

Jesu, den mein Auge jetzt umwölkt nur kennt,
Einst gescheh', ich bitte, wie es in mir brennt:
Daß ich dich entwölkte Schönheit sehen mag
Und verklärt anstaune dich, den Glanz, den Tag.

Thomas von Aquin

Moderner Kirchenbau

HERBERT SCHADE SJ

Zu den großen Leistungen, die unsere Zeit bestimmen, gehört der moderne Kirchenbau. Schon die Zahl der Bauten ist bemerkenswert. So haben die evangelischen Gemeinden in Deutschland seit 1945 mehr Kirchen erstellt als von der Reformation an bis zu diesem Krieg¹. Die katholische Kirche steht hinter diesen Leistungen nicht zurück. Allein im Erzbistum Köln hat man von 1945—1957 367 Kirchen und Kapellen wiederhergestellt oder neu gebaut². Diese Tatsachen zeigen eine Bautätigkeit, die sich mit dem frühen Mittelalter vergleichen läßt. Die „candida ecclesiarum vestis“ (das weiße Gewand der Kirchen) — von der Glaber am Anfang des 11. Jahrhunderts gesprochen hat — überzieht wieder das Land³.

Bedeutender als die Zahl der Bauten ist jedoch ihre Wirkung auf die öffentliche Meinung und ihre Qualität. Der moderne Kirchenbau beansprucht Aufmerksamkeit. Man schaut die Architekturen an, diskutiert, lehnt sie ab oder begeistert sich für sie. Die Ursachen dieser Leistungen und Diskussionen sind vielschichtig. Zunächst hat der Kirchenbau sich alle Elemente einer neuen technischen Bauweise zu eigen gemacht: Beton-, Stahl-, Glas- und Skelettbau prägen sein Äußeres. Viele bisher nur materialistisch oder praktisch begriffenen Möglichkeiten des Baues finden hier eine religiöse Aufgabe.

Zu den technischen Mitteln treten die künstlerischen Errungenschaften der Moderne: Kubistische, abstrakte und selbst surrealistische Formen und Farben werden in diesen Architekturen plötzlich und nahezu selbstverständlich angewandt.

Diese Elemente, die vorwiegend dem Profanbereich entnommen scheinen,

¹ Richard Biedrzyński, *Kirchen unserer Zeit*, München 1958, 90.

² Willy Weyres, *Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1945—1956*. Wilhelm Schlombs, *Einige Bemerkungen zum Kirchenbau im Erzbistum Köln*, in: *Das Münster*, Heft 1/2 1960, 1.

³ Migne PL CXLII col. 651: „Erat enim instar ac si mundus ipse, excutiendo semet, rejecta vetustate, passim candidam ecclesiarum vestem indueret.“

werden von einem neuen religiösen Leben durchwirkt. Vor allem fordert die Liturgie und die liturgische Bewegung den neuen Kirchenraum. Eine Fülle von neuen Formen und die Entdeckung ältesten Brauchtums der Kirche ver-raten die religiöse Kraft, die aufbricht.

In diesem Zusammentreffen von profanen und sakralen Impulsen, in der Begegnung von Kirche und Moderne, liegt deshalb die besondere Bedeutung der zeitgenössischen Kirchenarchitektur. In dieser Begegnung zeichnen sich aber auch jene Gefahren ab, die unsere Diskussionen um den modernen Kirchenbau nicht verstummen lassen.

Diese Diskussionen werden durch den Volksmund in eigenartiger Weise illustriert.

DIE SPITZNAMEN MODERNER KIRCHEN

Es ist für alle Epochen aufschlußreich, die Anteilnahme des Volkes am Kirchenbau zu untersuchen. So erschüttern die Berichte vom Bau der gotischen Kathedralen: „Wer hat jemals Ähnliches gesehen und gehört“, schreibt Abt Haimon von St. Pierre-sur-Dives im 12. Jahrhundert, „daß mächtige Herren und Fürsten der Welt, aufgebläht von Reichtum und Ehren, daß selbst Frauen von edler Geburt ihre stolzen Häupter gebeugt und gleich Zug-tieren sich an Karren gespannt haben, um Wein, Getreide, Öl, Kalk, Steine, Holz den Werkleuten einer Kirche zuzuführen? Und ob viel mehr als tau-send Köpfe zusammen sind, herrscht doch tiefes Schweigen, man hört kein Wort, nicht einmal ein Flüstern. Wenn sie dahinziehen unter Posaunenschall und unter geweihten Bannern, kann nichts sie aufhalten, weder Berg noch Wasser; ihr könntet glauben, die alten Juden durch den Jordan schreiten zu sehen. Gott der Herr selbst scheint sie anzuführen. Die Flut des Meeres ist zurückgetreten, um ihnen Platz zu machen, Augenzeugen von Sainte-Marie-du-Pont haben es versichert. Sind die Pilger an der Kirche angelangt, bei deren Bau sie helfen wollen, so machen sie eine Wagenburg und wachen die ganze Nacht und singen Psalmen. Auf jedem Karren zündet man Kerzen an und Lampen, zu den mitgebrachten Kranken (!) werden Reliquien getragen und alles Volk hält Bittgänge um ihre Heilung.“⁴

Bemerkenswert sind weiterhin die Erzählungen des Volkes, die von einer Mitarbeit des Teufels oder der Engel am Kirchenbau berichten. Von Spott-namen für Kirchen weiß jedoch die Geschichte der Vergangenheit wenig zu berichten. Ausnahmen bestätigen die Regel: Die Türme an der Front von St. Peter — sie wurden später abgetragen — nannte man „Eselsohren“. Aber solche Namen sind selten.

In der Gegenwart hören wir jedoch auf Schritt und Tritt merkwürdige Äußerungen, die sich über die Bauten lustig machen. Einige mögen hier fol-gen: „Sprungschanze Gottes“, „Seelensilo“, „Meßfabrik“, „Martin Luthers Achterbahn“, „Wolkenkratzer Mariens“, „Förderkorb des Glaubens“, „Fahr-

⁴ Hans Jantzen, *Kunst der Gotik*, Hamburg 1957, 8.

stuhl zum Himmel“, „Flugzeugschuppen Unserer Lieben Frau“, „Schlachthof Gottes“, „Landeplatz des Heiligen Geistes“, „Zwölf-Apostel-Bahnhof“, „Gebetswerke“, „Unterstand der Muttergottes“, „Vater-Unser-Garagen“ und ähnliche.

Diese Namen berühren besonders den religiösen Menschen nicht angenehm. Und doch sind sie nicht aus einem antireligiösen Affekt entstanden. Weiterhin muß man beachten, daß der Spott sich nicht gegen bestimmte Personen richtet. Es sind nicht etwa die Werke dieses oder jenes Architekten, die getroffen werden sollen. Vielmehr meint der Volksmund die Sache; mit anderen Worten eine Geistigkeit, die mehr oder weniger alle Bauten — und damit die Epoche — kennzeichnet.

