

des „Socialismus mitigatus“ nachgebildet (Q.a. 118/9), allerdings nicht gerade sehr geschickt, was, wie die Erfahrung von nunmehr 32 Jahren lehrt, zur beklagenswerten Folge hatte, daß dasjenige Merkmal, worauf es nach Gundlach entscheidend ankommt und worauf die Enzyklika die Ablehnung stützt, nicht klar genug hervortritt und daher nicht ins öffentliche Bewußtsein gedungen ist. Daß die Gundlach'sche, von Pius XI. übernommene Begriffsbestimmung den aus ganz anderen Wurzeln erwachsenen britischen Labour-Sozialismus von vornherein nicht einbegriff, ist eindeutig klar. Ob sie auf das 30 Jahre später beschlossene Godesberger Grundsatzzprogramm der deutschen Sozialdemokratie zutreffen würde, ließ sich 1931 selbstverständlich nicht voraussehen. Nach Meinung maßgeblicher Sozialisten allerdings hätte der freiheitlich-demokratische Sozialismus schon damals eine Auffassung der menschlichen Gesellschaft, wie sie in Q.a. als für den Sozialismus kennzeichnend vorgelegt wird, nicht minder verabscheut und abgelehnt als der Papst. Ob die Entwicklung speziell in der deutschen Sozialdemokratie wirklich 1931 schon so weit vorangeschritten war, daß diese aufgehört hätte, Sozialismus im Sinne von Q.a. zu sein (Ziff. 117), ist an dieser Stelle nicht zu untersuchen; aus den romanischen Ländern kamen damals verwunderte Rückfragen, wo in aller Welt es denn einen so fortgeschrittenen Sozialismus gebe, wie ihn nach Gundlach die Enzyklika Q.a. beschrieb.

Auf den von der Katholischen Akademie in Bayern 1958 und nochmals 1962 veranstalteten Tagungen über das Verhältnis von Kirche und Sozialdemokratie hat Gundlach gegenüber dem Sozialismus als politischer Partei den Einwand erhoben, eine politische Partei benötige eine weltanschauliche Grundlage; eine Partei, die sich des Bekenntnisses zu einer bestimmten Weltanschauung ausdrücklich enthalte, ermangele damit des unerläßlichen Richtmaßes für die von ihr zu treffenden politischen Entscheidungen; das bloße Bekenntnis zu einigen Grundwerten, deren letzte Begründung jedoch offen bzw. dem einzelnen überlassen bleibe, reiche nicht aus; ohne Bekenntnis zum Glauben an den persönlichen und heiligen Gott ermangelten alle solche

Werte der verbindlichen Kraft. – Ähnliche Überlegungen bestimmten Gundlach auch zu seiner Zurückhaltung gegenüber Einheitsgewerkschaften (keineswegs nur in Deutschland), dies, obwohl er aus dem Kartellcharakter der Gewerkschaften folgerte, daß an sich der einheitliche Zusammenschluß aller Arbeitnehmer das Gebotene sei, der auch mehr als ein gewerkschaftlicher Pluralismus geeignet wäre, gemäß Q.a. 87 als „Wegbereiter für eine BO . . . im Sinne christlicher Gesellschaftslehre“ zu wirken.

Daß Pius XII. – von seltenen Ausnahmen abgesehen, die wohl stets in Gundlachs zeitweiliger Abwesenheit von Rom ihren Grund hatten – ihn mit der Ausarbeitung oder mindestens Vorbereitung seiner einschlägigen Verlautbarungen betraute, ist „offenes Geheimnis“; auch Gundlach selbst hat nie einen Hehl daraus gemacht oder gar versucht, die für jedermann mit Händen zu greifende Tatsache in Abrede zu stellen. So war Gundlach für weite Kreise einschließlich der kirchlichen Hierarchie schlechthin der wissenschaftliche Repräsentant der katholischen Soziallehre. In diesem Sinne beriefen ihn die deutschen Bischöfe noch in seinem letzten Lebensjahr zum Leiter der von ihnen gegründeten Katholischen Sozialwissenschaftlichen Zentralstelle in Mönchengladbach, und berief die Universität Münster ihn zur Wahrnehmung des durch die Erhebung *Höffners* zum Bischof von Münster verwaisten sozialwissenschaftlichen Lehrstuhls; beide Aufgaben hatte er erst seit einigen Monaten in Angriff genommen, als sein Herz zu schlagen aufhörte.

