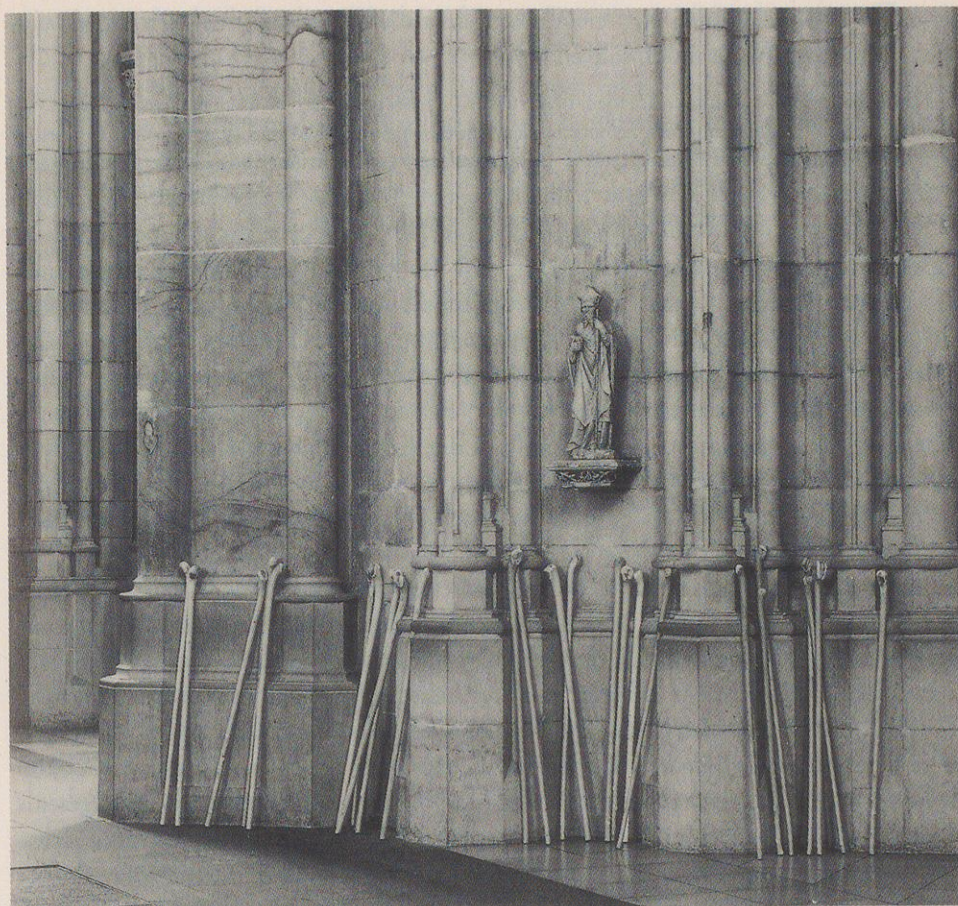


Abb. 3: Norbert Radermacher, *Die Stäbe*, Münster, Überwasserkirche 1993

ausgelegt wurden. Erstmals setzt Radermacher sie als Beitrag eines Projekts zum Thema „Der ideale Ort“ 1992 in Den Haag ein⁷. Die Stäbe liegen im Museum wie eine doppelte Gitterstruktur raumfüllend auf dem Boden; der Besucher muß durch die freien Felder steigen und dabei jeweils die geeignete Stelle suchen, wo er seinen Fuß aufsetzen kann. Allerdings darf er dann einen Stab mitnehmen und wird so, anstelle einer Antwort auf die Frage nach dem „idealen Ort“, selbst auf den Weg geschickt.

1994 bilden die Stäbe den Beitrag Radermachers zu einem Ausstellungsprojekt mit dem Namen „Gegenbilder“ in Münster, das dem Dialog von Gegenwartskunst und Kirche gewidmet ist. Im Rahmen dieser Aktion stellt Radermacher die Stäbe in drei verschiedene Kirchen; in der Überwasserkirche gruppiert er sie an den Pfeilern, als seien sie beiläufig dort abgestellt (vgl. Abb. 3). Viele Besucher assoziieren: „Pil-

gerstäbe!"; andere fühlen sich ermuntert, sie als Wanderstock zu verwenden, wie Eva Schmidt im Begleitbuch schreibt:

„Die Stäbe fordern auf und zwar jeden: den Ausstellungsbesucher, den Touristen, den Gläubigen. Sie fordern auf, sich für die Benutzung zu entscheiden, mit ihnen ein Stück Weges zu gehen, eine Erfahrung zu machen und diese mit anderen zu teilen ... Radermachers Arbeit ist überindividuell, ohne persönliche Handschrift, löst sich in Handlung auf, wenn der Kirchenbesucher das Angebot annimmt. Und indem er das Angebot annimmt, realisiert er eine symbolische Handlung.“⁸

