sciendo

Performing Sacral Spaces – Spatializing Sacral Performance
Skizzen zum ästhetischen Wechselspiel von Raum und Aktion

Teresa Leonhard*

Spaces are closely connected with actions. By implementing an artistic-phenomenological approach, the existing interplay between sacral space and performance (highlighted bodily actions) can be found in the idea of cultural performance, which integrates the interdependance of movement and lively space, the origin of one in another. As space is something in motion, something that is created, in sacral spaces human beings experience an impact of space on the body and vice versa the effects of movement creating space. Performing „Artists in Church" encounter a space characterized by actions generating knowledge and finally intermediate: the idea of transformation, geometry, places, absence, threshold and transcending. Performance Art provokes and leads syntopically and sympathetically to an aesthetic way of understanding space and action.

Keywords: *Performance, Action, Art, Transformation, Aesthetic Experience*

1. „Like a prayer"? – Einleitende Gedanken zu Raum-Kunst und Kunst-Raum

1.1 Zwei künstlerische Interventionen im Kirchenraum

(1) Als „Artist in Church" performte die rumänische Electro-Jazz-Musikerin A-C Leonte 2019 und 2020 in siebenbürgischen Kirchenburgen. Nicht von ungefähr lautet der Titel einer ihrer Arbeiten im Rahmen des „I am you"-Projektes mit dem Musiker Denis Bolborea dem Spielraum entsprechend „Pray."[1] Sakrale Orte als Anders-Orte für anspruchsvolle Popmusik? Gleichsam unkonventionelle Bühne? Zählt das Musikvideo „Pray" zu einer Vielzahl von massentauglichen Musikvideos,[2] die mit der ästhetischen Wirkung des Kirchenraumes oder religiösen, ja typisch liturgischen Handlungen spielen, diese letztlich aber nur oberflächlich als Folie für den eigenen Text einsetzen? In einem Interview mit der Zeitschrift „Zile și nopți" vermittelt die Künstlerin einem breiten Mainstream-Publikum, dass es ihr dabei um mehr geht: Sie wolle musikalische Innovation mit dem spirituellen Kulturerbe

* Teresa Leonhard, Lecturer at "Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Social and Human Sciences, Dep. de Pregătire a Personalului Didactic, Calea Dumbravii nr. 34, 550324 Sibiu România, teresa.leonhard@ulbsibiu.ro.

[1] A-C Leonte & Denis, *Pray* (2019), https://www.youtube.com/watch?v=uI0b2e2Alok.

[2] Vgl. z. B. Madonna, Like a Prayer (1989).

Siebenbürgens verbinden und sich von der durch einen religiösen Habitus geprägten Umgebung leiten lassen: „Ausgehend von der Idee einer Zeremonie (…) in der Kirche bin ich zu Natur, zwischenmenschlichen Beziehungen und den verschieden geschichteten Lauten gekommen."[3] Die Zeremonie also, der Raum, die Menschen, der Klang – sie ergeben ein stimmiges Ganzes. Als „Artist in Church" lässt sie sich auf die „spirituelle Ästhetik des Raumes" (W. Gräb)[4] ein; und sie prägt vice versa auch ihre eigenen performativen (Klang-) Spuren in das alte Gebäude ein. (2) In der Erde der Ferula liegend, begleitet vom rhythmischen Klang der Schaufel – ein Mensch gräbt sich gleichsam in den Raum hinein, in dessen Tiefe und Grundfeste: die letzte Szene einer Videoperformance der beiden Künstlerinnen Brita Falch Leutert und Teresa Leonhard. Provokation oder Blasphemie? Forschungsarbeit? Tanz durch die Zeiten? In „Baustelle: Körper.Klang.Raum" (2020)[5] wird das Innen der Evangelischen Stadtpfarrkirche Hermannstadt, die als Baustelle temporär das Moment der *Transformation* besonders repräsentiert, körperlich-sinnlich erkundet: „Flüchtige und prägnante Momente dieses Wandels," so die Beschreibung, wurden in dieser Arbeit inszeniert. Sowohl Choreographie als auch Soundscape nehmen den Raum radikal ernst: Jede Bewegung, jeder Klang kommt *aus* dem Raum, entsteht *mit* dem Raum – in Bezügen zwischen „architektonischem, menschlichem und klanglichem Körper, im hörbaren Puls des Gebäudes, in der spürbaren Erde der Ahnen," um umgekehrt Im-pressionen, Ein-prägungen zu hinterlassen.[6]

1.2 Vorüberlegungen mit Verweis auf den künstlerisch-phänomenologischen Ansatz

Kirchenräume stehen, wie andere Räume auch, in enger Wechselwirkung mit spezifischen Handlungen, die *sie* (Räume und Handlungen) zu dem machen, was sie sind. Auf die in 1.1 vorangestellten Beispiele rekurrierend, wäre an dieser Stelle zunächst die kritische Frage zu stellen, ob es sich hierbei

---

[3] „Am pornit de la ideea de ceremonie (...) de la biserica, la natura, la relație interumane și toate straturile de sunete." A-C Leonte zit.n. Ioan Big, „De la Electro-Jazz la Artist in Church," https://www.zilesinopti.ro/articole/29484/a-c-leonte-de-la-electro-jazz-la-artist-in-church, abgerufen am 1. April 2021.

[4] Wilhelm Gräb, „Gott ohne Raum", https://bibliographie.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/95441/Gräb_136.pdf?sequence=1, abgerufen am 25. April 2021, 100.

[5] Brita Falch Leutert & Teresa Leonhard, *Baustelle: Körper.Klang.Raum* (2020), https://www.youtube.com/watch?v=BGRQre_HXXM&t=5s.

[6] Vgl. Österreichisches Kulturforum Bukarest, „KÖRPER.KLANG.RAUM – die Erinnerung an historische Mauern tanzen", https://www.bmeia.gv.at/kf-bukarest/aktuelles/veranstaltungen/detail/article/koerperklangraum-die-erinnerung-an-historische-mauern-tanzen/, abgerufen am 1. April 2021.