O. v. Nell-Breuning SJ

Maria Regina Martyrum in Berlin

Die in den Jahren 1960–1963 in Berlin erbaute Kirche Regina Martyrum ist in vielfacher Hinsicht bedeutsam. Zunächst ist sie als Gedächtnisstätte für die Blutzugeen der Jahre 1933–1945 errichtet. Unter den Namen derer, die für Glaubens- und Gewissensfreiheit ihr Leben hingaben, werden aber auch evangelische Christen und wohl auch Nichtchristen genannt. Manche dieser Männer und Frauen wurden nicht nur

physisch und psychisch vernichtet, sondern auch moralisch ausgelöscht. Welche Fragen um das Wesen von Bekenntnerschaft und Blutzeugnis in der Welt totalitärer Staaten wirft schon die Erinnerung an diese Tatsachen auf!

Darüber hinaus ist die Kirche ein Wahrzeichen eines auseinandergerissenen Volkes und einer zweigeteilten Welt. Es war Pius XII., der darauf in seiner Botschaft an den 78. Deutschen Katholikentag in Berlin 1958 hinwies, auf dem der Entschluß gefaßt wurde, diese Kirche zu bauen. Selten wurde in der Kunstgeschichte „die Mauer“ zu einem solchen Symbol wie in der eigenartigen Architektur von Maria Regina Martyrum.

Es ist also zu vermuten, daß die künstlerische Form eines solchen Baues die religiösen und ästhetischen Probleme unserer Gegenwart in besonderer Weise sichtbar werden läßt.

Die Architektur und ihr Sinngehalt

Der moderne Kirchenbau ist meist durch praktische Erfordernisse bedingt: die Städte werden größer, die Gemeinden wachsen, die Seelsorge braucht neue Räume. Solche Gründe waren natürlich auch schon in früheren Zeiten maßgebend. Aber darüber hinaus waren noch andere wirksam: man wollte die Heiligkeit eines Ortes durch einen Bau besonders hervorheben, eine Stadt sollte durch den heiligen Bau, seine Reliquien, seine Heiltümer besonders geweiht werden.

Solche Gedanken standen auch beim Bau der Berliner Kirche im Vordergrund. Und wenn gleich sie der wachsenden Gemeinde als Pfarrkirche dienen soll, so war doch für die Wahl des Ortes die Hinrichtungsstätte der Strafanstalt Plötzensee bestimmend. Dort ist jener Schuppen, jener T-Träger, die Eisenschiene unter der Decke mit den Haken, an denen man die Menschen aufhängte und henkte. Im Angesicht dieser Wirklichkeit ist dieser Bau entstanden. Kirchen, die „Formprobleme“ zum Ausgangspunkt nehmen und die ästhetischen und liturgischen Fragen miteinander verwechseln, besitzen wir genug. Hier entstand ein Bau im Angesicht der Wirklichkeit. Und es ist die Wirklichkeit, aus

der große Kunst entsteht, nicht die Ästhetik oder die Schönheit.

Von daher wäre es besser gewesen, die Kirche über dem Schuppen mit der Schiene und den Haken zu bauen. Äußere Gründe haben das unmöglich gemacht. Die Architekten Hans Schädel und Friedrich Ebert, die den Bau entwarfen und planten, waren jedoch gut beraten, als sie die Zuchthausmauern von Plötzensee und dessen Schuppen zur Grundlage ihres Werkes machten. Es entstand kein archaischer oder heiliger, abgesonderter Bezirk im Sinne eines Temenos (vgl. Maria Regina Martyrum, Morus Verlag: Berlin o. J. 45); denn das Wesen derartiger archaischer, heiliger Bezirke oder Temenoi wurde auch in der abendländischen Kirchenarchitektur von den kosmischen Gesetzen einer uralten Sakralastronomie bestimmt. Davon kann in Plötzensee keine Rede sein. Ein Zuchthaus wurde gegenwärtig gesetzt im Hof der Kirche Maria Regina Martyrum und auch im Bau, der als Fassade eigentlich nur eine Wand, eine Mauer zeigt.