Die Offenheit dieser Arbeit bedingt, daß ihr Erscheinungsbild vom jeweiligen Umraum mitbestimmt wird, wie ein Ortswechsel von der Kirche ins Museum zeigt. Ein Jahr später werden die Stäbe im Sprengelmuseum Hannover präsentiert, also nicht in einem Sakralraum, sondern in einem Raum für Kunst. Radermacher legt seine Stäbe hier zu einem grobmaschigen Netz, das die Bodenfläche des Museums bedeckt⁹. Die Assoziation „Pilgerstab“, in der Kirche nahezu unvermeidlich, löst sich hier von den Stäben ab und erhält sich nur noch als Erinnerung. Die Stäbe reagieren auf den neuen Ort; der andere Kontext legt nun den Assoziationsrahmen fest: „Kunst“.

Die Besonderheit dieses Konzepts reicht weiter als zum bloßen Ortswechsel, den jede Wanderausstellung vollzieht, denn dabei wird dasselbe Werk nur auf einen anderen Ort abgestimmt. Auch in der Gegenwartskunst wird dieses Thema behandelt, zum Beispiel von dem Amerikaner Michael Asher, der bei der im Abstand von zehn Jahren stattfindenden Ausstellung „Skulptur“ in Münster einen alten Wohnwagen an verschiedenen Stellen der Stadt für die Dauer einer Woche abstellt, um ihn dann an einem anderen Ort zu plazieren. Zehn Jahre später macht der Wohnanhänger, als er an denselben Stellen geparkt wurde, bereits Veränderungen im Stadtraum sichtbar, nach 20 Jahren sind einige der Standorte nicht mehr vorhanden¹⁰. Gegenüber diesem Konzept variiert Radermacher nicht nur den Ort seiner Stäbe, sondern gibt ihnen auch eine jeweils andere, ortsbezogene Gestalt: In der Kirche werden sie in Bündeln an die Pfeiler gelehnt, im Museum dagegen in einer bestimmten Struktur auf den Boden gelegt. Radermacher hält ihre Gestalt so offen, daß sie sich mit kontextbestimmten Aspekten aufladen können. Diese Offenheit wird noch verstärkt durch die Auflösung der Gestalt: Den Besuchern ist am Ende der Ausstellung erlaubt, einen Stab mitzunehmen, der dann als „Gedächtnisstütze“ die Wahrnehmung in der Erinnerung bewahrt.

„Der andere Raum“: Die Kirche St. Thomas von Aquin

In Berlin, unmittelbar neben dem Dorotheenstädter Friedhof, ist zwischen der Hannoverschen Straße und der Chausseestraße in den 90er Jahren ein sogenanntes „Katholisches Zentrum“ entstanden, zu dem die Katholische Akademie, ein Tagungszentrum mit Hotel, das Kommissariat der deutschen Bischöfe und andere In-

stitutionen der katholischen Kirche gehören. Das junge Architektenteam Thomas Höger und Sarah Hare (Berlin) hat hier einen Gebäudekomplex geschaffen, der nach außen Modernität und Zweckmäßigkeit ausstrahlt, den Besucher im Innenbereich der Anlage aber mit abwechslungsreichen Baukörpern und unerwarteten Binnenhöfen überrascht¹¹. Noch vor der Fertigstellung der inzwischen preisgekrönten Bebauung¹² fiel die Entscheidung, zwischen Akademie und Tagungszentrum einen Kirchenraum einzufügen. Radermacher, der später gemeinsam mit den Architekten die Kapelle im Haus des Kommissariats der deutschen Bischöfe entworfen und gestaltet hat¹³, wurde dieses Gemeinschaftsprojekt angetragen. In Kooperation zwischen den Architekten und dem Künstler ist die Kirche St. Thomas von Aquin entstanden; im Dezember 1999 wurde sie konsekriert (vgl. Abb. 4). Sie hat sich schnell als geistlicher Mittelpunkt des gesamten Zentrums und seiner verschiedenen Aktivitäten etablieren können¹⁴.

