

Friedhelm Mennekes: Der Kreuzaltar im Raum, in: Friedhelm Mennekes: Eduardo Chillida: Kreuz und Raum, Chorus München 2001

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 Raums 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 empfangen.¹ Er rückte nun an den zwischen Mönchs- bzw. Kapitelschor 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 bei dem Altar, von dem im Folgenden berichtet werden soll, auch der Fall, bei Gurutz Aldare (2000), dem Kreuz Altar von Eduardo Chillida.

Als im Jahre 2000 der baskische Bildhauer 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 Sebastain und Köln begründet. Sie hatte sich in Jahren persönlicher Begegnungen, Ausstellungen und deren publizistischer Begleitung aufgebaut.²

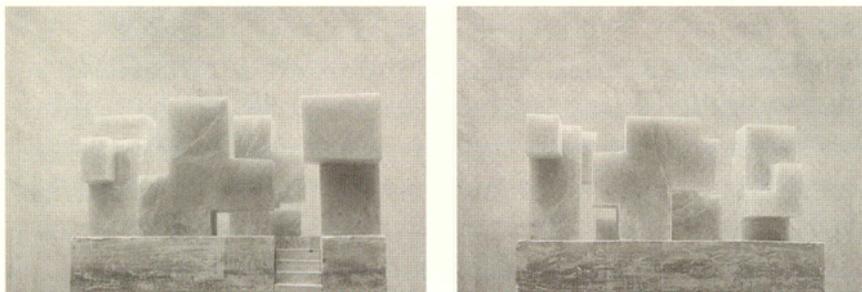
Zwei Entwicklungsimpulse standen bei der Geburt dieses Werkes Pate: die Rückkehr zum Block und die Arbeit mit Alabaster. Prägend für das Werk von Chillida waren in den 50er Jahren die offenen Stahlskulpturen. Hier legten sich die Formen um einen Binnenraum. Um das Jahr 1962 entdeckte er aber wieder mehr 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 oft im Betrachter eine Resonanz hervor, die dessen Aufmerksamkeit zu wecken vermochte. Die Formungen der Skulpturen machten für viele den Raum selbst erspürbar. Er

¹ Vgl. Josef Andreas Jungmann, *Missarum sollemnia. Eine genetische Erklärung der römischen Messe*, Freiburg (Herder), 5. verbesserte Auflage 1962, Bd. II, S. 464 f.

² In diesem Zusammenhang sind drei Werke entstanden, die Buchgestaltung für den spanischen Jubiläumsband 500 Jahre Ignatius von Loyola; das Triptychon *Homenaje a Juan de la Cruz* (1993), eine Filz-Gravitation, 240 x 202; 224 x 196; 228 x 202 cm, die heute dem Diözesanmuseum, Köln, gehört; und eine dreiteilige *Casulla* (1993) für Sankt Peter in Köln. 65

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

Einige Jahre später, es war im Jahre 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, 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 manchen Betrachter auch von geistiger Qualität. Die Schichtungen jenes Leuchtens formten diese geheimnisvollen inneren Räume. Sie sichtbar und erfahrbar zu machen, trieb Chillidas Werk mehr und mehr voran. 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 jeder Skulptur in der bewegt bewegenden Dialektik von Masse und Leere liegt. In der Form wurde sie sichtbar.



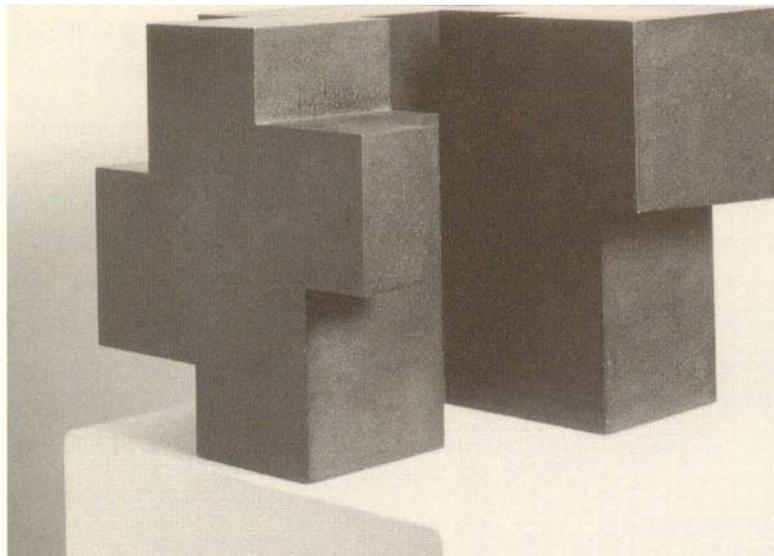
Proyecto para un monumento 1967 (?) Alabaster, 4-teilig, Sockel, Gips