Es mag für eine Pfarrgemeinde hart sein, eine solche „Kirche“ zu besitzen. Aber sollte nicht gerade für den Christen, auch im alltäglichen Leben einer Pfarrgemeinde, die Erinnerung an „die Mauer“ heilsam sein? In dieser „Heilsamkeit“ beruht die Sakralität des Berliner Bauwerks; denn eine Beziehung zur Symbolik der traditionellen christlichen Sakralarchitektur ist wohl kaum zu entdecken. Von ihr aus gesehen, muß dieser Bau als Kunstgewerbe oder als Ingenieurbau erscheinen, der technische Solidität verspricht. Von einem mittelalterlichen „Schrein“ ist gar nichts da. Auch der „Dualismus von Dunkler Tragform und darüber ausgespanntem, leuchtendem Baukörper“ gibt keine architektonische Deutung von „Nacht und Tag, Tod und Leben, Schuld und Erlösung“ (46). Solche Gedanken mögen geistreich sein, aber sie scheinen uns nicht die Wirklichkeit zu treffen. Diese Architektur entstand nicht im Anblick eines kosmischen Dramas oder der himmlischen Liturgie, sondern „im Angesicht des Todes“, den ein Terrorsystem über Männer und Frauen unseres Volkes und anderer Völker verhängte, weil sie ihm im Namen des Gewissens Wider-

stand leisteten. Das Zuchthaus von Plötzensee und seine Mauern sind der Grund, aus dem diese Kirche wächst.

Es hat deshalb wenig Sinn, theologische oder liturgische Gedanken an diese Mauern heranzutragen; denn sie werden an diesem Bau nicht Gestalt. Wenn morgen eine noch profanere Menschheit aus Schädels Kirche eine Maschinenhalle macht, wird sich kaum ein Teil der Architektur diesem Unternehmen widersetzen. Im Dom von Speyer konnte man Pferde unterbringen, aber er wurde niemals zu einem Stall. In den Bau von Berlin kann man Maschinen stellen, aus seinem Hof einen Lagerplatz machen, niemand würde dann in der Architektur Kirche und Tempel wiedererkennen. Nur der Glockenturm erinnerte noch in seiner Zwecklosigkeit an die ehemalige Kirche.

Der moderne Kirchenbau hat nicht mehr die gewaltige kosmische Symbolik, die wir bei den Kirchenvätern und in der abendländischen Sakralarchitektur finden. Er besitzt kaum noch etwas von dieser Wirklichkeit. Er bemüht sich um „theologische Gedanken“ – aber Gedanken allein machen ein Bauwerk noch nicht christlich. Dieser Mangel an christlicher Symbolik in der modernen Kirchenarchitektur ist kein Vorwurf gegen einen einzelnen Architekten, er zeigt nur die Not unserer Zeit. Wir sollten dieser Not gegenüber nicht blind bleiben oder sie sogar uns und anderen auszureden versuchen.

Kann es sich also im Bauwerk von Maria Regina Martyrum auch nicht um die Sichtbarmachung christlicher Symbolik handeln, so halten wir die Kirche dennoch für eine bedeutsame architektonische Leistung, weil es dem Architekten gelungen ist, mit „der Mauer“ etwas zu errichten, was „heilsam“ im christlichen Sinn sein kann.

Das Bild hinter dem Altar

Aufgabe des Künstlers war es, die Vision des himmlischen Jerusalems und die Liturgie des Lammes der Geheimen Offenbarung zu gestalten.