um eine spezifische Handlung, eine künstlerische Intervention im Raum handelt, oder dieser nur als Folie genutzt wird. Anders formuliert: Sollte eine künstlerische Intervention im sakralen Raum jedenfalls jeweils einen konkreten Bezug zum Raum und den ihm eigenen Handlungsformen aufweisen? Was macht der Raum mit der Kunst? Was macht die Kunst mit dem Raum? Die Fragen zeigen an, dass es in diesem Beitrag nicht (direkt) um jene (mittlerweile von vielen Theoretikern gestellte) „systematisch-theologische Grundfrage" geht, „welche Rolle der Ort und der Raum für das Gott-Mensch-Verhältnis spielen,"[7] sondern vielmehr um einen künstlerisch-phänomenologischen Versuch, die existente Verbindung von Handlung und Raum, einhergehend mit der Relevanz *leiblicher* (Inter-)Aktion für den sakralen Raum zu skizzieren. Dies beginnt damit, das Gebäude an sich als „Raumartefakt" (B. Waldenfels)[8] zu verstehen und die dort Handelnden als Teil dieses Kunstwerkes. Grenzt sich der Sakralraum in Anlehnung an Mircea Eliades religionsphänomenologische Theorien vom Profanen durch eine „spezifische Art der räumlichen Ordnung" [9] ab, ist dieser aber stets wesentlich *menschlicher* Raum, d.h. ein *vom* und *für den* Menschen immer wieder neu geschaffener Raum, der mit dem Leben und der kulturellen Identität in Wechselwirkung steht, also nie vollkommen neutral sein kann. Dieser spezifische Raum entsteht *aus* und *führt zu* Bewegungen und Handlungen, die ihn zum erlebten Raum machen, zum Raum einer *Cultural Performance* (M. Singer)[10] und damit zum *Sakralen* Raum. Die Künste treffen hier also auf einen per se durch Handlungen geprägten Raum und auf Erlebnisorte mit einem spezifischen Erkenntnispotential – „Artists in Church" in einem „Körper.Aktions.Raum."

Basierend auf einer vor wenigen Jahren entwickelten Idee für ein Forschungsprojekt, das sich spezifisch den Räumen im Kontext einer ost-west-kirchlichen interkulturellen Vielfalt in Siebenbürgen in Form eines transdisziplinären Dialoges zwischen den Künsten und der Theologie wid-

---

[7] Ulrich Beuttler, „Religiöse Orte und gelebter Raum," in *Philosophie des Ortes. Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, Hrg. Annika Schlitte, Thomas Hünefeldt, Daniel Romic, Joost van Loon (Bielefeld: transcript, 2014, 63-80), 63.

[8] Bernhard Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen. Modi leibhaftiger Erfahrung* (Frankfurt, Main: Suhrkamp, 2009), 55.

[9] Schlitte, „Das Erhabene als Ortserfahrung. Vorüberlegungen zu einer Hermeneutik des Ortes", in *Philosophie des Ortes. Reflexionen zum Spatial Turn in den Sozial- und Kulturwissenschaften*, Hrg. Annika Schlitte, Thomas Hünefeldt, Daniel Romic und Joost van Loon (Bielefeld: transcript, 2014, 45-61), 58.

[10] In diesen *Performances* formuliert eine Kultur laut Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2004), 189 ihr Selbstverständnis und ihre Identität.

men sollte,[11] steht im vorliegenden, noch eher als gedankliche Collage, ja, „work in progress" aufzufassenden Beitrages der Imperativ im Vordergrund, räumliches Denken nicht nur metaphorisch aufzufassen, sondern ganz konkret zu fassen und in Bezug auf die vielfältigen Raum-Dimensionen – philosophisch, künstlerisch, anthropologisch – zu denken. Ausgehend von der phänomenologischen Haltung einer *epoché* und Bernhard Waldenfels' Raum-Zeit-Denken sollen Facetten des Zusammenwirkens von Performativität und Sakralraum vorgestellt und durch den eingenommenen Perspektivenwechsel theoretische und praktische Impulse gegeben werden.

2. *Performing Spaces* – Terminologische Ver-Ortung

2.1 Space *(gelebter Raum)*

Raum, Zeit und Handlung sind aufeinander bezogen. Ein „Neu- und Anders-Denken" von *spatio* und *tópos* sowie *actio* haben zu Konzepten geführt, deren Wende in der Betrachtung der Phänomene in ihrer Komplexität als *Spatial* und *Performative Turn* im 20. Jahrhundert bezeichnet wird. Es fällt auf, dass man sich sowohl dem Raum- als auch dem Handlungsbegriff unter anderen Vorzeichen nähert und diese zu Kategorien einer interdisziplinären Forschung wurden. Es verwundert nicht, dass die Künste dabei eine maßgebliche Rolle spielen, bedeuten dort Raum und Handlung mehr als nur eine Gegebenheit: Sie sind Material, Forschungsobjekt und Dialogpartner.[12] So wie die Künste Handlung und Raum schon lange vor den vielzitierten *Turns* als Grundmotive ernst genommen haben, verweist Waldenfels auf eine Hinwendung zu Leib, Bewegung und Raum in der Phänomenologie ab dem 19. Jahrhundert.[13] Essentiell für die vorliegenden Ausführungen ist der phänomenologische Grundsatz einer Ambiguität von *Ort und Raum*, *Subjekt und Struktur*, *Erleben und Gegebenheit* und deren vitalen Spannung als Teil unseres Daseins, anstelle eines Denkens in Dualitäten: „Als leibliche Wesen sind wir jeweils am hiesigen Ort und zugleich über einen Raum hin verteilt,"[14] bringt Waldenfels dieses

---

[11] Der vollständige Projekttitel lautet: „Performing Sacral Spaces – Spatializing Sacral Performance. Investigating the East-West Inter-cultural Encounter in Transylvania through a Trans-disciplinary Dialogue between Art and Theology." Das Projekt konnte noch nicht durchgeführt werden.

[12] Vgl. *Ibidem*, 9 sowie Schlitte, Hünefeldt, Romic und van Loon *Philosophie des Ortes*, 7.

[13] Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 9, sowie Schlitte, „Das Erhabene als Ortserfahrung," 49. Wesentlich für diese Betrachtungen sind die Annäherungen von Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 19, an Husserls Raumidee und seine Gedanken vom Verhältnis von Ding, Leib und Raum.

[14] Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 47.

Dasein an Orten im Raum auf den Punkt. Die Begrifflichkeiten im Titel des Beitrags (und das daraus hervorgehende Wortspiel im Englischen) beziehen sich also auf die Idee des „gelebten Raumes," der den rein messbaren, „homogenen, isotropen Spatium" (B. Waldenfels)[15] unterläuft. Seinen Ausgang nimmt der gelebte Raum in einem *leiblichen Ich*, das sich „durch seine Bewegungen eine Welt erschließt."[16] Sinn entsteht im wahrnehmenden Dasein im aktiven Tun an erlebten Orten: „Der ‚Logos der ästhetischen Welt', den Husserl einfordert und der im ‚Logos der praktischen Welt' seine Ergänzung findet, entpuppt sich ebenso sehr als *Logos der topischen Welt*."[17] Anknüpfend an diese Gedanken werden *Orte* hier in dem Sinne verstanden, dass „jemand oder etwas an (s)einem Ort ist oder daß (sic!) etwas an einem bestimmten Ort stattfindet" und somit Ort und Selbst verbunden sind. Der *Raum* ist im Gegensatz zum ungeteilten Ganzen des Ortes teil- und messbar und meint, dass „etwas im Raum vorkommt, eine Raumstelle oder einen Raumpunkt einnimmt, sich in ein Raumnetz einfügt und von Raumgrenzen umgeben ist."[18]