Den Charakter dieser Geistigkeit kann man aus den Namen selbst erkennen. So verschieden die Formulierungen sind, sie besitzen die gleiche Struktur. Man setzt nämlich jeweils ein religiöses Element unmittelbar neben einen Begriff des profanen — meist technischen — Lebens. Die heilige Messe und die Fabrik werden miteinander verbunden. Der Förderkorb einer Grubenanlage und der Glaube bilden eine Einheit. Die Verbindung von so gegensätzlichen Welten erzeugt in uns den Eindruck des Ungewohnten und Komischen, der zum Lachen reizt. Tatsächlich liegt in der unorganischen Verbindung moderner und religiöser Elemente das besondere Problem des zeitgenössischen Kirchenbaus.

ZUR ENTSTEHUNG DES MODERNEN KIRCHENBAUS

Die unvermittelte Verbindung von Moderne und Religion wird durch eine Betrachtung der baugeschichtlichen Entwicklung bestätigt.

Die Problematik der modernen Kunst — und damit auch des modernen Sakralbaus — beginnt in dem Augenblick, in dem das einheitliche Bewußtsein, die große Ordnung des Abendlandes, im 18. Jahrhundert zusammenbricht. Barock und Rokoko hören auf, Klassizismus und Historizismus prägen die Zeit. Als man sich bewußt wird, daß die Epoche einen einheitlichen Stil verloren hatte, orientierte man sich an der Vergangenheit, näherhin an der Antike, Gotik und Renaissance: „Der Kunstjünger durchläuft die Welt, stopft sein Herbarium voll mit wohl aufgeklebten Durchzeichnungen aller Art und geht getrost nach Hause in der frohen Erwartung, daß die Bestellung einer Walhalla à la Parthenon, einer Basilika à la Monreale, eines Boudoirs à la Pompeji, eines Palastes à la Pitti, einer byzantinischen Kirche oder gar eines Bazars in türkischem Geschmack nicht lange ausbleiben könne...“⁵ Mit diesen Sätzen hat Semper nicht nur die Architekturen Klenzes getroffen. Schon Schinkel gehört zu den historizistischen Architekten. Er lieferte in den Jahren 1824/25 zwei Entwürfe für die Werdersche Kirche in Berlin, von denen der eine antike, der andere gotische Formen aufwies; beide aber

⁵ zit. in Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1948, 70.

sind nur mehr Verkleidungen derselben technischen Struktur. „Eine ‚Stilmaske‘ legt sich als ‚Verkleidung‘ über die Grundstruktur, die einen ganz anderen Charakter zeigt.“⁶ Zugleich beobachten wir eine Sentimentalisierung der Architektur. Die historisch gewordenen Stilarten werden Ausdrucksprovinzen der menschlichen Seele zugeordnet. So gilt der frühchristliche Stil als Ausdruck eines ursprünglichen Glaubensbewußtseins. Der gotische Stil manifestiert die Treue, das Nationale und die deutsche Tugend. Die Renaissanceformen stehen für humanistische Gesinnung und Aufgeschlossenheit gegen alles Menschliche⁷. Das große Symbol der historizistischen Kirchenarchitektur wurde der Kölner Dom, den man unter ungeheuren Anstrengungen nach wiedergefundenen Plänen vollendete. Man vermißte die religiöse Substanz und glaubte sie in den alten — namentlich im gotischen — Stilen garantiert.

Diese schwierige Situation macht auch die Forderungen des Kardinals Antonius Fischer von Köln vom 15. Februar 1912 verständlich: „Neue Kirchen sind der Regel nach nur in romanischem oder gotischem bzw. sogenannten Übergangs-Stil zu bauen. Für unsere Gegenden empfiehlt sich durchgängig am meisten der gotische Stil. In letzterer Zeit geht das Bestreben mancher Baumeister dahin, spätere Stilarten, selbst ganz moderne Bauarten zu wählen. In Zukunft wird dazu — es müßten denn ganz eigentümliche Verhältnisse obwalten — keine Genehmigung erteilt werden.“⁸ Auch die evangelischen Landeskirchen stellten 1861 im Eisenacher Regulativ ähnliche Forderungen auf: „Die dem evangelischen Gottesdienst angemessenste Grundform der Kirche ist ein längliches Viereck. Die äußere Höhe, mit Einschluß des Hauptgesimses, hat bei einschiffigen Kirchen annähernd dreiviertel der Breite zu betragen. Eine Ausladung im Osten für den Altarraum und in dem östlichen Teil der Langseiten für einen nördlichen und südlichen Querarm gibt dem Gebäude die bedeutsame Anlage der Kreuzgestalt. — Die Würde des christlichen Kirchenbaus fordert Anschluß an einen der geschichtlich entwickelten christlichen Baustile und empfiehlt in der Grundform des länglichen Vierecks neben der altchristlichen Basilika und der sogenannten romanischen (vorgotischen) Bauart vorzugsweise den sogenannten germanischen (gotischen) Stil.“⁹

Parallel zu den stilistischen Problemen im Kirchenbau gehen die Erfindungen der modernen Technik, die sich zunächst in den großen Eisenkonstruktionen und Glasbauten manifestieren. Der Eiffelturm in Paris und der zerstörte Glaspalast in München mögen als Beispiel für diese Art des Bauens in Erinnerung gebracht werden. Der Eisenbeton, der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in Frankreich von Mallot, Lambot und Coignet angewandt wurde, brachte eine weitere Revolutionierung der Baukunst mit sich. „Bis

⁶ ebd. 62.

⁷ Heinrich Lützel, Vom Sinn der Bauformen, Freiburg 1953, 230/31.

⁸ ebd. 231.

⁹ Biedrzyński a. a. O. 33.

gegen das Jahrhundertende bleiben die Auseinandersetzungen der Architekten mit den neuen Konstruktionen und Materialien mit wenigen Ausnahmen (S. Eugène, Paris 1854, aus Gußeisen, gotisierend, und S. Augustin in Eisenkonstruktion in florentinischer Renaissance 1860—71, sowie Notre-Dame du Travail, Paris 1899—1901) auf theoretische, wenn auch scharfsinnige und weitblickende Abhandlungen und Vorträge beschränkt.“¹⁰

1894 baute A. de Baudot mit S. Jean de Montmartre in Paris die erste reine Eisenbetonkirche, die ebenfalls gotische Formen nachbildete. 1923 errichtete A. G. Perret Notre-Dame-du-Raincy in Paris, an der wir das Betongitterwerk der Fenster und das zeltartige Schalengewölbe bewundern. Trotz der neuen Baumöglichkeiten hält man sich an alte Formen. In Notre-Dame-du-Raincy ist die alte Hallenkirche Vorlage des Baus; und noch 1934 wird in der Kapelle des Seminars von Voreppe bei Grenoble ein großartiges gotisches Vorbild — die Sainte Chapelle von Paris — dem Betonbau zugrund gelegt. Auch Karl Moser „gießt“ in der St.-Antoniuskirche in Basel 1927 ein traditionelles Schema — eine dreischiffige Halle — in Beton.