Schon im Jahr darauf präsentierte Chillida eines dieser neuen Werke als Konzept für eine öffentliche Platz-Skulptur in der schwedischen Universitäts- und Bischofsstadt Lund, es war das etwa 35 cm hohe Proyecto para un monumento (1967). Wie ein Operateur hatte er einen Quader aus dem Lichtmaterial in vier Teile auseinandergeschnitten, ihn geöffnet und damit seinen inneren Raum freigelegt. Die einzelnen Teile griffen in ihren beeindruckenden

Einzelformen wie mit Kreuzarmen ineinander und gaben dabei geheimnisvoll 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 könnte diese Dimensionen nicht ermöglichen. Aber so hätte der Besucher in das Werk hineinsteigen können, um über die unterschiedlich hohen Eingänge ein Gefühl für die realen Dimensionen, insbesondere für Maße, 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 präsentiert, in einer Mischung aus Begeisterung und Beklemmung, Irritation und Icherfahrung. Diese Pläne für Lund zerschlugen sich, doch Chillida hielt wie selten sonst am inneren Konzept dieses Entwurfes fest, zeigt sich doch hier zum ersten Mal »anschaulich die Idee eines wirkenden Raumes, dessen Kräfte wie der Atem Elemente auseinander drängen und komprimieren können«.³

Bereits zwei Jahre später wurde das Konzept erneut Gegenstand einer Beratung; diesmal für einen vielschichtig geplanten Stadtplatz in der



Proyecto para un monumento, 1969, Eisen

³ So die Kunsthistorikerin Sabine Maria Schmidt in ihrer Dissertation, die sich mit den öffentlichen Skulpturen Chillidas auseinandersetzt, in: Eduardo Chillida. Die Monumente im öffentlichen Raum, Mainz und München (Chorus-Verlag) 2000, S. 110.

baskischen Kleinstadt Durango. Chillida hatte den ersten Entwurf abgeändert, indem er eines der ursprünglich vier Elemente wegnahm. Er präsentierte diesmal eine Maquette aus Eisen, das Proyecto para un monumenta (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 sollte bei etwa 140 cm Höhe 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 Planungsgruppe.⁴

Kurze Zeit später wurde Chillida von den Franziskanermönchen im baskischen Wallfahrtsort Anlnzazu eingeladen, einen Altar für die neu gebaute 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 Eisencollagen.⁵ 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 ihren variablen Abständen in ein neues Verhältnis zueinander; diesmal als 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. Irgendwie vom vorgelegten Entwurf gefangengenommen, boten ihm daraufhin die Patres 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 Nestor Basterrechea wieder freilegen und restaurieren zu lassen. So zerschlugen sich auch hier alle weiteren Pläne.

Im Rückblick kommt Chillida wenige 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 Projektes in einen Altar. Dabei übertrug er die formalen Aufbaustrukturen auf die symbolische Ebene. So hätte sich die Altarskulptur, sagte er bei einer Gelegenheit, aus drei Elementen aufgebaut, »von denen eines

⁴ Weitere Einzelheiten ebd., S. 129-133.

⁵ Weitere Einzelheiten ebd. S. 77-82.

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 TaoKreuz, das Kreuz des Heiligen Franziskus.«⁶

Chillida gab seine Pläne zur Realisierung eines Altars in Aránzazu auf, ehrte aber diesen Entwurf eigenhändig durch eine Schenkung an Papst Paul VI., als dieser in einem allgemeinen Rundbrief Künstler in aller Welt darum bat, Werke für die zeitgenössische Sammlung der Vatikanischen Museen zur Verfügung zu stellen. Seither steht die kleine Skulptur in diesem verzweifelten Aktualisierungsversuch 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 schließlich das Proyecto para un altar in einem Gespräch zwischen dem Bildhauer und dem Verfasser dieser Zeilen 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.