2.2 Performance *(inszenierte Handlung)*

In Anlehnung an den Husserlschen „Logos der praktischen Welt" kann die Rede von der „Erkenntnis durch Handlung" ins Spiel gebracht werden.[19] Handeln kennzeichnet die lebendige Existenz; die bewusst ausgeführte Tat kann in erster Linie dem Humanen zugeordnet werden. Der in den Kulturwissenschaften geprägte Begriff *Performance* bezeichnet im Besonderen eine spezifisch *gestaltete,* mit Richard Schechner „ins Licht gerückte", dem Kontext entsprechend „in Szene gesetzte" Handlung: Prozess und Präsentation sind dort aufs engste verknüpft.[20] Theater und Performance Kunst, wie Erika Fischer-Lichte aufzeigt, kennzeichnet die Gleichzeitigkeit von *referentieller* Funktion (Darstellung) und *performative* Funktion (Handlungsvollzug, unmittelbare Wirkung).[21] Diese spezifischen Handlungen finden in einem

---

[15] *Ibidem*, 16, vgl. *Ibidem*, 33: „Der Raum kann als offizieller, sakraler oder alltäglicher (...) bestimmt werden".

[16] *Ibidem*, 20.

[17] *Ibidem*, 20.

[18] *Ibidem*, 33.

[19] Vgl. Teresa Leonhardmair, „Erkenntnis durch Handlung. Postsäkulare Be-Deutungen christlicher Liturgie im Spiegel der Performance Art", in *Religion in postsäkularer Gesellschaft*, Hrg. Sigrid Rettenbacher und Franz Gmainer-Pranzl (Frankfurt, Main: Peter Lang, 2013), 345-69.

[20] Vgl. *Ibidem*.

[21] Fischer-Lichte, „Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur," in *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Hrg. Uwe Wirth (Frankfurt, Main: Suhrkamp, 2002), 279.

Raum und in Beziehung zu Raumelementen statt; ein Raum, der sich kontextuell anpassen kann und sich im Tun möglicherweise transformiert[22] – ein erster Hinweis dafür, dass Räume ihre jeweils eigene Gestalt durch die Handlung annehmen. In Sakralräumen finden spezifische Performances statt, die analog zu Fischer-Lichte gleichermaßen als *referentiell* und *performativ* charakterisiert werden können. Das gemeinsame Tun in der darstellenden, mehr noch *sich vollziehenden* und *sich ereignenden* Handlung ist der Liturgie „elementar" (R. Guardini): *Aus* der und *in* der Handlung entstehend, ist sie ohne den Vollzug in ihren individuellen Gestaltformen nicht denkbar; ja, um das zu vermitteln, was gesagt werden soll, braucht es *actio*[23]: „Tut dies...". Die religiös-kultische Handlung ist öffentlich inszeniert und in ein spezifisches ästhetisches Umfeld integriert: Damit ist sie *durch und durch* Performance in einem besonderen Raum und in ihrer inhaltlichen-sprachlichen Ebene darüber hinaus als *performativ* zu verstehen.[24] Verortet Fischer-Lichte die Akteure des zeitgenössischen Theaters in ihrem Spiel „in propria persona,"[25] stehen auch die Akteure der *Sacral Performance*, dem „heiligen Spiel" (R. Guardini) performativ, in ihrer Leiblichkeit „auf der Bühne" – ihr Körper bedeutet nichts anderes als sie selbst. Die *logoi* des Ästhetischen, Praktischen und Topischen generieren Erkenntnis.

3. Skizzen zu Aspekten der *Aktion* und *Transformation* im *gelebten* sakralen Raum

3.1 Syn-Topie

Ausgehend von dem Gedanken, dass der gelebte Raum nicht starr ist, sondern *entsteht,* machen Menschen besonders in sakralen Räumen Erfahrungen der Einwirkung des Raumes auf das „leibliche Selbst" (B. Waldenfels): „Räume, die sich in der Bewegung herausbilden, nehmen vielerlei Gestalt an."[26] Leibliches Raumerleben ist raumbildend durch Prozesse der Dehnung und Schrumpfung, der Annäherung und Entfernung.[27] Der vorhandene Raum ist polymorph und flexibel. Die menschliche Erfahrung, dass sich der gleiche Raum je nach eigenem Alter, Situation und Emotion des Wahrnehmenden usw. verändert, verdeutlicht nur, dass es sich um ein vitales und damit auch

---

[22] Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 179.

[23] Vgl. Leonhardmair, „Erkenntnis durch Handlung".

[24] Vgl. Gräb, „Gott ohne Raum," 105: „Die Liturgien (...) inszenieren und artikulieren die spezifische Symbolwelt des Christentums".

[25] Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 180.

[26] Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 75.

[27] Vgl. *Ibidem*.

relatives Phänomen handelt. Im gelebten Raum spiegelt sich eine „Syntopie," die „ganze Vielfalt der leiblichen Sinne, der leiblichen Bewegung und der leiblichen Befindlichkeit" wider.[28] So konstatiert auch Wilhelm Gräb, kirchliche Räume seien per se keine heiligen Räume: „Sie können zu solchen aus der Kraft der Ästhetik des Auratischen und Performativen werden."[29]

3.2 Inter-Aktion

Eine grundsätzlich, noch vor allem Denken existente Dynamik zwischen *actio, spatium* und *tópos* zeigt sich auch wesentlich in der *inter-actio*, in den dadurch entstehenden Zwischen-Räumen und Ortswechseln: „Das Leben und Wohnen im Raum läßt (sic!) sich nicht denken ohne eine innere Zugehörigkeit der Bewohner zu dem Ort, an dem sie sich aufhalten"[30], resümiert Waldenfels; und so lässt sich weiter folgern: Insofern „die Art und Weise, wie jemand (...) den Raum einnimmt und einen gemeinsamen Binnenraum mit anderen und anderem teilt, vielförmig" ist,[31] scheint es nachvollziehbar, dass sich die *Aura* eines Raumes verändert und der sakrale Raum einen Bedeutungswechsel erfährt – je nachdem, ob sich in ihm eine Touristengruppe aufhält, einzelne Menschen dort beten oder eine Gemeinschaft ein Ritual vollzieht. Der Raum transformiert sich *mit* den agierenden Menschen. So werden in der Liturgie Kleriker und Mitfeiernde in ihrer Handlung zu „Architekten des liturgischen Raumes" (Sigrid Rettenbacher), weil Handlungen nicht nur Zeit-Raum-Gestaltungen (*Ergebnis*) sind, sondern in gleicher Weise Gestalterinnen (*Verursacher*), einhergehend mit kulturellen Eigenheiten.