Besondere Aufmerksamkeit beansprucht die Fronleichnamskirche in Aachen. In diesem Bau hat Rudolf Schwarz im Jahr 1930 bewußt die Werkhalle zum Symbol der Sakralarchitektur gemacht. Einen Höhepunkt der Veränderung in der Baugesinnung sehen wir schließlich in Notre-Dame-du-Haut bei Ronchamp. In diesem Bau scheint sich Le Corbusier endgültig von allen historischen Schemata freigemacht zu haben. Wenn die Kunstbeauftragten der Erzdiözese Paderborn mit Prof. Dr. Alois Fuchs besorgt feststellen, „daß die in Ronchamp von Le Corbusier erbaute Wallfahrtskirche als nicht mehr zu überbietendes Beispiel von Neuerungssucht, Willkür und Unordnung in der Öffentlichkeit weitgehend eine anerkennende Bewertung gefunden hat“, so haben sie etwas sehr Wesentliches am Bauwerk erkannt, nämlich die Freiheit von allen historischen Stilformen, die diesen Bau charakterisiert¹¹.

Ohne Frage zeigt die kurze Skizze der baugeschichtlichen Entwicklung den Zusammenbruch des Historizismus und die Vormacht des Technischen. Das Technische und das Religiöse stehen oft noch unvermittelt nebeneinander. Auffallend ist, daß man die religiösen Anliegen zunächst nur in der Bewahrung alter Stilformen — das heißt also formalästhetisch — gesichert sah. Je mehr jedoch die traditionelle Form zerbrach, um so stärker mühte man sich auch um eine neue Symbolik.

DIE SYMBOLIK DER MODERNEN KIRCHE

Wir wissen, daß bei den Alten der Kirchenbau Bedeutung besaß. Sauer hat der „Symbolik des Kirchengebäudes“ eine grundlegende wissenschaftliche Untersuchung gewidmet. H. Sedlmair, Bandmann und viele andere

¹⁰ Ferdinand Pfammatter, *Betonkirchen, Einsiedeln, Zürich, Köln 1948, 36.*

¹¹ Biedrzyński a. a. O. 106.

haben diese Untersuchungen fortgesetzt. Architekten und Theoretiker des modernen Kirchenbaus mühen sich nun auch, dem modernen Sakralbau religiöse Bedeutung zu geben. Zusammenfassend schreibt A. Jungmann: „Schwieriger hat sich bis jetzt die rechte Gestaltung des Gotteshauses als Ganzes erwiesen. Im katholischen Kirchenbau der Gegenwart ist zwar allgemein das Abrücken von der Nachahmung historischer Stile, allgemein ist auch die Erkenntnis, daß die Kirche ein heiliger Raum sein muß, und gerne sucht man auch heute die Heiligkeit dieses aus der Welt herausgehobenen Raumes dadurch zum Bewußtsein zu bringen, daß man ihn nach Möglichkeit vom Lärm der Straße abhebt und, wenn nicht durch ein regelrechtes Atrium, so doch in anderer Weise, eine Zone des Schweigens und der Sammlung vor ihm einschaltet (Th. Klauser). Aber dann stehen sich in den mannigfachen Versuchen neuer Bauweisen die Richtungen gegenüber. Die eine will die Fabrikhalle aus Glas und Eisen, das ‚Zelt der Arbeit‘, zugrunde legen und daraus das ‚Gotteszelt‘ entwickeln, mit diaphanen Wänden, leicht und wie auf der Wanderschaft aufgeschlagen, während eine andere einen solchen radikalen Bruch mit der Vergangenheit vermeiden und das Gotteshaus auch heute als festen bergenden Raum gestalten will, den Gott seinem Volk bereitet, und darum unter Verwendung von Bauformen, die über viele Stilwandlungen hinweg von jeher sakralem Bauen zugehört haben: hohes Portal, festes Mauerwerk, Rundbogen. Jedenfalls wäre es eine unerträgliche Verarmung, wenn der Bau als reiner Zweckbau unter Verleugnung aller Symbolik kaum mehr etwas davon verriete, daß er die Verleiblichung jenes geistigen Baues darstellt, den Gott sich ‚aus lebendigen und erlesenen Steinen‘ errichten wollte. Ob aus diesen und anderen Tendenzen heraus sich eine Form des Kirchenbaues durchsetzen wird, die in ebenso deutlicher wie zeitgemäßer Formensprache die überzeitliche Idee der Kirche als Haus des um Christus versammelten Gottesvolkes, als Überbau der heiligen Kirche zum Ausdruck bringt, das wird von der Klarheit und Stärke abhängen, mit der das Kirchenbewußtsein in der Gemeinschaft der Gläubigen leben wird.“¹² Jungmann hat mit diesen Sätzen die beiden Hauptrichtungen — die fortschrittliche und die konservative — im Bauen umrissen. Tatsächlich liest man in den Arbeiten über den modernen Kirchenbau noch von andern Symbolen und Bildern. So hat Le Corbusier seine Kirche in Ronchamp eine Arche genannt. Pilz, Hut, Segel, Zelt, Schiff, Höhle heißen andere Bilder, die man für diesen Bau gebraucht hat. Auch andere Bauten haben sich von diesen Bildern und Gedanken inspirieren lassen. In Salzburg-Parsch sieht man den Stall von Bethlehem als Bauidee verwirklicht.

Zu diesen mehr oder weniger modernen Bildern und Symbolen, die man in den Kirchen gestaltet sieht, kommen die Reihe alter Auffassungen, die der Sakralarchitektur der Vergangenheit entnommen sind. Die frühchristliche Basilika, ob wir sie nun als Gerichtshalle oder heilige Stadt auffassen,

¹² Josef A. Jungmann, *Symbolik der katholischen Kirche*, Stuttgart 1960, 49.

wirkt in einer Reihe von zeitgenössischen Bauten nach. Die Gottesburgen der romanischen Baukunst lassen sich ebenfalls als Idealbild moderner Architekturen nachweisen. Der Gedanke des himmlischen Jerusalem, den H. Sedlmayr in besonderer Weise mit der Kathedrale verbunden sieht, wird auch heute noch für den Kirchenbau in Anspruch genommen.

Überschauen wir die Reihe der Symbole und der Baugedanken der Gegenwart, so müssen wir feststellen, daß der moderne Kirchenbau keine einheitliche und eindeutige Symbolik besitzt. Die Bedeutung wechselt mit jedem Bauwerk. Man stellt je nach dem Wunsch und Willen der jeweiligen Baugemeinschaft neue und immer wieder andere Gedanken im Bauwerk dar. Zu den vielfältigen Möglichkeiten der Technik treten ebensoviele Möglichkeiten gedanklicher Ausprägung. „Häufig widersprechen die verwirklichten Konzeptionen einander im wesentlichen.“¹³ Diese Freiheit in Inhalt und Form, Material und Technik, Baugesinnung und Symbolik hat eine Fülle und einen Reichtum an modernen Kirchenbauten hervorgebracht. Allerdings hat die reiche Vielfalt auch die Frage nach den für den Kirchenbau verbindlichen Baugedanken aufgeworfen: Nach welchen Normen soll ein Gotteshaus heute gestaltet werden? Diese Normen gewinnt der moderne Kirchenbaumeister aus dem Kultus und aus der Liturgie.