Georg Meistermann baute nun die riesige Wand, etwa 16 : 12 m (?), aus farbigen Flächen auf. Unten links, oben und rechts bilden einige

dunkle Flecken den Vordergrund – eine Art Repoussoirstücke –, die eine lichtvolle Mitte mit einem Auge und einem Lamm zur Wirkung kommen lassen. Eine Sichel ist als dritter Gegenstand in der Mitte des rechten Teils erkennlich. Während das rot-blau gestreifte Band im dunklen Vordergrund links als „schlangenhäufiges Tier“ gedeutet wird, werden der glühendrote Fleck oben und das scharfe Chromoxydgrün unten als farbige Interpretationen eines „neuen Himmels“ und einer „neuen Erde“ bezeichnet (63–65).

Diese Art von Malerei ist nicht eben neu, so ungewöhnlich sie dem Kirchgänger auch vorkommen mag. Seit über einem halben Jahrhundert malen die sogenannten Kubisten in dieser Weise. Es steht uns also ein reiches Vergleichsmaterial aus der modernen Kunst zur Verfügung und wir können daran zu einem Urteil über die Qualität dieses Bildes kommen.

Ein erstes bedeutendes Kunstwerk, das in kubistischer Weise ein „Auge“ und ein Tier im Mittelpunkt einer Komposition zeigt, ist Pablo Picassos „Guernica-Bild“ (vgl. Stimmen der Zeit 157 [1955/56] 425). Dieses über 7 m lange Gemälde ist nur aus grauen Splitterflächen aufgebaut. Farblich besitzt also dieses vielleicht bedeutsamste Katastrophenbild der Moderne viel weniger Effekte als Meistermanns „Apokalypse“. Das „Auge“ ist bei Picasso eine elektrische Glühbirne, die in einer Art Stall über einem zusammenbrechenden Pferd aufleuchtet. Das ganze Bild, das als Hinweis auf die Bombardierung Guernicas entstand, ist von eindrucksvoller Kraft. Es ist modern: es macht die Übermacht der Dinge und Sachen, der Bomben und der Kriegsmechanik, der anonymen Kräfte der Gegenwart sichtbar. In der Glühbirne wird das Ding zum Zeichen, wie eben die Eisenträger, Maschinenteile oder Haken in Hinrichtungs- oder Bombenkellern durch die Nähe des Todes zu Sinnbildern werden. Erschütternd sind im zusammenbrechenden Pferd die Not der Kreatur, das Opfer und die Passion erfaßt. Die Komposition des Guernica-Bildes, das in der Pyramide eines großen Dreiecks und durch die Aufteilung in einen Außen- und Innenraum eine feste Struktur besitzt, ist von innerer Kon-

sequenz und Notwendigkeit. Hier hat nicht nur ein Künstler mit besonderen Fähigkeiten gearbeitet, hier hat auch ein Mensch unter dem Thema gelitten.

Im Vergleich zu diesem Bild wirken die Flecken auf Meistersmanns Monumentalgemälde geradezu zufällig. Das „Auge Gottes“ erscheint schwächlich. Man vergleiche nur dazu die entsetzliche „Glühbirne“ Picassos oder das „Auge Gottes“ in den Gemälden eines Chagall. In den Bildern des russischen Juden, der den Giebel von Bauernhäusern mit einem solchen Auge versieht, schaut uns tatsächlich der Grund des Gemäldes oder sogar der Weltgrund selbst an. Dieses Schauen der Dinge hat Chagall immer wieder dargestellt, weil er aus einer bestimmten Religiosität und einer bestimmten künstlerischen Begabung dieses Schauen immer wieder erlebt hat.

Wie schwach wirkt auch das Lamm Meistersmanns! Ob man es mit Picassos „Pferd“ oder Chagalls „Kalb“ oder mit den „metaphysischen Tieren“ eines Marc vergleicht, der Unterschied ist beträchtlich. In diesen Bildern wird das Wesen des „geschlachteten Tieres“ der Bibel eher deutlich als in der kirchlichen Kunst Meistersmanns. Was seiner riesigen Wand fehlt, um sie zu einem bedeutenden Kunstwerk zu machen, scheint die personale Erfahrung der dargestellten Motive. Weder die Not noch die Kraft des Tieres wird in seinem Werk sichtbar.