3.3 Choreo-Graphien

Bewegungen zeichnen sich in den Raum als Choreo-Graphien, „hinterlassen Spuren, auf dem Gelände, von dem sie sich abstoßen (...)."[32] Die raumbildenden Kraft der Bewegung, mehr noch des „Sichbewegens," die jeder Tänzer, jede Tänzerin kennt, wird bei Waldenfels ausführlich reflektiert. Eine besondere Bedeutung im religiös-rituellen Vollzug kommt dem Gehen als fundamentale Form der Fortbewegung zu. Fortbewegung, so Waldenfels, lässt „Wegstrecken entstehen," Kreuzungen, Nähe und Distanz, die Erfahrung der Raum-Tiefe.[33]

---

[28] *Ibidem*, 66.

[29] Gräb, „Gott ohne Raum," 104.

[30] Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 65.

[31] *Ibidem*, 79.

[32] *Ibidem*, 49.

[33] *Ibidem*, 50 und 55. Waldenfels bezieht sich bei der Erfahrung der Tiefe direkt auf Maurice Merleau-Ponty.

Gehen und *Erwandern*, *Prozession* und *Umzug*, *Einzug*, *Auszug*, *Pilgern* und *Unterwegs-Sein* – diese Thematik könnte jedoch allein bereits viele Seiten füllen. *Auf dem Weg* nach Emmaus (Lk 24, 13) wird zum Narrativ dafür, wie *im* Gehen Räume im Innen und Außen, die (kon-)zentrieren, in-spirieren und Erkenntnis produzieren, entstehen können. Auch der sakrale Raum wird *ergangen*. Schrittweise werden Orte einverleibt und miteinander in Verbindung gebracht, bis dass ein „Wegenetz" entsteht[34] oder werden in kreisförmiger Bewegung (Um-)Felder generiert.[35] Gelebter Raum entsteht, in dessen Inszenierung das zielgerichtete Gehen zur „liturgischen und korporativen Kultform"[36] wird: Die *Prozession* lässt dabei auf „sakrale und rituelle ästhetische Weise eine festgelegte Topographie (eine Wegstrecke, Örtlichkeit oder sakrale Landschaft)"[37] entstehen und bezieht sich – speziell im Umfeld außerhalb des Sakralgebäudes – auf eine Öffentlichkeit, die mit einem *Sich-Darstellen* einhergeht. Die sich gemeinsam buchstäblich *auf dem Weg* befindliche Gemeinde erschließt sich vom Ausgangs- zum Endpunkt einen spezifischen Raum, in welchem sie sich handelnd als Kollektiv konstituiert. Die Bewegung während der Prozession „schafft (dabei) einen heiligen Gegenraum zur profanen Alltagswelt,"[38] wird im „festen Gleichmaß" selbst zum Gottesdienst[39] – das pilgernde Volk als Metapher, die einer konkreten Erfahrung entspringt.

3.4 Transcendere

So transformieren Raum und Bewegung das Individuum – sein Agieren, Denken, Fühlen – aber auch die sich im wiederkehrenden Tun bildende Gemeinschaft – *ecclesia*. Die Verwandlung des Raumes durch Aktion korreliert in der Transformation der Handelnden durch den Raum: Der Ortswechsel berührt.[40] Sakralräume definieren sich mit Wilhelm Gräb gerade aus einer Raumerfahrung, einer „menschlichen Selbstverortung vor Gott", die mit der Möglichkeit des *transcendere*, des Überschreitens einhergeht, weil Sakralräume jene Räume sind, „(...) in denen uns der Sinn aufgeht für die Unendlichkeit, in denen unsere Sehnsucht nach dem Ganzen (...),

---

[34] Vgl. *Ibidem*, 49 zu Gabelungen und Kreuzungen, die „zum Kern einer mannigfachen Raumsymbolik werden".

[35] Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 48.

[36] Annemarie Gronover, „Prozession," in *Metzler Lexikon Religion*, Hrg. Christoph Auffarth, Jutta Bernard, Hubert Mohr, Agnes Imhof und Silvia Kurre (Stuttgart: J. B. Metzler, 2000), 84.

[37] *Ibidem*.

[38] *Ibidem*, 85.

[39] Romano Guardini, *Von heiligen Zeichen*, (Mainz: Grünewald, 1992), 26.

[40] Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 48.

nach einer Gründung im Unbedingten sich ausdrücken kann (...)."[41] Als „nicht alltäglichen Räume können sie Transformationsprozesse fördern und Wirklichkeiten eigener Art entstehen" lassen.[42] So beschreibt Guardini diesen Prozess des Überschreitens (*transcendere*) anhand der Treppen in die und in der Kirche: „Wenn wir die Stufen hinaufsteigen, dann steigt nicht nur der Fuß, sondern unser ganzes Sein. Auch geistig steigen wir."[43]

3.5 Geometrie – Das Maß der Dinge

Am Anfang war die Zahl. Meint Wilhelm Gräb, dem Gebäude sei in seine ästhetische Form der Geist des Religiösen eingeschrieben,[44] so kann der Bogen zum *lógos*, zum Anfang des Wortes (Joh 1,1), zum Klang, ja zum *Sinn*, der sich in der Proportion, im stimmigen (Zahlen-)Verhältnis zeigt, geschlagen werden. Das Bonmot einer „stummen Musik" (J. W. von Goethe) der Bauten bezieht sich auf ein antikes Verständnis von der Zahl als ein die Disziplinen überspannendes Prinzip; die innere Ordnung des architektonischen Raumes entsteht maßgeblich durch die harmonikale, ergo nach beweglichen, musikalisch sinnvollen Proportionalitäten entschiedene Ausrichtung.[45] Diese Maße und Verhältnisse finden sich gleichermaßen am Menschen, am Leib und in der Bewegung, in der Natur des Mikro- und Makrokosmos, in Musik und Tanz sowie in der Architektur. Die Proportionsgesetze aus der Antike, die in der Baukunst gleichermaßen Anwendung gefunden haben, wurden über die mittelalterlichen Bauhütten in die Renaissance und die weiteren Epochen transportiert.[46] Im Hören der Intervalle zeigt sich diese qualitative Seite dieser Zahlenverhältnisse – der *lógos* im Akustischen.

3.6 Richtungen

Für Waldenfels gründet die Entstehung des geometrischen Raumes direkt in der leiblichen Bewegung: „Der Raumsinn entwickelte sich aus dem Bewegungsvollzug;"[47] er nimmt dabei Bezug auf verschiedene Parameter:

---

[41] Gräb, „Gott ohne Raum," 96.

[42] Helmut A. Müller, „Altar-Räume als Orte des Performativen," *Artheon – Mitteilungen der Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche* 24 (Dezember 2006): 2.

[43] Guardini, *Von heiligen Zeichen*, 32.

[44] Vgl. Gräb, „Gott ohne Raum," 104.

[45] Vgl. Leonhardmair, *Bewegung in der Musik. Untersuchungen zu einem transdisziplinären Phänomen* (Bielefeld: transcript, 2014), 191.

[46] *Ibidem*, 191.

[47] Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 73.