DIE LITURGISCHEN VORAUSSETZUNGEN DES MODERNEN KIRCHENBAUS

Eine Erneuerung des Kirchenbaus hat von der Liturgie auszugehen. Diese Feststellung machen nahezu alle Theologen und Architekten, die über den Kirchenbau schreiben. In beispielhafter Weise haben A. Goergen, Ant. J. und Konrad Gatz sich im Handbuch für den Kirchenbau um eine „Theologie des Kirchenbaus“ bemüht¹⁴. In 16 Sätzen werden in diesem Werk in nahezu scholastisch anmutender Thesenform die theologischen Voraussetzungen formuliert und in den sich jeweils anschließenden Abschnitten „Folgerungen für den Kirchenbau“ und „Klärungen“ Forderungen für die Architektur aufgestellt. Einige Sätze mögen hier folgen:

1. Satz: „Der Weg zu Heil und Vollendung des Menschen ist dadurch bestimmt, daß der Mensch sich auf Führung und Weisung einläßt, die ihm von Gott her widerfahren.“ 4. Satz: „Gott erscheint in dem von Christus selbst gestifteten Kult der Kirche.“ 5. Satz: „Die Kultgestalt und der aus ihr sich ergebende Vollzug sind menschlicher Willkür entzogen.“ 9. Satz: „Die zur Feier der Messe versammelte, in Priester und Volk gegliederte Gemeinde bildet selbst die Stätte, an der sich die Epiphanie ereignet. Der Kirchenraum muß diesem lebendigen Ort Raum geben. Die übrigen Aufgaben, denen er zudem genügen soll, sind dem nachgeordnet.“ 10. Satz: „Der Altartisch

¹³ Ant. J. und Konrad Gatz, Alois Goergen in: Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau. Willy Weyres, Otto Bartning, Ant. J. und Konrad Gatz, Alois Goergen, Curt Horn, Hans Schädel, Walter Schilling, Otto Senn, Wilhelm Stählin, Heinrich O. Vogel. München 1959, 9.

¹⁴ Vgl. Anm. 13.

ist die sinnhaft faßbare Ereignismitte der Feier der Eucharistie.“ 12. Satz: „Der Kirchenraum ist im ganzen von der Stätte der Messe her und auf diese hin anzulegen.“ 13. Satz: „Das Kirchengebäude gibt auch dem Sakrament der Taufe seinen Ort...“ 14. Satz: „Das Sakrament der Buße hat durch die Macht des gegenwärtigen Christus im sakramentalen Handeln der Kirche sündentilgende Wirkung. Ihm ist Öffentlichkeitscharakter wesenseigen.“ 15. Satz: „Der Kirchenraum ist nicht allein Ort der Kultstätte, sondern auch Andachts- und Meditationsraum für den einzelnen und für die Gemeinde.“ 16. Satz: „Im Kirchenraum sind nur Bilder bestimmter Arten vertretbar. Nach Ort, Gegenstand und Aussage sind sie den religiösen Vorgängen zugeordnet, denen der Kirchenraum dienstbar ist. Zu unterscheiden sind demnach: das Kultbild, das erzählende Verkündigungsbild und das Andachts- oder Meditationsbild.“

Die Autoren ziehen aus diesen theologischen Sätzen Folgerungen für den Kirchenbau, die Notwendigkeit beanspruchen. Damit wird, um die Ordnung der Sakralarchitektur zu bestimmen, als letzte Instanz die Theologie, der sich offenbarende Gott angerufen. So tief diese Thesen auch sein mögen, die Geschichte der Sakralarchitektur stellt gerade diese Methode in Frage. Wenn man vom Alten Bund absieht, wo Gott selbst Anweisungen für den Bau von Tempel und Altar gegeben hat, wird man sich schwer tun, im Neuen Bund — näherhin von Christus — Worte in Erfahrung zu bringen, die für die Form der Kirchenarchitektur und besonders für eine moderne Bauweise maßgebend sein können. Dehio und Bezold beginnen ihr monumentales Werk „Die kirchliche Baukunst des Abendlandes“ (noch immer die umfassendste Arbeit zu diesem Thema) auf folgende Weise: „Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, die müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten.“ „Er wohnt nicht in Tempeln, die mit Händen gemacht sind; sein wird auch nicht von Menschenhänden gepflegt, als der jemandes bedürfe.“ „Wo zwei oder drei versammelt sind in meinem Namen, da bin ich mitten unter ihnen.“ „Und wenn du beten willst, so gehe in dein Kämmerlein und schließe die Thür hinter dir zu.“ — Das ist Gesinnung des ältesten Christentums.“

„Aber noch sind nicht drei Jahrhunderte seit dem Kreuzestode des StifTERS dahingegangen, und das römische Reich, vom Nil bis an den Rhein, vom Euphrat bis an die Säulen des Herkules, wird erfüllt von ungezählten christlichen Tempeln, strahlend in allem erreichbaren Glanze von Marmorsäulen, Mosaikgemälden, Goldschmuck, Purpurseide; Schauplätzen umständlicher, die Wirkung auf die Sinne nicht verschmähender gottesdienstlicher Pompe; die weiten Vorhöfe, heiligen und allerheiligsten Räume sorglich geschieden nach streng abgemessenen Ordnungen der Neophyten, Büsser, Gläubigen, des Laienstandes und der geweihten Priesterschaft.“

„Welch ein Kontrast und Umschwung!“

„Diese Religion, die in bewußtestem Gegensatz zu den Religionen der alten Welt in ihrer Gottesverehrung ganz geistig, an keine sinnlichen Symbole, an keine auserwählten heiligen Orte gebunden sein will; die nicht

Tempel noch Tempeldienst kennt; für die schöne Künste, den Völkern der Antike eines der wichtigsten Ausdrucksmittel ihres Verhältnisses zur Gottheit, so viel wie nicht vorhanden sind; in deren ältesten Urkunden entfernt keine, und wären es auch nur mittelbarste Andeutungen zu einer künftigen Sakralarchitektur zu finden sind, — wie ist sie dennoch in Besitz einer solchen gelangt? Wie ist überhaupt nur eine im vollen Verstande christliche Architektur — als welche die von den Christen geübte in Anspruch genommen wird — möglich? und was kann, was soll man sich bei diesem Worte denken?“¹⁵

Die bedeutsamen Zitate und Feststellungen dieser beiden großen Kunsthistoriker, die sicher noch mancher Unterscheidung bedürfen, werden jedoch durch das Beispiel Christi bestätigt. Christus selbst hielt die erste Eucharistiefeier im Abendmahlssaal, also einem Profanraum, der in keiner Weise den theologischen Forderungen der modernen Theoretiker des Sakralraums entsprach. Auch die Apostel werden in ähnlichen Profanräumen die Abendmahlfeier gehalten haben.

Es bleiben die positiven Forderungen des Kirchenrechts, die jedoch von anderer Art sind. Aber auch diese rechtlichen Bestimmungen der Kirche sind so weit, daß im Notfall durchaus in einer einfachen Baracke oder wo immer die heilige Messe gefeiert werden kann. Die historisch gewordenen Kirchen aber sind von der Hauskirche in Dura-Europos über die frühchristliche Basilika, romanische und gotische Kathedrale, Renaissance und Barock so vielgestaltig, daß man aus theologischen Voraussetzungen unsere modernen kargen Betonkirchen oder Stahlkonstruktionen nicht ableiten kann. Dazu kann man wohl nicht bezweifeln, daß auch in den neugotischen Kirchen des 19. Jahrhunderts und den barocken Triumpharchitekturen der Kultus der heiligen Messe wirklich und wesentlich vollzogen worden ist. Die Besinnung auf die Liturgie ist bedeutsam und notwendig. Für die Form des modernen Kirchenraums aber gewinnen wir daraus kaum unmittelbare Normen.