Wie harmlos und nett, oder wie zufällig und ohne Straffheit wirkt auch die Komposition der Farbflecken. Es hilft wenig, wenn man den roten Flecken rechts oben als „neuen Himmel“, den grünen Fleck rechts unten als „neue Erde“, weitere Flecke als Glaube, Hoffnung und Liebe oder als Feuerzungen des Heiligen Geistes deklariert (65). Keine innere Notwendigkeit zwingt zu solcher Deutung.

Will man aber den Kampf zwischen Licht und Finsternis in diesem Bild sehen, so vergleiche man einmal damit „Das Begräbnis des Anarchisten Galli“ des Futuristen Carlo Carrà aus dem Jahr 1911 oder die „Tierschicksale“ (1913) von Franz Marc, und man erkennt sofort, was die moderne Kunst zu diesem Thema zu sagen hat.

Will man aber farbige kubistische Kompositionen von der Art des Berliner Bildes sehen, so ziehe man einmal die Bilder Paul Klees, etwa die „Auserwählten Städte“ von 1927 oder die „Kampfszene“ von 1923 zum Vergleich heran. Diese Bilder sind im Format sehr viel bescheidener, aber als Farbkomposition groß. Wenn auch Klee keine christliche Thematik bietet, seine Bilder leben aus einer starken personalen Erfahrung – mag diese auch von ironischen Gehalten mitbestimmt sein.

Zum Thema der Apokalypse hat in der christlichen Moderne Herbert Boeckl in seinen Fresken der Abtei Seckau sehr viel mehr zu sagen. Man vergleiche einmal die Pinselführung auf Meistersmanns Wand mit den Farben in Seckau und man wird schon vom Technischen und Mälerischen her feststellen, wo die größere Qualität liegt. Man kann gewiß manche Inhalte in Boeckls Werk vom Standpunkt der traditionellen Ikonographie aus angreifen, aber es ist dem Künstler gelungen, Inhalte der Apokalypse mit personalen Erfahrungen zu konfrontieren. Hinter den Fresken, die der Österreicher in jahrelanger Arbeit gemalt, abgeschlagen und wieder geformt hat, spürt man das größere künstlerische Bemühen. Man wird Meistersmann zwar zuerkennen, daß er versuchte, christliche Motive mit modernen Formen zu vereinen; aber ein großes, modernes Kunstwerk ist das Monumentalgemälde der Apokalypse in Maria Regina Martyrum nicht geworden.

Wir glaubten mit dieser Kritik nicht hinter dem Berg halten zu sollen, damit sich nicht allzu leicht die Meinung durchsetzt, man habe schon große moderne christliche Kunst, wenn man nur kubistische, abstrakte oder surrealistische Formen auf christliche Themen anwendet.

Die Plastiken in der Kirche

Ganz andere Probleme stellt der Kreuzweg von Hajek. Man kann diesem Werk ein intensives Bemühen um moderne Form nicht absprechen. Man sieht es der Arbeit an, daß der Bildhauer schon handwerklich und darüber hinaus auch persönlich um sein Werk gerungen hat. Eine Fülle von plastischen Problemen – die

Frage nach Hajeks „Raumknoten“ soll nicht erörtert werden –, aber auch inhaltliche Motive haben den Künstler nicht zur Ruhe kommen lassen. Eine Art abstrakt-surrealistisches Werk ist entstanden, das zur modernen Materialerfahrung, aber auch zur Todeserfahrung in Beziehung steht. Kritisch könnte man einen gewissen Manierismus darin feststellen. Aber das Ringen und Bemühen um Inhalt und Form ist nicht zu übersehen.

Das eigentliche Problem dieses Werks liegt auf einer anderen Ebene: Kann man ein solches Werk einer Pfarrgemeinde – und nicht nur ihr – als „Kreuzweg“ zumuten? Kann der Seelsorger oder der Katechet mit seinen Gläubigen oder seinen Kindern vor diesen totemartigen Materialstücken – die Kommentare dazu mögen noch so ausführlich und theologisch sein – den Kreuzweg beten, ohne im Kind oder im einfachen Menschen den Eindruck zu erwecken, daß es sich beim Kreuzweg um einen ungeschichtlichen anonymen Vorgang handle?