Die Null-Koordinate ist als „leibliches Hier" sowohl „Ankerplatz" als auch „Orientierungszentrum"[48] und damit fundamental für die „Verortung und Erdung des Raumsystems."[49] Von diesem neutralen „Nicht-Ort" gehen die Raumachsen *Vorn-Hinten*, *Rechts-Links*, *Oben-Unten* aus.[50] Letztere hat als Vertikalachse wiederum ihre Entsprechung im aufrechten Gang: Die „Differenz Oben-Unten" entsteht aus der Gravität, der sich der Mensch entgegenstellt. Aristoteles führt die Richtungen (*Diastasen*) in seiner „Physik" auf die Bewegung von Körpern zurück und deren Zug an den Ort, an den sie im Kosmos gehören.[51] Dies betreffe speziell auch die *Vertikale*, so Waldenfels, die schließlich in der Statik des Bauens wiederkehre; sowie die Asymmetrie eines leiblichen Oben und Unten, die sich in Decken und Böden, in Dachkammern und Kellergeschoßen spiegelt,[52] nicht zuletzt, so muss hinzugefügt werden, in der beeindruckenden Höhe von Sakralbauten.

3.7 Von Grenzen und dem Überschreiten der Schwelle

Räume definieren sich nebst Maßverhältnissen und Richtungen auch durch Grenzen, die „Schutz verheißen, Einlass (sic!) gewähren oder verwehren;"[53] sie „gleichen der leiblichen Haut, die zugleich trennt und verbindet," so Waldenfels beinahe poetisch; sie sind vulnerabel.[54] Diese leibliche Resonanz auf eine Grenzverletzung konnte beim Brand von Notre-Dame de Paris bemerkt werden: Die Zerstörung des Bauwerks, das Frankreichs Präsident Emmanuel Macron als „Teil der Seele einer ganzen Nation" bezeichnet hat, ist fragil, so wie der Mensch: „Ein Teil von uns brennt."[55]

So wie der Körper verschiedene Schichten aufweist und die Kleidung eine weitere Außengrenzen bildet, können auch bei Gebäuden mehrere Raumgrenzen ineinander verschachtelt sein: Diese Verschachtelungen, in dem Sinne auch, dass „Raumgrenzen sich überschneiden,"[56] bilden ein

---

[48] *Ibidem*, 68.

[49] *Ibidem*, 69.

[50] *Ibidem*, 68.

[51] Vgl. *Ibidem*, 50.

[52] *Ibidem*, 70.

[53] *Ibidem*, 112.

[54] *Ibidem*, 83.

[55] Annika Joeres, „Frankreichs Mitte brennt", *Die Zeit*, 16. April 2019, https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2019-04/notre-dame-de-paris-frankreich-feuer-emmanuel-macron-kathedrale?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F, abgerufen am 12. April 2021.

[56] Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen.*

spannendes Moment in Sakralbauten. Wer jemals die Basilika *Santa Maria degli Angeli* unterhalb von Assisi besucht hat, dem ist dieses Doppel-Raum-Erlebnis widerfahren: Die Kirche wurde um die *Portiunkula*-Kapelle sowie die Sterbekapelle des Hl. Franz von Assisi gebaut. Mehrmals werden hier Schwellen überschritten; gleichsam ein immer tiefer in den „Bauch" Gehen, wie man es auch von Unterkirchen und der Krypta kennt.

Die Schwelle steht metaphorisch für alle Formen von Übertrittsmöglichkeiten, die einen „Verkehr zwischen Innen und Außen (erlauben), indem sie Schritte und Blicke regulieren,"[57] das Bauwerk zugänglich machen und damit den Eintretenden zum Grenzgänger und zum Gast. Die *Pforte* „zwischen dem Draußen und dem Drinnen; zwischen Markt und Heiligtum" ist bei Guardini eines der „Heiligen Zeichen," die er emotional-ästhetisch in den Fokus nimmt: „Wenn du durch ihren Rahmen gehst, (...) dann fühlst du: Nun verlasse ich das Draußen; ich trete in ein Inneres ein."[58] Ganz ähnlich erwähnt Waldenfels den antiken Tempelbereich, „den der Stab des Auguren aus der Welt herausschnitt. Man betritt ihn, verweilt in ihm und verläßt (sic!) ihn."[59] Der Alltag weicht dort für einen kürzeren oder längeren Moment der Feierzeit.[60] Damit wird der Sakralbau zum „Überschreitungsort"[61] *per se*, der Mensch zum Grenzgänger, zum Gast, der als Fremder nie völlig drinnen sein wird, gerade weil sich dort kein „professioneller Fach- oder Expertenkreis etabliert."[62] Bühnenraum und Sakralraum verbindet die Tatsache, jeweils eine „Raumanlage"[63] besonderer Art zu sein; ein Spielraum, wo sich *etwas* ereignet. Alle Beteiligten sind in diesem exklusiven Raum für eine bestimmte Zeitspanne in ein Geschehen mit hineingezogen – ein *Interface* entsteht.[64]

---

[57] *Ibidem*, 55. Vgl. *Ibidem*, 112, zur Idee von Raumgrenzen, die sich nicht nur auf Bauten beziehen, sondern auch dann überquert werden, „wenn diese nicht durch eine Schwelle markiert sind (...). Es genügt ein Klimawechsel, (...) das Auftreten anderer Gebräuche (...)".

[58] Guardini, *Von heiligen Zeichen*, 35. Vgl. Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 112 zu Fragen der Zugänglichkeit, Schranken, Bedingungen, die durch Ein- und Ausgrenzungen entstehen.

[59] *Ibidem*, 84.

[60] Gerard Lukken, „Semiotik des Raumes. Theater und Ritual – Unterschiede und Berührungsebenen," in *Raum als Zeichen. Wahrnehmung und Erkenntnis von Räumlichkeit*, Hrg. Thomas Nißlmüller und Rainer Volp (Münster: LIT Verlag, 1998), 55.

[61] Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 115.

[62] *Ibidem*.

[63] Vgl. *Ibidem*, 83, zur Definition einer „Raumanlage" als „Verteilung der Räume, der Dinge im Raum".

[64] *Ibidem*, 85.