Um die überaus schwierige Frage zu beantworten, müssen wir die Tradition der Kirche selbst heranziehen. Dabei darf auf einen Unterschied aufmerksam gemacht werden, der oft übersehen wird. Es gibt in der Geschichte des Kirchenbaus eine Veränderung der Formen, die sich in Stilen ausdrückt. Spätantike, Romanik, Gotik, Renaissance und Barock heißen diese Stile auch in der Sakralarchitektur. Die Kirchen dieser Epochen besitzen jedoch darüber hinaus eine religiöse Struktur, die bei allen Bauten der Vergangenheit mehr oder weniger gleich geblieben ist. Das Problem des modernen Kirchenbaus besteht nicht im Verlust der alten Stile, sondern in der Unsicherheit der religiösen Struktur. Um eine neue verbindliche religiöse Struktur zu finden, muß man die alte religiöse Konzeption kennen.

¹⁵ G. Dehio und G. von Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 1. Bd., Stuttgart 1892, 3/4.

DIE RELIGIÖSE STRUKTUR ALTER SAKRALBAUTEN

In alter Zeit hat man zunächst dort eine Kirche errichtet, wo sich das Heilige ereignet hatte. Oft hören wir von Wundern, die Ursache zu einem Sakralbau wurden. Zahlreiche Traditionen, besonders an Wallfahrtsorten, erzählen noch heute von Heilungen und Erscheinungen. Einen weiteren Grund zu heiligem Bauen fand man an den Hinrichtungsstätten und Gräbern der Martyrer. St. Peter und St. Paul in Rom sind hervorragende und architektonisch oft wiederholte Beispiele dieser Art des Bauens. Das Herbeischaffen von Reliquien war wesentlich für den Sakralbau. Der Altarstein besitzt bis auf den heutigen Tag solche Reliquien der Martyrer¹⁶. Weiterhin galt der Sieg der Sache Gottes als Manifestation des Heiligen und wurde Ursache zum Kirchenbau. Das große Beispiel dafür ist der Bau der Laterankirche, die den Sieg des Christentums über das Heidentum in besonderer Weise monumentalisierte.

Neben den Manifestationen des Heiligen, deren Beispiele und Arten sich sicher vermehren ließen, steht eine Raum-Zeit-Struktur, die eine religiöse Auffassung des Kosmos dem Bauwerk zugrunde legt. Die objektive kosmische Ordnung bot das Gesetz für den Sakralbau. Maßgebend dafür war die Ost-West-Achse, der Aufgang und Untergang der Sonne. Diesem kosmischen Drama oder dieser kosmischen Liturgie hatte sich der Sakralbau einfügen. Schon bei den frühchristlichen Basiliken findet sich diese Achse in der Anlage der Bauten. Die Predigt Leos des Großen berichtet von Christen, die auf den Stufen von St. Peter den Aufgang der Sonne erwarteten, um das Licht anzubeten. Der Irrtum, der nicht zwischen Schöpfer und Geschöpf unterschied, zeigt eindringlich, welche Bedeutung man der Sonne zuerkannte. Der Kult des „sol invictus“ bot für das großartigste Christusbild der abendländischen Kunst — die Majestas — die Vorlage. Der im Lichtkreis thronende Gott hat die Frömmigkeit und Kunst des Abendlandes bis in die Neuzeit hinein bestimmt. Die Ausrichtung des betenden Priesters vom Altar zum Portal hin war wohl nicht ein Zelebrieren „versus populum“, sondern ein Beten zum Licht hin in der Erwartung der Wiederkehr Christi. Schon Vitruv bringt für vergleichbare Auffassungen ein reiches Material.

Die mittelalterlichen Kirchen haben diese kosmische Liturgie in vielfacher Weise monumentalisiert. Das Westwerk mit der Michaelskapelle als Bollwerk gegen die Dämonen hat hier eine wesentliche Ursache. Die Gerichtsportale im Westen und die Fensterrosen darüber belegen für die Kathedralgotik den unmittelbaren Bezug der Bildwelt zum Kosmos.

Ein besonderes Verhältnis zur Erde und zur Umwelt verlangt eine alte Vorschrift, die den Kirchenbau auf erhöhtem Steinsockel errichtet wissen will. Wie ein Weihegeschenk an Gott war der Bau in besonderer Weise her-

¹⁶ *CIC Can. 1198 § 4.* Tum in altari immobili tum in petra sacra sit, ad normam legum liturgicarum, sepulchrum continens reliquias Sanctorum, lapide clausum.

ausgehoben. Noch 1591 stellt der päpstliche Vikar der Diözese Regensburg, Dr. Jakob Müller, in seinem Werk über den „Ornatus ecclesiasticus“ diese Forderungen¹⁷.

Dasselbe Werk verlangt für den Sakralbau Gewölbe. Falls man Gewölbe nicht für die ganze Kirche bauen kann, sollte wenigstens der Chor solche besitzen. Wenn auch das nicht möglich sei, sollte der Altar einen Baldachin erhalten¹⁸. Diese Vorschriften zeigen, daß der Altar und Kirchenraum sakrale Bezüge zu Himmel und Erde besitzen. Das Kirchenrecht verlangt noch heute, daß Räume unter oder über der Kapelle oder Kirche (falls solche da sind) nicht für den profanen Gebrauch freigegeben werden dürfen (Can. 1164 § 2).

Eine bedeutende Funktion besaßen in dieser kosmisch-liturgischen Struktur der Sakralbauten die Kreuze bzw. der Kreuzaltar. Sie sollten unter dem Triumphbogen, dem Eingang zum Chorraum, stehen. Dieser Schnittpunkt zwischen Querschiff und Langhaus, der schon im Grundriß ein Kreuz enthielt, wurde zur Mitte der Welt. Oft waren die vier Evangelisten in den Zwickeln der Gewölbe zu sehen, die den vier Weltgegenden zugeordnet sind. Die Kirche erhielt dadurch eine neue Art religiöser Struktur, die in der Wiederholung eines Urmodells besteht. Hier ist es die heilige Stadt Jerusalem, der Ort, an dem Christus starb und auferstand, die wiederholt werden sollen. Wie der Kreuzaltar architektonisch und künstlerisch das Zentralgeheimnis des Christentums — seine Mitte — wiederholte, so erneuerte die liturgische Feier in kultischer Form das Andenken an das Leiden und die Auferstehung Christi.