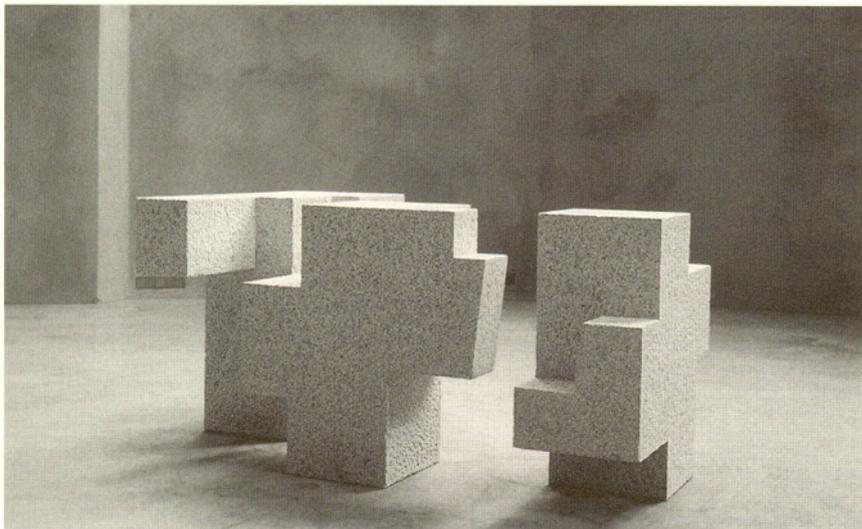
Fünf Jahre später kam das Thema erneut zur Sprache. Die spätgotische Jesuitenkirche Sankt Peter in Köln musste aus statischen Gründen geschlossen werden. Ihr ohnehin fragiler Charakter und nicht konsequent genug behobene Kriegsschäden hatten eine Sanierung dringend notwendig gemacht. Das eröffnete aber auch 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 mehr als 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; denn die Familie Rubens lebte damals im

⁶ In: Martin de Ugalde: Hablando con Chillida, escultor vasco, San Sebastian (Ed. Txertoa) 1975, S. 172; hier zitiert aus Schmidt, S. 135.

⁷ Eduardo Chillida im Gespräch mit dem Autor, in: Friedhelm Mennekes und Johannes Röhrig: Crucifixus. Kreuz und Kreuzigung in der Kunst unserer Zeit, Freiburg (Herder) 1995, S. 128-134, S. 131.

Sprengel dieser Gemeinde. Das Bild zeigt die Kreuzigung des Heiligen kopfüber nach unten. Chillida zeigte sich schon früher bei Ausstellungen und Besuchen von diesem Werk angetan. Jetzt ergab sich der Gedanke, diese

s Gemälde und die Dimensionen des Raumes mit den Kreuzvariationen seines Altarentwurfs zu kombinieren. Daraus resultierte dessen Höhe von ca. 100 cm. Als sich im Jahre 2000 die Wiedereröffnung der Kirche näherte, wurde der Altar unter Aufsicht des Künstlers in Köln von Steinmetzen der Bauunternehmung realisiert, der die Sanierung der Kirche anvertraut war. In San Sebastian wurde der Stein ausgewählt und die Durchführungen mit den Handwerkern besprochen, in Köln wurde er realisiert und durch Mitarbeiter des Künstlers regelmäßig begutachtet. Am 3. November nahm die Gemeinde ihren neuen Altar mit Genehmigung der Kunstkommission des Erzbistums Köln als Stiftung von Eduardo und Pilar Chillida in Besitz: Gurutz Aldare (Kreuzaltar), 1967/2000 Granit, 100,5 x 201 x 99 cm. Am Sonntag darauf feierte sie hier ihre erste Heilige Messe nach der Wiedereröffnung; die Konsekrierung wird nach Abschluss aller Arbeiten an und in der Kirche der Erzbischof von Köln, Joachim Kardinal Meisner, vornehmen.



Gurutz Aldare ·2000· Granit, 105,5 x 201 x 99 cm

Die Altarskulptur besteht aus einem harten Stein. Er ist in den Außenflächen aufgeschlagenen 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 verfangen sich darin und präsentieren ihn als in sich ruhender 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 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.