3.8 Orte im Sakralraum

Raumerleben braucht die Ortserfahrung; ohne das subjektive Ort-Erleben bleibt der Raum bloß objektiv. Trotz ihrer Bedeutung für das Welterleben wurden Orte als „Sinneinheiten" – die, in Anlehnung an Waldenfels, dem Augenblick vergleichbar und im Gegensatz zum (Binnen-)Raum nicht mehr aufteilbar sind – selten theoretisch reflektiert, konstatieren die Herausgeber des Sammelbandes „Philosophie des Ortes" in ihrer Einleitung.[65] Eine *Choreo-Graphie* geht also immer mit der *Topo-Graphie* einher, weil es den Menschen – oder ein Wesen, wie es bei Aristoteles lautet – braucht, der (oder das) einen Topos, einen Ort einnimmt.[66]

In Kult-Räumen *befinden* sich nicht nur unterschiedliche Orte des Performativen,[67] sondern mehr noch *prägen* diese Orte die Handlungen und deren Abfolge im Sakralraum. Bei Mircea Eliade ist von einer „religiösen Strukturierung" die Rede, die den Heiligen Orten eine spezifische Orientierung geben[68] Gotthard Fermor bedient sich des Terminus der „Liturgischen Topologie."[69] Was in den Künsten mit dem Terminus *site spezific* bezeichnet wird, bringt auf den Punkt, dass Orte Erleben und Handeln mitgestalten und in ihrer Diversität spezifische ästhetische Erfahrungen auslösen. Bewegungen und Handlungen an den unterschiedlichen Orten im Sakralraum führen zu Entstehung von *topoi* oder werden umgekehrt durch Orte initiiert; und schließlich entstehen Raum-Ordnungen auch durch Objekte im Raum.[70] Zwar ist das Hier des Ortes unteilbar, aber Waldenfels zeigt deutlich, dass es sich nicht um einen „toten Raumpunkt" handelt, sondern – und dies, so kann ergänzt werden, spezifisch erkennbar im religiösen Handeln im Sakralraum – um einen „Durchgangsort der Bewegung, einen lieu de passage."[71] Vielleicht sind es gerade die Handlungen, die Prozessionen, die Gebärden in einem Sakralraum, die diesen Gedanken vom *lieu de passage* besonders konkret verdeutlichen. Viele Orte werden im Gebet, in der Liturgie, im Ritus, in der Begegnung individuell und im Kollektiv erlebt und performativ aufgeladen. Aber auch die versteckten Orte entfalten ein „Eigenleben": Diese Nischen

---

[65] Schlitte et al., „Einleitung," 7.

[66] Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 119.

[67] Müller, „Altar-Räume als Orte des Performativen," 2.

[68] Vgl. Schlitte, „Das Erhabene als Ortserfahrung," 58.

[69] Gotthard Fermor, *Gottesdienst-Orte. Handbuch liturgische Topologie* (Leipzig: Evang. Verlagsanstalt, 2007). Dies kann aber auch über das eigentliche Bauwerk hinausgehen; auch Außen-Orte können zu „Gottesdienst-Orten" werden.

[70] Im Kontext des Kultes vgl. insbesondere auch Gebetsformen, die liturgischen Handlungen, Prozessionen, liturgisches Drama usw.

[71] Waldenfels, *Ortsverschiebungen, Zeitverschiebungen*, 48.

und Schlupfwinkel beherbergen Dinge, die, so Waldenfels, ähnlich wie das, was sich „im eigenen Leib abspielt," lebendig sind.[72]

In Anlehnung an Waldenfels Gedanken zum *Kosmos* als „Gemeinort," in dem jeder seinen Ort hat und auf Basis dessen sich spezifische „Lebensorte" ausbilden (z. B. *Polis*, *Oikos*, *Agora*, *Forum*, *Tempel* usw.),[73] könnte der Sakralraum analog dazu einen *Mikro-Kosmos* bilden – mit ihm eigenen „Lebensorten" wie z. B. *Apsis*, *Chor*, *Altar*, *Langhaus*, *Diaconicon* und *Prothesis* in orthodoxen Kirchen usw. Entgegen einer neuzeitlichen Entzauberung des Kosmos, die zu einer „Heimatlosigkeit" und gleichzeitig zur Selbsttätigkeit führte,[74] bilden dann Sakralräume nach wie vor auch eine „magische" Anders-Welt einerseits; tatsächlich führten Reformation, Konzilien und Säkularisierung andererseits auch zu Veränderungen der und Auseinandersetzung mit den sakralen Erlebnisorten und ihren Funktionen.

3.9 Abwesenheit und Leere – dem Nicht-Greifbaren Raum geben

Sakralräume atmen die Leere und geben einem Nicht-Greifbaren Raum. Performanz geht innerhalb dieser „Raumanlage" also über die Anwesenheit der Handelnden hinaus, was gleichzeitig Merkmal dieses spezifischen Raumes ist. Ähnlich wie Waldenfels vom „Eigenleben" der Dinge spricht, dessen Existent nicht auf die Präsenz des Menschen angewiesen ist und *Körpersprache* auch bereits in der bloßen Raumgestaltung durch den Menschen – Material, Form und durchgeführte Handlungen – zum Ausdruck kommt, selbst wenn er nicht anwesend ist,[75] geht die Entstehung der Performanz und ihre Rolle für den Sakralraum über das Physische hinaus. Am stärksten wird dies wohl in der paradoxen Präsenz eines Nicht-Präsenten deutlich, besser eines Nicht-Greifbaren. Ein *transcendere*, ein Überschreiten einer weiteren (unsichtbaren) Schwelle geht in die Unverständlichkeit eines virtuellen Raumes – ein *leibliches Eingehen* in das *über die Physis Hinausgehende*. Judith Gruber und Bert Roebben (2020) beziehen sich auf den von Shannon Craigo-Snell[76] geprägten Begriff „Performanz der Leere," bemühen sie das markante Bild des leeren Petersplatzes beim „Urbi et Orbi-Segen" während der Corona-Pandemie 2020. Die „gähnende Leere am Petersplatz" habe „die Bildersprache dieser Liturgie ganz entscheidend geprägt," so die Autoren.

---

[72] *Ibidem*, 57.

[73] *Ibidem*, 16.

[74] *Ibidem*.

[75] Diesen Gedanken führt Waldenfels in *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie der Leiblichkeit* (Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2002) aus.

[76] In Bezug auf immer leerer werdende Gottesdienste.

Sehen sie darin ein „Bild für das leere Grab – eine zentrale Metapher des Christentums," die uns davor warne, den Auferstehungsglauben positivistisch zu bestätigen, „ohne den Auferstandenen greifbar zu machen,"[77] ist es die Performanz der dialogischen Rede des Christus – „Noli me tangere," die einen Raum der Leere generiert. Dass der *Quaem queritis Tropus*[78] als Raum-Performance im Mittelalter eine besonders wichtige Rolle in der Osterliturgie eingenommen hat, kann auch dermaßen gelesen werden, dass es sich dabei um eine Performance handelt, die dem *großen Nicht-Greifbaren* spielend, handelnd leiblich Ausdruck verleiht.