Die sakrale Struktur der alten Kirchenarchitektur ist von allen ästhetischen Betrachtungen und Stilformen zunächst unabhängig. Man kann sie deshalb auch nicht einfachhin durch ästhetische Werte ersetzen. Der Sinn eines solchen Bauens war durch die religiöse Auffassung der Schöpfungswirklichkeit gewährleistet. Aufgang und Untergang der Sonne, Tag und

¹⁷ Jakob Müller, Kirchen Schmuck . . . Ornatus ecclesiasticus . . . , München 1591, S. 2: „Derohalben ist diß die Form oder Art / souil Gelegenheit deß Orts haben möglich / deß Kirchen gebäws im Fall ein newe Kirchen zuerbawen. Sie solle an ein erhöhtes Ort gesetzt werden / also daß man drey / vier oder fünff Staffel auffß wenigst hinauff steigen müsse: Daher so an etlichen Orten / oder vorlengst erbauten Kirchen die Mauer mit Erdenstein / Kalck oder Scherben / dermassen angefüllt vnd vberschüttet / daß sie der Thür gleich seyn / und nun keine Staffel mehr verhanden / sollen diejenigen so diß angeht vnd obliegt / fürsehen / damit solches alles weg geraumbt / es wäre dann dem Fundament vnd Grunduest nachteilig / vnd die Stiegen zu der Kirchthür widerumb zugericht werde.“

¹⁸ S. 4: „Inwendig aber vnd gegen der Kirchen solle es mit einem Gewölß / oder sonsten schönen kunstreichen Täfer / nach Gelts Vermögen vnd Freygebligheit desselbigen Völkleins / geziert vnd versehen seyn. Wo aber die gantze Kirch / wegen geringer Einkommens / nit kan Gewölbt werden / ist sich zu bemühen / daß zu dem wenigsten der Chor oder Ort / wo der Hoch- oder Fronaltar steht / gewölbt werde. Vnd da auch solches das klein Vermögen der Kirchen nit erleiden köndte / soll er doch in allweg getäferet werden. Vber das ist sich zu befeissen, daß jeder Altar so sonsten kein Gewölß ob sich hat / mit schönen von Geistlichen Bildern / gemahlten Tafeln / (es geliebe dann mehr ein seidener Himmel zumachen / von welchem vnden an dem 39. Capitul / ausführlicher gehandelt) gleichsam bedeckt / vnd von allerley Staub / Spinnen / Wust vnd Vnrath / so von oben herabfallet / versichert vnd gefreyet seye.“

Nacht, die Beziehung zwischen Himmel und Erde, der Kreislauf des Jahres wurden als natürliche Offenbarung Gottes erkannt. Diese Erkenntnis war nicht nur künstlerischer oder symbolischer Art, sondern sie war für den Menschen der Vergangenheit wissenschaftlich begründet und sicher. Die Naturwissenschaften haben das Weltbild, das diesem Bauen zugrunde liegt, in Frage gestellt. Damit waren die Grundlagen der alten Sakralarchitektur unsicher geworden. Das Problem der Stile begann. Die Auflösung des alten Weltbildes hat aber auch die Mitfeier der Liturgie für den modernen Menschen erschwert; denn auch die Liturgie bezog ihre Vorstellungen im wesentlichen aus der kosmischen Liturgie und der natürlichen Offenbarung der Schöpfung. Sehr scharf formuliert M. Eliade: „Das Christentum der industriellen Gesellschaft dagegen, besonders das der Intellektuellen, hat seit langem seine kosmischen Werte, die es noch im Mittelalter hatte, eingebüßt. Damit soll das Christentum der Städte nicht als ‚abgesunken‘ oder ‚minderwertig‘ bezeichnet, sondern nur gesagt werden, daß die religiöse Empfindungsfähigkeit der Städter stark verarmt ist. Zu der kosmischen Liturgie, zu dem Mysterium der Teilnahme der Natur am christologischen Drama haben die Christen einer modernen Stadt keinen Zugang mehr. Ihr religiöses Erleben ist nicht mehr dem Kosmos ‚offen‘. Es ist ein rein privates Erleben geworden: das Heil ist ein Problem, das den Menschen und seinen Gott betrifft. Bestenfalls fühlt sich der Mensch nicht nur vor Gott, sondern auch vor der Geschichte verantwortlich. Doch in diesem Komplex Mensch-Gott-Geschichte ist für den Kosmos kein Platz. So empfindet vermutlich auch ein echter Christ die Welt nicht mehr als Werk Gottes.“¹⁹

PROBLEME UND MISSVERSTÄNDNISSE

Dieser geistige Zwiespalt beleuchtet jene Reihe von Mißverständnissen und Kontroversen, die kaum noch zu entwirren sind. Das Grunddilemma dieser Mißverständnisse besteht in der Vermischung von religiösen und ästhetischen Werten. Eine Fülle von theologischen Gedanken wurden bemüht, um moderne Formen religiös zu rechtfertigen und zu deuten. Was jedoch fehlt, ist nicht der theologische Gedanke oder die moderne Form, sondern die notwendige Beziehung zwischen Form und Inhalt. So hat man oft die Schlichtheit einer Betonwand im modernen Kirchenbau sakral zu deuten versucht. Das Problem besteht jedoch nicht darin zu zeigen, daß eine Betonwand auch sakral sein kann, sondern die Unterschiede zwischen einer profanen und sakralen Wand, zwischen einer Fabrikmauer und einer Kirchengewände überzeugend darzulegen. Man hat die Wand in Fenster aufgelöst und von „transluziden Fenstern“ gesprochen, die das himmlische Jerusalem meinen. Aber schließlich sind alle Fenster transluzid. Der Begriff einer „diaphanen Struktur“, den H. Jantzen in einer bahnbrechenden Untersuchung der Kathedralwände in die Kunstgeschichte eingeführt hat, wird

¹⁹ Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane*, Hamburg 1957, 104, 105.

in merkwürdiger Unkenntnis auch von modernen Glasfenstern und Wänden gebraucht. Es haben aber die modernen Kirchenfenster mit einer diaphanen Struktur gotischer Architekturen nur das gemeinsam, daß sie durchsichtig sind. Darin kann jedoch nicht der religiöse Charakter eines Kirchenfensters bestehen. Die Darstellung der Heiligen und dazugefügte Schriften besitzen auch die Glasfenster neugotischer Kirchen, denen man nun wiederum den sakralen Charakter abspricht. Wenn die Begriffe fehlen, stellt oft ein Wort sich ein. So hat man eine Reihe von abstrakten Fenstern in eine Kirche eingefügt und gesagt, diese Fenster symbolisieren das Wirken der heiligen Dreifaltigkeit. Ob dieses Thema aber notwendig aus dem Werk erhellt, ist die Frage. Drei Halbkreise an einem gleichschenkligen Dreieck im Grundriß und zwölf aufgestellte Säulen im Aufriß einer Kirche sollen bedeuten: Die Trinität teilt sich durch die zwölf Apostel dem Schöpfungskranz mit. Wann ist aber ein Dreieck ein geometrisches Gebilde und wann ist es ein Symbol der Dreifaltigkeit? Den klassischen Fall dieser Problematik bringt der Tetschener Altar von C. D. Friedrich aus dem Jahr 1808. Der Künstler malte damals auf das Altarblatt ein Kreuz im Gebirge vor einen unendlichen Lichtraum. Da aber das Kreuz auf dem Bild ebenso einen Teil der Landschaft darstellte wie Baum und Berg, ließ der Künstler einen Rahmen schnitzen, der oben einige Engelsköpfe und unten ein Triangel mit dem Auge Gottes und Strahlen zeigte. Obwohl der Rahmen vom Künstler entworfen und vergoldet war, besitzt er nicht die Qualität des Bildes. Er bringt nur die hinzugedachte und hinzugemachte theologische Deutung des Lichtes im Gemälde. Der Künstler will gleichsam sagen; verstehe mein Bild bitte nicht falsch, lieber Betrachter; es will nicht nur eine Landschaft im Sonnenlicht sein, sondern ein Symbol der heiligsten Dreifaltigkeit. Dieses Gemälde im Tetschener Altar ist sicher ein Kunstwerk und wohl auch ein religiöses Bild. Von einer Darstellung der Trinität aber kann gar keine Rede sein.