Der Kirchenraum erhebt sich auf rechteckigem Grundriß, ist an den Verbindungsgang zwischen Akademie und Tagungszentrum angebaut und wird durch ihn leicht verdeckt, bleibt aber zugleich von deutlicher Eigenständigkeit. Von den vielfach größeren anderen Baukörpern des Areals hebt sich die kleine Kirche schon durch ihre Gestaltung als etwas Eigenes ab; wie eine Kostbarkeit ist sie zwischen die anderen Bauten eingefügt. Sie verzichtet auf Kirchenmerkmale wie Turm oder Kreuz und unterscheidet sich doch – darin authentisch im Vokabular Radermachers formuliert – als etwas Besonderes. Die Mauern sind außen und innen aus länglichen, flachen Granitsteinen von rauher Oberfläche aufgeschichtet, in die unregelmäßig, aber nach oben zunehmend mehr Glassteine von den gleichen Maßen eingefügt sind, so daß die Wand nach oben immer transparenter wird. Die Außenwände schließen oben als Kubus ab; ihr Überstand hält das Dach unsichtbar. Der Lichtfluß von außen nach innen erzeugt im Innern eine helle, weiche Raumatmosphäre; außen verwandelt sich das Kirchengebäude in einen geheimnishaften Lichtkörper, wenn im Dunkeln das Licht durch die Glassteine dringt.

Durch drei schmale, hohe Türen öffnet sich der Innenraum. Es entsteht unmittelbar der Eindruck, einen anderen Bereich zu betreten. Die Klarheit des Raums, die Stimmigkeit seiner Proportionen, die Führung des von oben einfließenden Lichts und der Verzicht auf alles überflüssige Beiwerk schaffen eine würdevolle Atmosphäre, die schon aus sich selbst sakral anmutet. Die Wände bleiben ohne Schmuck und ohne Fenster. Sie wirken in der Fläche nicht wie steinerne Mauern, sondern fast wie abstrakte Malerei; sie fassen den sakralen Bereich ein, ohne ihn hermetisch von der Welt abzuschließen. Die Decke und das Dach werden nicht von den Mauerwänden, sondern von vier in die Ecken gerückten schlanken Betonstützen getragen. Die Decke ist so bemessen, daß sie nicht an die Wände anschließt, sondern durch einen Abstand Licht von oben in den Raum einfallen läßt.

Als Mittelpunkt erscheint eindeutig der Altar; vier Stapel von Steinplatten, in Kreuzform etwas auseinandergerückt, tragen die Mensa. Hinter ihm leuchtet in