4. Künstlerische Raumgestaltung und *Performance Art*

Eingangs wurde in diesem Beitrag die Bühne als Analogie zum Sakralraum erwähnt. Ähnlich können *Performances*, also in Szene gesetzte Handlungen in den Künsten und in den Kulten in Bezug zueinander gesetzt werden. Mit der *Performance Kunst* als eigener künstlerischer Sparte, die sich mit den Avantgarden des beginnenden 20. Jahrhunderts entwickelt hat, stand erstmals der „Vollzug der Handlungen im Mittelpunkt des Interesses."[79] Wird Handlung als solche zum künstlerischen Material, ergeben sich für eine Begegnung mit Handlungen, ja *Performances* im Sakralraum außerhalb des künstlerischen Kontextes ganz neue Dialog- und Überschneidungsmöglichkeiten und können schließlich zu einem künstlerisch-forscherischen Interesse führen. Die „gemeinsame ästhetische und performative Dimension der Liturgie und (.) der Performance Art,"[80] so Leonhardmair in ihrem Artikel zu Erkenntnisquellen des „Kontinuums *Performance*," in dem sich Kunst und Liturgie verorten lassen, lässt Berührungsflächen entstehen, die einen gemeinsamen Spielraum aufzeigen: Sie erwähnt als zentrale Momente (1) die *Leiblichkeit* als Mittelpunkt der Performance, (2) das Paradigma der *Aufführung*, (3) das *Wechselspiel vom Formel und Freiheit* bzw. *Ritual und Spiel* und schließlich (4) *Partizipation und Resonanz*.[81] Fischer-Lichte zeigt anhand einer das erste Genre übergreifenden Performances, wie durch neue Bedingungen für Zuschauer eine Bedeutungsverschiebung vom Empfänger zum Teilnehmer entsteht; dieser Shift geht damit einher, dass keine vorge-

---

[77] Judith Gruber, Bert Roebben, „Karsamstagshoffnung. Auferstehung als Performanz der Leere", *Feinschwarz. Theologisches Feuilleton*, 11.04.2020, https://www.feinschwarz.net/karsamstagshoffnung-auferstehung-als-performanz-der-leere/, abgerufen am 9. April 2021.

[78] Der mittelalterliche, in der Kirche gesungene Dialog der Frauen am Grab mit dem Engel.

[79] Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 180.

[80] Leonhardmair, „Erkenntnis durch Handlung," 368.

[81] *Ibidem*, 367.

gebenen Bedeutungen mehr existieren, Aktionen als Material dienen, der Vollzug im Mittelpunkt steht, die körperliche Teilnahme forciert wird und neue Anordnungen im Raum entstehen.[82]

In Sakralräumen stattfindende Handlungen, v. a. im religiös-kultischen Kontext, sind in ihrer Gestalt per se partizipativ angelegt. Sieht Gräb in sakralen Räumen also die „große Chance der Kirche, mit ihren Symbolen und Liturgien kulturell präsent zu bleiben, als Orte ästhetischreligiöser Erfahrung wahrgenommen und aufgesucht zu werden,"[83] so könnten konkrete Bezüge zur zeitgenössischen Performance Kunst, deren mit Bedacht durchgeführte Interventionen und der forschende Blick der Künstlerinnen und Künstler von außen auf den Sakralraum einen spannungsreichen und fruchtbaren Dialog eröffnen, ausgehend von Fragen wie: *Welche Handlungsformen entstehen in Bezug auf den Raum? Welche Raumerfahrungen werden gemacht? Wie generiert die Wahrnehmung Räume und welche Stimuli (Körper, Kleidung, Geruch, Klang, visuelle Reize) sind maßgeblich? Welche Rolle spielt die Inszenierung?* – um nur einen Ausschnitt aus dem Pool an Fragen zu nennen. V. a. in Mittel- und Westeuropa sind in der katholischen und evangelischen Kirche die Bereitschaft dafür sowie konkrete Projekte aufzufinden. Syntopisch, synästhetisch, sympathisch können „Artists in Church" den Raum auf spezifische Weise performativ, flüchtig erlebbar machen. Kunst als Kommunikationsprozess ruft heraus und führt hin zu den *topoi* im Mikrokosmos; im Wechselspiel mit den Facetten des Raumes, dem Ritual, der Feiergestalt und dem Numinosen entstehen Transformationen, die in den Handelnden und Erlebenden als Individuen und als Gemeinschaft Möglichkeiten des Antwortens, Überschreitens und Verstehens anbieten können – dem *Noli me tangere* in einem gelebten Raum ästhetisch begegnen.

5. Kirchenräume in Siebenbürgen – künstlerische Raum-Interventionen als Impulse im Dialog von Orient und Okzident?

Der (noch immer lückenhafte) Erforschung der Thematik von Tanz in der Kirche sowie der Reflexion liturgischer Handlungsformen aus künstlerischer und kulturwissenschaftlicher Perspektive (*Performance Studies*) läge ein Potential zugrunde, das über die künstlerische Darstellung hinausgeht: Insofern Kunst im Sinne Waldenfels' radikal den Anspruch auf Antworten erhebt, entsteht immer ein Dialog, der Transformation mit sich bringen kann. Dieser Dialog im inter- oder plurikulturellen Kontext setzt in den Künsten an einer ganz anderen Stelle an, als es im Politischen oder Religiösen

[82] Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, 181.

[83] Gräb, „Gott ohne Raum," 106.

der Fall ist. Ästhetische Differenzerfahrungen fokussieren nicht den theoretischen Überbau, sondern die handelnde und fühlende Gegenwart und fordern auf, zu entdecken – nicht zuletzt sich selbst als wahrnehmendes Individuum. Für den kulturellen Raum Siebenbürgen bedeutet dies, in der durch die (Performance-)Kunst zugänglich gemachte Raumerfahrung auch zu (neuen) Bedeutungen zu gelangen – zu einer in der Erfahrung gründenden Erkenntnis, zu einem *ästhetischen Verstehen* des Anderen im Sinne John Deweys. Und dadurch vielleicht zu neuen Formen des Miteinanders.

Im Langzeitforschungsprojekt „Performing Sacral Spaces – Spatializing Sacral Performance" (das noch auf eine intensive Durchführung wartet), in welchem spezifisch künstlerische Raum-Interventionen als Impulse im Dialog von Orient und Okzident in Siebenbürgen erforscht werden sollen, stehen theoretische Grundlagen im Wechselspiel mit einzelnen künstlerischen Projekten im Zentrum.[84] Beides bedarf noch der Intensivierung und Vertiefung, um der Thematik tatsächlich gerecht zu werden. Von besonderer Bedeutung ist dabei einerseits das Ausloten von ästhetischen ökumenischen Begegnungen, die in den letzten Jahren in Siebenbürgen schon durchgeführt wurden und maßgeblich auf der Initiative von Kirchenmusikern basieren. Beispielhaft kann das Projekt „Ver/rückungen. De/plasări" in der Hermannstädter Johanniskirche (2016) genannt werden, im Rahmen dessen neben einem Streichquartett, einer Organistin und zahlreichen jungen Performern in der evangelischen Johanniskirche auch byzantinischer Gesang Studierender der orthodoxen Theologie erklang.[85] Allerdings stehen bei solchen Begegnungen v. a. die Protagonisten der jeweiligen Kirche/Konfession und deren Tradition im Vordergrund; aber weniger bis kaum die konkrete Auseinandersetzung mit der jeweils spezifischen Umgebung und den in Kapitel 3 erwähnten Aspekten in ihren charakteristischen Ausformungen. Ein genuiner *Artistic Research* rückt in diesem Zusammenhang hingegen jenes Interesse in den Vordergrund, performative, zeitgenössische Kunstprojekte in Sakralräumen zu initiieren, die tatsächlich intentional insbesondere neue *Raumerfahrungen* ermöglichen – im Kontext des Anderen, des Fremden und

---

[84] Die Frage nach den Möglichkeiten, wie kaum genutzte oder leerstehende Kirchenareale bespielt werden, steht in diesen Überlegungen nicht im Fokus. Zwei Beispiele dafür wären aber in Siebenbürgen noch das *Holzstock Festival* in Holzmengen/Hosman oder Konzerte und Performances in der romanischen Basilika der Michelsberger Burganlage (z.B. 2014, *Transilvania on Top – Sunset Castle III*; 2017, Wanderkonzert *Trompeten unterwegs*) sowie Performances des Festivals *ICon Arts* in diversen Kirchenburgen.