Heute verfertigen viele kleine und kleinste Künstler Werke, zu denen sie einen theologischen Kommentar liefern, der jedem Kirchenvater Ehre machen würde. Die Werke werden indes dadurch weder künstlerisch noch theologisch wertvoller. Die Frage einer Symbolik des Beliebigen und Anonymen drängt sich auf. Die Vielfalt der Symbole für moderne Kirchen, die vom Hut und Pilz bis zum himmlischen Jerusalem reichen, zeigt, daß es keine feste Symbolik gibt, sondern immer neue Gedanken, die man ausführt. Man kann aber kein himmlisches Jerusalem machen; denn jede Symbolik besitzt Notwendigkeit.

Die Vermischung religiöser und ästhetischer Werte bringt in deutlicher Formulierung André Malraux: „Der Kunst war eine Aufgabe, höher als alle anderen gestellt: ein Liniensystem auszuarbeiten, um den Menschen damit dem Stande des Menschseins zu entreißen, ihm Zugang zum Stande des Heiligseins zu eröffnen.“²⁰ Kein Liniensystem und keine ästhetische Form ver-

²⁰ André Malraux, *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum. Baden-Baden 1947*, 147.

mag den Menschen jemals den Zugang zum Heiligsein zu eröffnen. Das Heilige, das heißt Gott, offenbart sich, wann und wie er will. Er ist unabhängig von den Formen des Künstlers. Wenn Malraux sagt, daß eine übermächtige Stilisierung die Gegenwart Gottes in allem bedeutet, so ist das ein Irrtum, den man nicht zur Grundlage christlicher Kunst machen kann²¹.

Wenn man deshalb in der Nachfolge von Malraux glaubt, ein Kultbild dadurch herstellen zu können, daß man die Gestalt frontal gibt, mit archaisierenden Proportionen und großen Augen, so kann das oft nicht einmal künstlerisch überzeugen. Religiös spielt es kaum eine Rolle. In der archaischen griechischen oder in der frühmittelalterlich abendländischen Kunst besaßen alle Motive — auch die profanen — diesen Stil. In der Moderne können wir diese „übermächtige Stilisierung“ und eine kubistische oder expressionistische Deformation fast in jedem Caféhaus beobachten. Trotzdem bringt diese Stilisierung und der Archaismus noch keine Gegenwart Gottes zum Ausdruck.

Umgekehrt gibt es im frühen Mittelalter Plastiken und Bilder, die archaisierende Formen zeigen, aber im Grund Andachtsbilder sind. Die Madonna des Essener Münsterschatzes — die sicher nach einigen den Prototyp eines Kultbildes darstellt — war wahrscheinlich ein Andachtsbild, das der besonderen Verehrung der Damen des Stiftes entgegenkam.

Ein gotisches Ast- oder Erbärmdekreuz, das in der gewaltigen Karfreitagsliturgie enthüllt und verehrt wird, ist trotz seines Übermaßes an subjektiver Empfindung und an Leid, ein Kultbild. Sehr schwierig wird die Frage, wenn wir aus Syrakus erfahren, ein kitschiges Gipsbild habe geweint. Der Übermacht Gottes sind keine Grenzen gesetzt. Vorausgesetzt, die Kirche erkennt den übernatürlichen Charakter des Vorgangs an und erlaubt die öffentliche Verehrung des Bildes, so ist das kitschige Gipsbild ein echtes Kultbild.

Die Alten gewannen das Heilige aus der objektiven Ordnung und damit aus der Offenbarung, mag diese Offenbarung natürlichen oder übernatürlichen Charakter gehabt haben. Jahrtausende haben das kosmologische Drama des Sonnenaufgangs als himmlische Liturgie verstanden. Die Portale gestalteten diese Ordnung, die Säulen mit den Reliquien der Apostel und die Gewölbe mit ihren Sternen und Engeln waren ihre Symbole. Dieser Entwurf ging verloren. Wir können heute kein himmlisches Jerusalem machen, Christus als „sol invictus“ auffassen und den Mond als Maria zugeordnet erkennen und zugleich Raketen gegen die Gestirne schicken. Es fehlt nicht an Formen, sondern an einer philosophisch und religiös verbindlichen Schau der Welt. Nur sie ermöglicht eine Erneuerung des Kirchenbaus.

²¹ *ebd.* 78.

DIE RELIGIÖSE STRUKTUR DES MODERNEN KIRCHENBAUS

Es war nicht der Sinn dieser wenigen kritischen Hinweise, dem modernen Kirchenbau religiöse Bedeutung abzusprechen oder gar die großen Leistungen der liturgischen Bewegung zu unterschätzen. Der Schatten gibt den Hintergrund für das Licht. Vielleicht lassen sich die eigentlichen Werte nach der Kritik besser herausstellen.

Dabei wäre noch folgendes zu erwägen: Die alte religiöse Struktur besaß sicher schon in der vorchristlichen Sakralarchitektur Geltung. Man kann sie vielleicht mythisch nennen. Ihre Gültigkeit läßt sich durch die Erkenntnisse der Naturwissenschaften auch nicht ganz aufheben. Hier müßte eine eigene Untersuchung ansetzen, die die Grenzen des naturwissenschaftlichen Denkens aufzeigt.

In der künstlerischen Gestaltung haben sicher die modernen Architekten einen kosmischen Wert durch alle Schwierigkeiten hindurchgerettet: die religiöse Bedeutung des Lichtes der Sonne. Ob man sich an die schießschartenartigen Luken oder an das aus den konischen, rotverputzten Türmen herabstürzende Licht in Ronchamp erinnert oder an die in Glas aufgelösten Wände der Kirche Maria-Königin in Köln-Marienburg und die gestaffelte Lichtzufuhr der Kirche in Wetzlar denkt, — immer wieder wird die Symbolkraft der Sonne im Bau zur Geltung gebracht. Eine bedeutende Leistung scheint die Taufkapelle in Audincourt zu sein. Hier werden blaue und gelbe Töne in der Glaswand so gesteigert, daß sie Bild der Gnade sein können, das überzeugt. Die Beispiele einer großartigen Lichtführung in modernen Kirchenbauten ließen sich noch vermehren. Und tatsächlich werden auch die Einsichten der Naturwissenschaften in das Wesen der Sonne und der Gestirne den Satz der Schrift, der sagt: „Gott ist Licht“ (1 Joh 1, 5) nicht erschüttern; denn in diesem Satz geht es nicht nur um die materielle Qualität eines Himmelskörpers und seine physischen Energien, sondern um Beziehungen zum Kosmos, die im Geist des Menschen selbst grundgelegt sind. Diese Auffassung ist ebenso elementar wie der Entwurf der Vergangenheit, aber er vermeidet die Gefahren des Mythischen, die in einer Identifizierung von Sonne und Gott bestehen.