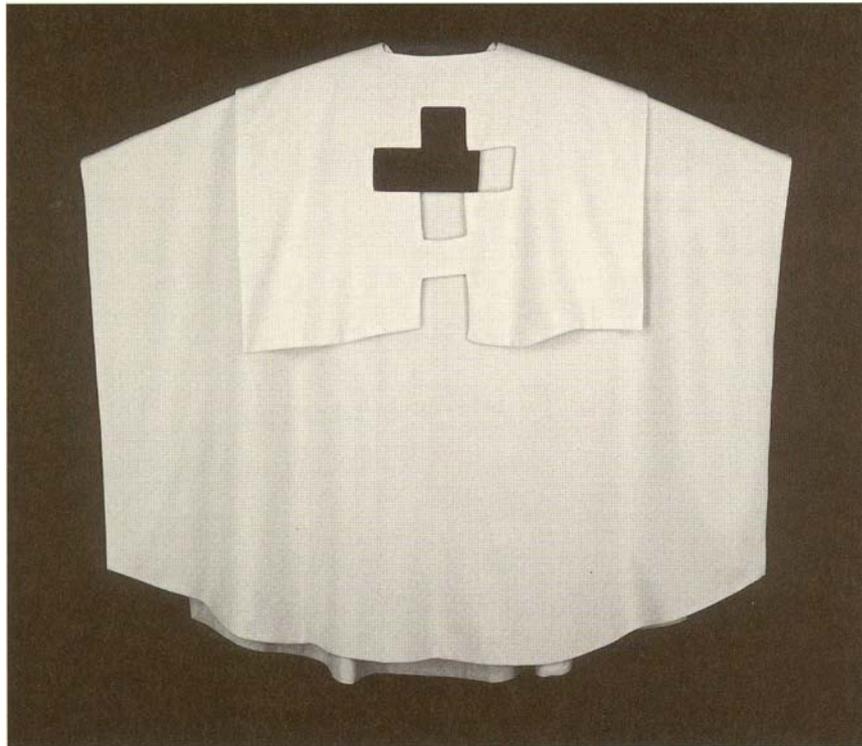
Neben seiner physikalischen Ebene hat das Werk eine künstlerische und symbolische. Diese ist in der Kirche mystisch-einführend zu erspüren. So klärt sich, was zuvor nur vage geahnt: wie der Künstler in Komposition und Platzierung Materielles mit Geistigem überlagert, Kompaktes mit Offenem, Hermetisches mit Ausgreifendem, Formales mit Symbolischem. Eduardo Chillida hat sich vor Jahren in einem Interview zu seinem Taufkreuz im hinteren Teil der Kirche Santa Maria in der Altstadt seiner Heimatstadt geäußert. 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 verschiedenerelei 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 Skulptur dem Besucher einen Vorentwurf dafür, wie er den Raum aufzunehmen hat. Der Altar dominiert den Raum und lässt die ganze Kirche als Kreuzraum

⁸ Eduardo Chillida in einem unveröffentlichten Gespräch mit dem Autor im Jahre 1996

erscheinen. Dieser hat im mittleren Kreuz seinen feststehenden Kern, in den Seitenelementen



sein erstes Echo.

Casulla . Rückenansicht

Auch das Messgewand von Eduardo Chillida, Casulla (1994) entfaltet einen dynamischen Umgang mit der Kreuzform. Es ist aus einer weiß-beigen Wolle gefertigt und hat einen Überwurf in der Art eines verkürzten Skapuliers. Ausgeschnittene Rechtecke und schwarze Applikationen einseitig nach rechts oder links überlappende >T<-Formen - fallen hier auf. Sie erschließen auf Brust und Rücken des Priesters auf dem hellen Grund unterschiedliche Flächen oder eröffnen leere Räume. Ihre Gesamtgestalt lässt im Zusammenspiel von Fülle und Leere die Idee eines griechischen Kreuzes aufkommen. Dieses realisiert sich in den schwarzen

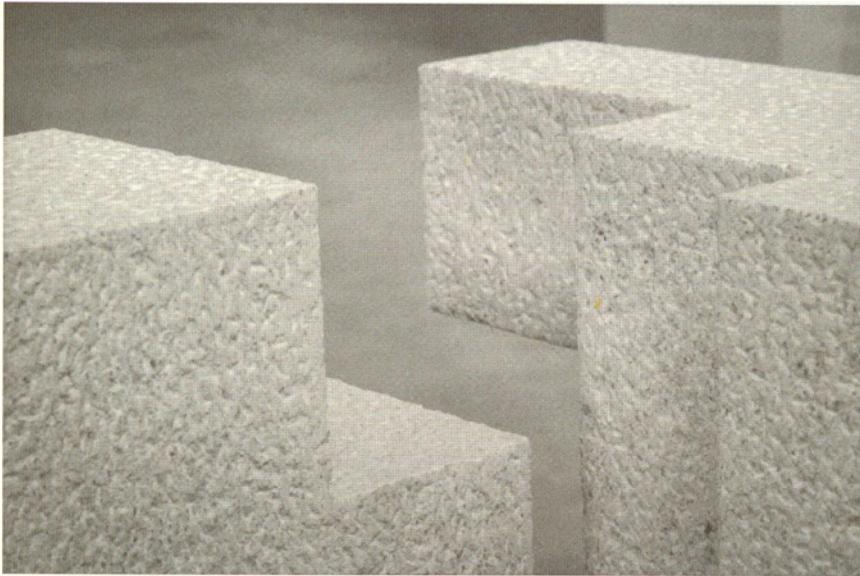
Balken vorne wie hinten jeweils nur zur Hälfte: auf der Brust im unteren Teil, auf dem Rücken im oberen. Erst wenn der Priester sich bewegt, wenn er den Altar umschreitet oder die Liturgie feiert, kommen beide Kreuzhälften in ihrer Einheit zu Gesicht. So zeigt sich, dass erst der Priester als Liturgie die beiden Elemente auf seinem Körper zueinander führt. In den bewegten Formen der Liturgie wird das Kreuz in der Gemeinde gegenwärtig.