[85] Laut Bischof Reinhart Guib habe im Rahmen der Performance „De/plasări. Ver/rückungen" (2016) zum ersten Mal ein byzantinischer Chor (zusammengesetzt aus Studierenden der Orthodoxen Theologischen Fakultät der Universität „Lucian Blaga" Hermannstadt unter der Leitung von Alexandru Ioniță) in einer evangelischen Kirche gesungen.

der Differenz, in Bezug zu Fragen nach Zugehörigkeit (*Belonging*)[86] durch Handlung im Sinne Hannah Arendts, sowie durchaus auch in Verbindung mit dem Risiko einer gewissen Provokation. Künstlerische Forschung im eigentlichen Sinn braucht das künstlerische, ästhetische *Erlebnis* – aktiv und/oder rezeptiv, dem neben der Gestalt und der Intervention auch die Intention der forschenden Neugier zugrunde liegt, weiters eine spezifische Methodik und eine systematische Auswertung und Analyse. Der religiöse Kontext verlangt dabei in der interdisziplinären Auseinandersetzung auch das Einbeziehen theologischer systematischer und praktischer Überlegungen.[87] Die Frage nach der „Ästhetisierung der religiösen Erfahrung," wie sie bei Katharina Waldner thematisiert wird[88], führt dann hin zu wertvollen und fruchtbaren reziproken Ansätzen im Zwischenraum von Theologie und den zeitgenössischen Künsten, wie sie lange in der Musik bekannt sind, in der modernen bildenden Kunst seit dem 20. Jahrhundert von einzelnen initiiert werden und in der Performance Kunst (und Theater) noch sehr rar genutzt werden – obwohl sich historisch Begegnungspunkte auffinden lassen.

„Artists in Church," um auf den eingangs verwendeten Begriff zu rekurrieren, konnten auf einen längeren Zeitraum bezogen in der Nutzung des, mehr noch in der *Arbeit mit* dem entstandenen „Kunstraum" BAUSTELLE der Evangelischen Stadtpfarrkirche Hermannstadt,[89] der sich bis dato in andauernder Metamorphose befindet, künstlerisch forschen. Diese (nicht immer artikulierte) *künstlerische Erforschung* des sich wandelnden Raumes in den ästhetischen Modi Klang und Bewegung, anhand der Objekte und räumlicher Experimente, in Video und Bild sowie in Versuchen *anderer* liturgischer Inszenierungen stellt in der Region wohl eine bislang einzigartige Auseinandersetzung dar. Zwar wurde dieses „Projekt" nicht im Vorfeld als solches konzipiert, ist aber „in progress" entstanden – die Pandemie hat wohl das Ihrige dazu getan. Tatsächlich wäre es lohnenswert, die entstandenen Arbeiten dokumentarisch systematisch zu untersuchen und ein Gesamtergebnis darzustellen. Dabei wäre auch von Interesse, die Rezipienten zu befragen und durch qualitative empirische Forschungsarbeit

---

[86] Für diesen Gedanken sei der Philosophin Eveline Cioflec gedankt.

[87] Für das konzipierte, leider nicht durchgeführte Forschungsprojekt wurde ein interdisziplinäres Team aus einer Künstlerin/Kunstwissenschaftlerin, einer Philosophin, einem Historiker und einem Theologen zusammengestellt.

[88] Katharina Waldner, „Die Ästhetisierung der «religiösen Erfahrung» oder: «Wie sinnlich ist Religion?»," in *Annäherungen an das Unaussprechliche. Ästhetische Erfahrung in kollektiven religiösen Praktiken*, Hrg. Isabella Schwaderer und Katharina Waldner (Bielefeld: transcript, 2020), 17-54.

[89] Mehrere Kunstprojekte wurden mit dem vorausgehenden „Label" BAUSTELLE benannt und sind auf der Webseite der Evangelischen Kirchengemeinde Hermannstadt aufgelistet.

Raumerfahrungen zu verbalisieren und zu analysieren. Welch spannende Prozesse langfristige performative künstlerische Auseinandersetzung mit dem Sakralraum auch innerhalb einer Gemeinde auslösen kann, belegt das Beispiel der Diskussion unter Gemeindemitgliedern und Kunstschaffenden darüber, ob die (renovierten) Kirchenbänke wieder an ihrem alten Ort installiert werden sollten oder ob nicht eine Weiterführung der mobilen Bestuhlung eine sinnvolle Entwicklung darstellen würde, ermögliche diese doch spezifische räumliche und spirituelle Erfahrungen.

In Josef Früchtl und Jörg Zimmermanns Aufsatzsammlung zur „Ästhetik der Inszenierung" wird Letztere aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet: Spricht Martin Seel von der Inszenierung als Phänomen, das etwas (neu) *erscheinen* lässt, widmet sich Brigitte Scheer der Idee von Inszenierung als *Übersetzung und Aneignung*.[90] Derartige Annäherungen an das künstlerische *Mis-en-Scène* verdeutlichen, dass künstlerische Praktiken im Raum, die gestalterisch mit der Umgebung in Dialog treten, zu neuen Erfahrungen führen, die auch scheinbar Altbekanntes, rituelle Praktiken, liturgische Handlungen, Orte im Raum in neuem Licht erscheinen lassen und dem Individuum und dem Kollektiv in der Erfahrung auf spezifische Weise nähergebracht werden können. Irritationen sind dabei – handelt es sich schließlich um die *Künste* – selbstredend nicht ausgeschlossen, ja, müssen sogar per se einkalkuliert werden. Als dialogische Basis in den Differenzräumen von Orient und Okzident in Siebenbürgen bräuchte es also den Mut zum Risiko, sich diesen Erfahrungen im Raum *syn-topisch*, *inter-aktiv*, *choreo-graphisch*, *überschreitend* in der Konfrontation mit dem Nicht-Greifbaren auszusetzen und damit einhergehende Verstehensprozesse und Fragen konstruktiv zu nutzen.

[90] Josef Früchtl und Jörg Zimmermann, *Ästhetik der Inszenierung* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004).