Neben der Lichtsymbolik, die sich als Erbe der alten Sakralarchitektur verstehen läßt — es ist nicht das einzige überkommene Element der Tradition —, läßt sich, mit allem Vorbehalt, die Idee der „circumstantes“ als allen modernen Kirchen gemeinsames Ideal aufweisen. Immer wieder finden wir in den modernen Bauten Räume, die zentriert sind oder einen sogenannten Fledermausgrundriß besitzen. Und vor allem legt man Wert auf den großen Dialog zwischen Priester und Volk. Damit ist, wie Jungmann, Goergen und andere betonen, der soziale Gedanke in den Vordergrund der Symbolik gestellt. Die Ecclesia als corpus Christi mysticum, die Gemeinschaft der Gläubigen, ist Symbol und Gesetz des Bauens. Ein neuer Wert ist damit in der Bedeutung an hervorragende Stelle gerückt, die mensch-

liche Person. Mehr als im Kosmos ist im Geist des Menschen Gottes Geist wirksam. Die Äußerungen dieses Geistes — Wahrheit und Liebe —, die alle menschlichen Beziehungen durchwalten, prägen in besonderer Weise die Gemeinschaft der Gläubigen und damit die Kirchen. Je mehr es gelingt, in gemeinsamem Beten, in der Liturgie und Frömmigkeit jene natürlichen und übernatürlichen Beziehungen von Mensch zu Mensch und von Priester und Volk auszudrücken und architektonisch zu gestalten, um so überzeugender wird der Charakter der Sakralarchitektur werden.

Auch die technischen Elemente, das funktionelle Bauen, vermögen dieser Sinnmitte in besonderer Weise zu dienen. Das Weglassen des Überflüssigen und allen Zierats und die Konzentration auf den Menschen und die Sache scheinen ein Stilprinzip technischer Stahl- und Betonbauten im Profanen. Im Sakralen wird der Zweckbau, der Altar und die Eucharistiefeier, Priester und Volk dienlich sein. Wenn so der Mensch und die Gemeinschaft in Christus als Grundanliegen des Bauens erkannt ist, wird auch dem in alten Zeiten sozial tiefer stehenden Menschen — dem Arbeiter — seine eigentliche Würde religiös und künstlerisch zuerkannt. So können Werkhalle und Zelt zu religiösen Bildern der Gegenwart aufrücken. Das Symbol solchen Bauens aber wird die Gemeinschaft der Heiligen — die Kirche selbst — sein. Vielleicht muß dieser Gedanke noch mehr in den Mittelpunkt aller religiösen und künstlerischen Erwägungen gerückt werden.

Aus dieser Sicht erhält auch das Ästhetische neue Bedeutung. Die moderne Welt mit ihrer Steigerung des Komforts und der Intensivierung der Empfindung fordert im Kirchenraum mehr denn je eine gepflegte Form. In einer alten bäuerlichen Kultur mögen die Katze im Kirchenraum und die Spinnweben auf dem Altar allenfalls hingehen. Der moderne Großstädter wird für solche Nachlässigkeiten und eine ungepflegte Haltung kein Verständnis aufbringen. Wenn der Kirchenraum sich nicht nur mit konventionellen Pastellfarben begnügt und der Priester am Altar modische Eleganz vermeidet, wird man eine ästhetische Liturgie nur begrüßen.

Die besondere Aufgabe der Kunst wird von daher verständlich. Nicht jene Kunst, die pseudoarchaische und exotische Sakralformen fabriziert, sondern die Kunst, die in vertiefter Weise Urbilder menschlicher Erfahrung in geistiger Qualität schafft. Das ist das Grundanliegen der französischen Dominikaner Couturier und Régamey. Sie befragten den modernen Künstler zunächst nicht nach seinem Bekenntnis, sondern seiner künstlerischen und damit auch geistigen Kraft. Wenn der Künstler die Schöpfung — die Außen- und die Innenwelt — in der Tiefe zu erfahren und zu gestalten vermag, dann kann er — unter der Leitung der Kirche — auch den christlichen Sakralbau formen. Er bringt ja dann die Bilder, die Gott selbst in der Welt und in unserem Geist grundgelegt hat, zur Darstellung.

Am Ende dieser kurzen Betrachtungen über den modernen Kirchenbau sollen noch einmal Größe und Grenze der gegenwärtigen Leistungen zusam-

mengefaßt werden. Unverkennbar ist der Durchbruch einer neuen Religiosität, der u. a. in der liturgischen Bewegung machtvollen Ausdruck gefunden hat. Großartig sind aber auch die Leistungen der Techniker und Künstler, die die modernen Baumöglichkeiten und Formen entwickelt haben. Oft stehen die modernen Errungenschaften und eine religiöse Welt noch unvermittelt nebeneinander. Darüber macht der Volksmund seine Bemerkungen. In der Tiefe aber lebt eine neue Wertung der menschlichen Person und der menschlichen Gemeinschaft, insbesondere der Kirche.

Der vorgelegte Beitrag mühte sich, Mißverständnisse aufzuzeigen und diesen neuen Entwurf des modernen Kirchenbaus, der einer Darstellung des Menschen und der Kirche dient, näher zu beschreiben.

Gustav Mahler

WILLIBALD GÖTZE

DIE SITUATION

Gustav Mahlers Geburtsjahr fällt fast zusammen mit dem eines Kunstwerkes, das nicht nur Lebensweg und Lebenswerk dieses Musikers, sondern das einer ganzen Komponistengeneration entscheidend beeinflussen sollte — mit Richard Wagners „Tristan“ (abgeschlossen 1859, uraufgeführt in München 1865). Hier war die tief romantische Sehnsucht nach Auflösung ins Unendliche in einem „Gesamtkunstwerk“ von Worten, Bildern und Tönen gestaltet. In deren Zusammenklang, in jenem einzigartig schwebenden, sich scheinbar unbegrenzt fortspinnenden Tristan-Klang — auch in ihm dokumentierte sich eine Auflösungstendenz.

Unter den drei Grundkräften der Musik — Melodik, Rhythmik und Harmonik — hatte sich die Harmonik immer unabhängiger entwickelt und sollte im Laufe der Zeit Melodik und Rhythmik sogar noch mehr zurückdrängen. Die melodischen Linien wie auch der Zusammenklang der Töne in Akkorden wurden durch die Verselbständigung der Chromatik zwar immer subtiler „gefärbt“, ihre Beziehungen zueinander aber auch immer mehr gelockert, verschleiert, aus überlieferten Verbindlichkeiten gelöst. War lange Zeit eine zentrale Haupttonart für die harmonische Struktur einer Komposition bestimmend gewesen, so sah man jetzt zunehmend die Aufgabe des Klanges darin, die darzustellende Situation zu „treffen“. Immer unabhängiger wurden darum die Tonarten miteinander verbunden, immer eigenwilliger das Geflecht der Stimmen ausgebaut — der Klang stellte nicht mehr allein die Auswirkung eines musikalischen Vollzuges dar, sondern er deu-