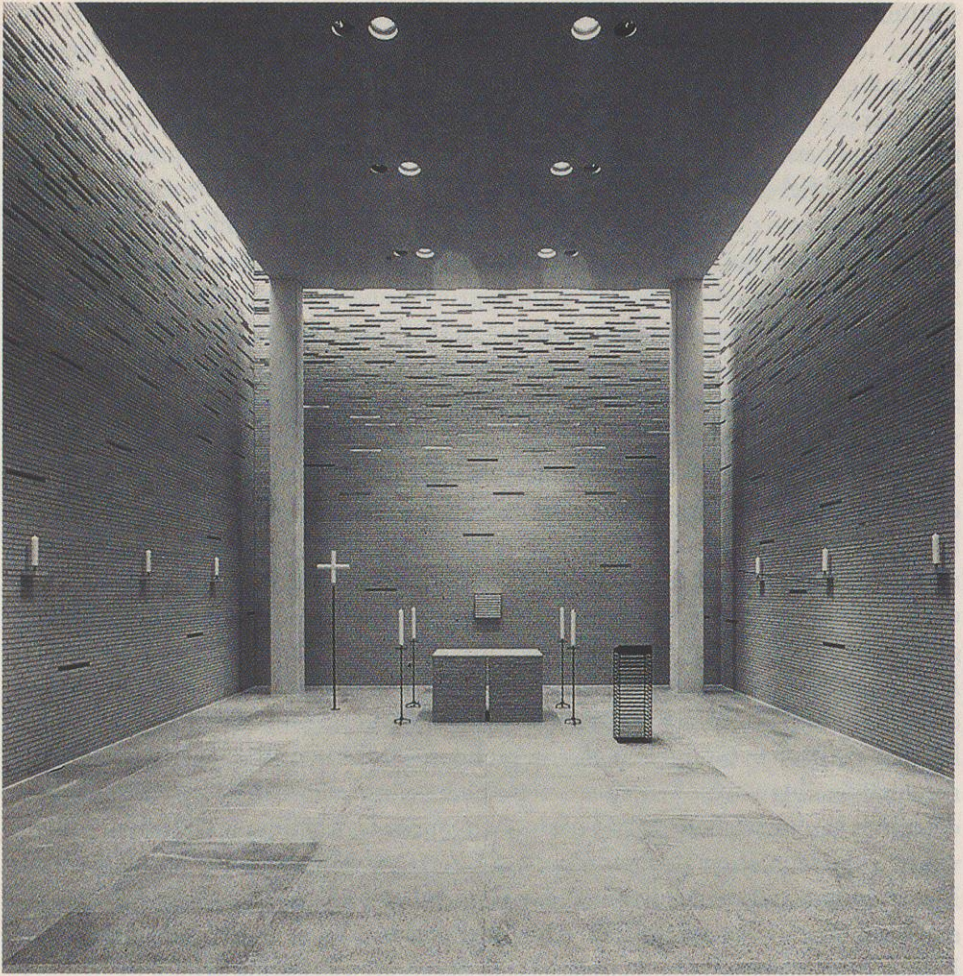


Abb. 4: Norbert Radermacher, Thomas Höger u. Sarah Hare,
Kirche St. Thomas von Aquin,
Katholische Akademie u. Tagungszentrum in Berlin.

Augenhöhe mattgolden der in die Wand eingelassene Tabernakel, dessen Front die Fugenstruktur der Wände aufnimmt. Ein aus Elfenbein gefertigtes Kreuz ragt in den Raum auf. Alles in dieser Kirche wirkt notwendig und doch „leicht“. Keine Unbeweglichkeit durch schwer vermauerte Teile, keine Ablenkung durch Ornamente, sondern die Konzentration auf das Wesentliche bestimmt ihre Ausstrahlung.

Verglichen mit anderen neuen Sakralbauten erscheint die Kirche St. Thomas von Aquin recht unspektakulär. Aber kraft des Verzichts auf alles Sekundäre wirkt ihre geistliche Bestimmung nicht inszeniert, diese vermittelt sich vielmehr als authentisch.

scher Ausdruck des Anspruchs, ein Raum der gottesdienstlichen Feier, der Ort der Anrufung Gottes zu sein. Das Verhältnis von sakral und profan, in früheren Epochen des Kirchbaus als ein ausschließender Gegensatz verstanden, sollte in den „Mehrzweckhallen“ der Nachkonzilszeit überwunden werden; diese Differenz wird hier nicht nivelliert, sondern als unaufhebbarer Unterschied anerkannt. Diese Kirche will allerdings auch nicht primär Versammlungsraum der Gemeinde sein, was im neueren Kirchenbau betont wird, sondern der besondere Ort, an dem die Gläubigen Gott anrufen und sein Handeln als heilige Gegenwart erfahren. „Die Fragen nach dem Heiligen, nach dem anderen Raum“ sind nach Radermacher der Maßstab für die konzeptionellen Entscheidungen bei der Planung gewesen. Fast provokativ streicht er in einer Stellungnahme diesen Anspruch heraus: „Wir haben die Kirche als Haus Gottes gebaut und wünschen, daß sie Gottes Haus werden kann.“¹⁵

Durch die Risse der Faktizität: Ahnungen einer anderen Wirklichkeit

Die Arbeiten von Radermacher – das zeigt bereits dieser kurze Überblick – dokumentieren eine große Vielfalt künstlerischer Formen: von den kleinen „Stücken für Städte“ über variable Skulpturen bis hin zum durchgestalteten Sakralraum. Läßt sich bei der formalen Vielfalt dieser Kunst ein „gemeinsamer Nenner“ ausmachen?

Ein Vergleich mit der Gestalt des A. Daane aus dem Roman „Allerseelen“ von Cees Noteboom ist hier aufschlußreich, denn dieser Kameramann wandert ebenfalls durch Stadtlandschaften, durchstreift Straßen und Plätze und findet anderes als nur das Faktische. Über dieses „Andere“ will er einen Film drehen, über das, was von fast allen übersehen und vergessen wird. Ihm drängen sich Dinge auf wie Spuren im Schnee, Stufen, Füße auf solchen Stufen, Stille. Diese vergessenen Dinge, die anonym und überflüssig bleiben, treten manchmal schemenhaft ins Bewußtsein: „... die andere, die Welt des Alltäglichen, Unbemerkten, Anonymen, ... des Unscheinbaren, das was keiner sieht, weil es immer da ist.“¹⁶ Dieser Kameramann folgt einer Logik des Verschwindens, er kämpft gegen die Macht des Vergessens, um die Gegenwart von Dingen zu retten, die aus der Wahrnehmung und an den Grenzen der Sprache entwinden:

„Er konnte es nicht formulieren. Ein Schemen in einer Schaufensterscheibe, ein Fußstapfen im Schnee, für einen Moment festgehalten, eine sich bewegende Blume oder ein kleiner Zweig, gegen den jemand gepustet hat, der unsichtbar blieb, Spuren ...“¹⁷