Architekturgeschichtlich gesehen ist Sankt Peter eine spätgotische Basilika mit eingestellten Emporen. Diese enden vor dem letzten Joch des Mittelschiffes. 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 Raumes 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 Proportion. So ruhte der Sakralraum in sich selbst. Er ist nicht auf Chillidas Altar angewiesen, ebenso wenig 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 Raumes. Die Mittelpunkte beider Kreuze treffen im Zentrum der Kirche aufeinander und überlagern sich. 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 Schutzverglasung mit geätzter Oberfläche. Sie hat außerhalb der Messen weder Bänke noch Stühle. Dadurch eröffnet sich dem Besucher ein sehr strenger, kahler Raum. Erst zum Sonntag werden Stühle mit Kniekissen für die Messfeier aufgereiht, aber gleich nach dem Segen in einer gemeinsamen Aktion der Gemeinde wieder zur Seite geräumt. Der Form nach sieht Chillidas Skulptur zunächst nicht wie ein üblicher Altar aus. In seiner Dreiteiligkeit ist er weder Tisch noch Opferblock. Aiese 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,

⁹ Allgemeine Einführung in das Römische Meßbuch, in: Die Feier der heiligen Messe. Meßbuch. Für die Bistümer des deutschen Sprachgebietes, Freiburg (Herder) 1975, Nr. 259

seine zentrale Würde bezieht der Altar daraus, dass er auf Christus, den



Gurutz Aldare. 2000. Detail

Herrn, hinweist. Er verdeutlicht, was am Kreuz geschah. Hier hat Christus sein Leben Gott überlassen und sich freiwillig in die Hände seines Vaters gegeben. »Er entäußerte sich und wurde wie ein Sklave bis zum Tod am Kreuz. Und darum hat ihn Gott über alle erhöht ... «, heißt es im Philipperbrief (2,9) 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 Golgatha. Er überführt dabei sowohl die Tisch- 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 ganze ist. Die Antwort ist leicht, 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 so 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. »Von solchen Punkten heißt es in der Philosophie« - so Heinrich Heil in der Ergründung derselben Thematik bei der Ausstellung von James Lee Byars in der Kunst-Station Sankt Peter 1996 - »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.«¹⁰

In der Feier der Messe ist der Binnenraum einer von drei Positionen, die der Priester am Altar während seines liturgischen Dienstes einnimmt. Er steht zur Begrüßung des Altares vor ihm, zum Gebet und Lobpreis hinter ihm und zur zentralen Gedächtnisfeier des letzten Abendmahles 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 Altares 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.

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

¹⁰ Im Katalog James Lee Byars. The White Mass, Köln (Kunst-Station Sankt Peter) 1995, S. 1-4, S. 3.

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 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.¹¹

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 Kreuz Altar 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 Himmlischen 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

¹¹ Zit. in Peter Frey, Eduardo Chillida, der nichteuklidische Bildhauer, in Katalog Chillida. Sculptures de terre, Zürich (Maeght Lelong) 1985, S. 9-16, S. 13 f.

Menschensohns.«¹² Von innen heraus erschließt sich dem Menschen daher in diesem Kreuzaltar die Erfahrung des Glaubensraumes 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.¹³

¹² Hans Sedlmayr: Die Entstehung der Kathedrale, Zürich (Atlantis), 1950, S. 488.

¹³ Eduardo Chillida, zit. in Crucifixus, S. 131.