Das ist ein ernstes Problem, und man muß darauf hinweisen, weil diese Art von Kreuzweg nicht vereinzelt dasteht. So hat in der Kirche von Neu-Arzl bei Innsbruck der Kreuzweg zwar eine liturgisch und architektonisch großartige Lage. Aber die durch Betonschalungen hergestellten „Totems“ des Bildhauers Hans Ladner sind noch anonym als Hajeks Bronzen. Die einfachen Formen Ladners fügen sich in ihren monotonen Wiederholungen zwar ästhetisch reizvoll in die Betonwand ein, seelsorglich aber – und dieser Gesichtspunkt sollte bei einem Kreuzweg doch auch berücksichtigt werden – sind derartige Betonkuben als Passion kaum vertretbar.

Man vergleiche mit diesen Werken etwa die „Dinge“ im Herz-Jesu-Zyklus des kommunistischen Kubisten Léger in Audincourt (vgl. Stimmen der Zeit 160 [1957] 302)! Légers Nägel, Hammer, Bäume und Dornenkronen sind nicht nur vom künstlerischen Standpunkt aus wertvoller, sie sind auch vom Religiösen her vertretbarer. Mag Hajeks Arbeit auch künstlerisch bedeutsamer sein als Ladners Werk, problematisch ist ein solcher Kreuzweg hier wie dort. Hätte man die Bronzeplastiken im Hof von

Maria Regina Martyrum Monumente der anonymen Passion des modernen Menschen genannt, dann wäre ein solcher Versuch moderner Plastik in einem Kirchenhof durchaus vertretbar, als „Kreuzweg“ für eine Pfarrgemeinde und für Christen sind sie wohl kaum geeignet, auch wenn der eine oder andere – Studenten oder Intellektuelle – gelegentlich dabei tiefe Anregungen empfängt.

Derartige Probleme seelsorglicher Art scheint Dumanskis „Flucht nach Ägypten“ nicht aufzugeben. Das Zurücktreteten der Figuren und des Reittieres in den Grund der Plastik läßt etwas von dem Untergang des namenlosen Flüchtlings spürbar werden. Das Hervortreten des Kindes gibt auch plastisch dem Widerstand, dem Überdauern des Menschen sichtbaren Ausdruck. Dazu kommt, daß Form und Inhalt bescheiden und verständlich sind. Wir möchten meinen, daß hinter der Plastik eine tiefe menschliche Erfahrung steht.

Auch Königs „Pieta“ zeigt plastische Kraft. Das Lasten und Tragen, der große Rhythmus zwischen Tod und Leben, Mutter und Kind sind gut geformt. Dagegen überzeugt das andere Werk desselben Künstlers, das apokalyptische Weib über dem Portal, nicht. Königs „Quadriga“ oder seine „Reitergruppe“ und seine Darstellungen der Masse haben bedeutend größere künstlerische Kraft. Dem anonymen Gebilde der Portalplastik hilft auch seine vergoldete Oberfläche wenig. Zwischen Form und Inhalt bestehen keine notwendigen Beziehungen, und kein Bibelzitat und kein theologischer Gedanke wird daraus die „große Frau in der Sonne“ machen können. Das Gebilde bleibt eine anonyme Plakette, ein „interessanter plastischer Akzent“ auf der Wand.

Es sind also eine große Zahl religiöser und künstlerischer Probleme mit der Kirche Regina Martyrum in Berlin gestellt. Einzigartig ist die innere Vereinigung kirchlicher Kunst mit der Not der Gegenwart, die hier um ihren Ausdruck ringt. Manches ist geglückt, manches scheint uns fragwürdig. Aber wir sind allen Künstlern zum Dank verpflichtet, die an einer so schwierigen Aufgabe mitgewirkt haben.

Herbert Schade SJ