Auch Radermachers leise Interventionen glauben an ein Sichtbarwerden von Dingen, die in der Anonymität und banalen Selbstverständlichkeit der Städte unsichtbar und namenlos sind. Seine Eingriffe folgen aber nicht einer Logik des Verschwindens, sondern eher einer Logik der Erwartung, des Entdeckens: Sie hoffen auf das Aufscheinen neuer, anderer Wirklichkeit. Unmerklich brechen sie geschlos-

sene Gegebenheiten auf, evozieren neue Vorstellungen, und wenn dies gelingt, erzeugen seine Eingriffe einen Vorschein von Verwandlung; es entsteht durch sie ein neues Bild: Ein in eine Friedhofsmauer gesetzter Spiegel holt den Himmel und Blattgrün in den Stein und wird unversehens zum Bild neuen Lebens; zerstückelte Teile eines Maßwerks rufen die Vorstellung eines heilen Ganzen wach, die Namen der Wochentage verweisen auf Sternbilder, werden plötzlich Andeutungen der großen Ordnung der Zeit und des Kosmos¹⁸.

Norbert Radermachers Akzentsetzungen sind Ausdruck einer Ästhetik des Vorscheins; unverfügbar wie Spuren der Transzendenz verdichten sie sich zu Ahnungen einer Verwandlung der Welt, wenn das Erhoffte geschieht und für den Betrachter zum Bild wird¹⁹.

ANMERKUNGEN

¹ Die detaillierteste und umfassendste Einführung in sein Werk mit Werkbiographie und Bibliographie bietet der von Volker Rattemeyer herausgegebene Katalog „Norbert Radermacher“ (Wiesbaden 1994); zu den „Stücken für Städte“ vgl. ebd. 66–73.

² Vgl. Th. Wagner, Hinzufügen u. Wegnehmen. Eine Annäherung an die Zeichnungen von Norbert Radermacher, in: Rattemeyer (A. 1) 102 f.

³ Vgl. die Analysen von M. Schneckenburger, Aushäusig. Kunst für öffentliche Räume (Regensburg 1994).

⁴ Rattemeyer (A. 1) 5.

⁵ R. Musil, Der Mann ohne Eigenschaften, hg. v. A. Frisé (Stuttgart o. J.) 128 (Kapitel 34: „Ein heißer Strahl und erkaltete Wände“).

⁶ N. Radermacher, Die Schale. Neues Museum Weserburg Bremen, hg. v. P. Friese (Bremen 1996) 15.

⁷ „The Ideal Place“, Art & Design Profile Nr. 42, 76 f.

⁸ E. Schmidt, Gegenbilder für ..., in: Gegenbilder. Konzeption von E. Lüdke im Auftrag der Kath. u. Ev. Kirche Münster (Münster 1993), ohne Paginierung.

⁹ N. Radermacher, Die Stäbe, hg. v. Sprengelmuseum Hannover (Hannover 1995).

¹⁰ Vgl. W. Grasskamp, Kunst u. Stadt, in: Skulptur. Projekte in Münster 1997, hg. v. K. Bußmann u. a. (Ostfildern 1997) 7–41.

¹¹ Vgl. J. Tietz, Katholisches Zentrum Berlin, in: das münster 54 (2001) 155–157. Beschreibungen finden sich in den Zeitschriften Deutsches Architektenblatt, Heft 1/2000; Architecture Today, Heft 5/2000; Church Building Heft 9/2000; Architectural Review Heft 5/2001 u. in den Übersichtsbänden „Architektur in Berlin“ (Berlin 1996/2000/2001).

¹² Sie wurde u. a. mit dem Royal Institute of British Architects Award 2001 ausgezeichnet.

¹³ Vgl. Tietz (A. 11) 156 f.

¹⁴ Vgl. E. Pulsfort, Moderne Kirchenarchitektur in Berlin-Mitte, in: ... unterm Himmel über Berlin. Glauben in der Stadt, hg. v. A. Herzog u. B. Sauermost (Berlin 2001) 206–211.

¹⁵ So Radermacher in einem in der Kirche ausliegenden Statement.

¹⁶ C. Noteboom, Allerseelen (Frankfurt 1999) 361.

¹⁷ Ebd. 91.

¹⁸ N. Radermacher, Der Zyklus (Amersfoort 1996).

¹⁹ N. Radermacher, Verlorene Bilder, in: Gott u. den Menschen verpflichtet, hg. v. H.-J. Meyer u. A. Schavan (München 2000) 52–55.