

*Herbert Schade SJ*

## „Ende des Kirchenbaus“

Die Diskussion um den Kirchenbau gibt zwar „keinen Anlaß zu optimistischen Prognosen“<sup>1</sup>; aber die erregten Gemüter, die sich dem Diskussionspartner im schrillen Diskant verständlich zu machen suchten, beruhigen sich<sup>2</sup>. Man hat begriffen, daß die Frage nach dem Kirchenbau weder „dogmatisch“ noch „progressiv“ „durchgepaukt“ werden kann. Auch Günter Rombolds Aufsatzsammlung versteht sich als Sammelwerk verschiedener Meinungen und Sachfragen<sup>3</sup>. Selbst Walter M. Förderer, dem es von je her eigen war, seine extremen Meinungen lautstark vorzutragen, weist auf die Beziehungen unseres heiklen Themas zur Gesamtsituation hin: „Der heutige Kirchenbau ist nicht fragwürdiger als der anspruchsvoll exklusive Theaterbau oder der respektable Museumsbau usw. aus jüngster Vergangenheit.“<sup>4</sup> Tatsächlich hat die gesamte christliche Überlieferung nie den „Sakralbau“ als „heilsnotwendig“ verstanden. „Christen und Juden... haben... nicht bloß Abscheu vor Tempeln, Altären und Bildern, sondern sind auch bereit, wenn es sein muß, eher zu sterben, als die Vorstellung, die sie von Gott dem Allmächtigen haben, durch irgendeine unerlaubte Handlung zu entweihen“<sup>5</sup>. Deshalb hat sich auch bei den Auseinandersetzungen in Fragen um den Kirchenbau ein toleranter Pluralismus an Stelle der rigorosen Alternativen gesetzt. Seine elementaren Modelle werden hier nach Peter Poscharsky kurz vergegenwärtigt, weil gerade dieser Autor neben einer überlegenen Sachkenntnis ein sicheres und ausgeglichenes Urteil bietet

### Zukunftsmodelle

Die Logik, mit der Poscharsky seine vier „Zukunftsmodelle“ des modernen Kirchenbaus entwickelt, erscheint zwingend, man könnte sagen mathematisch. Das Quantitative, die äußersten Notwendigkeiten der „Bevölkerungsexplosion“, der „Großstadt“ und das damit verbundene Raumbedürfnis sind für drei seiner Baubeispiele bestim-

<sup>1</sup> Peter Poscharsky, *Ende des Kirchenbaus?* (Stuttgart: Kohlhammer 1969) 80 S., 20 Abb., Kart. 6,-.

<sup>2</sup> Hans Eckhard Bahr, *Kirchen in nachsakraler Zeit* (Hamburg 1968).

<sup>3</sup> Günter Rombold, *Kirchen für die Zukunft bauen. Beiträge zum neuen Kirchenverständnis* (Wien, Freiburg, Basel: Herder 1969) 224 S., 16 Tafn., Kart. 19,50.

<sup>4</sup> Walter M. Förderer, *Kirchenbau – Hindernis für den kirchlichen Auftrag?* In: G. Rombold, a. a. O. 153.

<sup>5</sup> *Origines, Contra Celsum* VII, 64.

mend. Die „Hauskirche“ bietet der kleinen Gemeinde im Wohnblock den Raum für ihr religiöses Leben. Die „Kathedrale“ als „Zentralkirche“ bemüht sich um eine „Gegenwirkung zur Dezentralisation“ (J. M. Busmann). Der „Mehrzweckraum“ – ein „mobiler Raum“ – sucht der ökumenischen Bewegung und den wirtschaftlich-sozialen Beschränkungen Rechnung zu tragen. Allein der „Kultraum“, der auf die besonderen religiösen Vorstellungen der Gemeinde eingeht, fällt aus der Disposition der vier Zukunftsmodelle heraus; denn er ist zunächst nicht von technisch-sozialen Voraussetzungen her entwickelt. Die „Spiritualität“ prägt seine Gestalt. Trotz dieser Divergenz in der Aufreihung der Modelle hat Poscharsky das Wesentliche gesagt. Die vordringlichen Probleme des Sakralbaus sind sozialer Natur. Die Struktur der Gesellschaft oder konkret der Pfarrei steht am Anfang jeder Diskussion über den Kirchenbau.

#### Kirchenbau als „Ornament der Masse“

Die Einsicht, daß die mittelalterliche Organisation der Kirche – die Pfarrei – überholt ist, scheint allgemein. Jedoch gibt es kaum einen neuen Gesellschaftsentwurf, der diese alte Organisation vollwertig ersetzen könnte. Diese Aporie belegt, wie elementar das mittelalterliche Modell der Gemeinde war. In alten Städten wie Venedig müßte man die Pfähle aus der Lagune reißen und die Stadt von Grund auf zerstören, wenn man ihre Organisation in Pfarreien auslöschen wollte. Diese „kirchliche Großfamilie“ und ihre patriarchalische Struktur scheint unüberbietbar. Verbände und Studentengemeinden, Berufsgruppen und Betriebsgemeinschaften, Familiengruppen und Bibelkreise sind dagegen peripher und abgeleitet. In der Pfarrei scheint sich die Struktur des „Stamms“ ins Christliche herübergetragen zu haben. Die Pfarrei, dieses „soziale Fossil“, bewegt uns immer wieder dazu, auch die Frage des Kirchenbaus auf soziologischem Weg anzugehen. Dabei bedenken wir zu wenig, daß die moderne Gesellschaft durch einen Charakter geprägt wird, den Siegfried Kracauer unter dem Titel „Das Ornament der Masse“ überzeugend gezeichnet hat<sup>6</sup>.

Anregung zu seinen Studien boten Kracauer die „unaufhörlichen Mädchenkomplexe“ der Revuen großer „amerikanischer Zerstreuungsfabriken“. Die Bewegungen ihrer Ballette sind „mathematische Demonstrationen“. „Die Struktur des Massenornaments spiegelt die der gegenwärtigen Gesamtsituation wider. Da das Prinzip des kapitalistischen (und fügen wir ruhig hinzu, auch des sozialistischen) Produktionsprozesses nicht rein der Natur entstammt, muß es die natürlichen Organismen sprengen, die ihm Mittel oder Widerstände sind. Volksgemeinschaft und Persönlichkeit vergehen, wenn Kalkulabilität gefordert ist; der Mensch als Massenteilchen allein kann reibungslos an Tabellen emporklettern und Maschinen bedienen. Das gegen

<sup>6</sup> Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse* (Frankfurt 1963) 50.

Gestaltunterschiede indifferente System führt von sich aus zur Verwischung der nationalen Eigenarten und zur Fabrikation der Arbeitermassen, die sich an allen Punkten der Erde gleichmäßig einsetzen lassen. Der kapitalistische Produktionsprozeß ist sich Selbstzweck wie das Massenornament.<sup>7</sup>

Diesen Einsichten in die Struktur der Gesellschaft entspricht der Entwurf der bildenden Kunst. Es gibt in der zeitgenössischen Kunst kaum noch ein „Gruppenporträt“ oder ein „Genrebild“. Selbst der Einzelmensch wird im Siebdruck im Raster zerlegt und aus Quanten, aus gleichwertigen Teilen, plakathaft aufgebaut. Aus der Person wird ein Programm. Der „programmierte Mensch“ erhält zwar im „Star“ als „Massenidol“ seine „Aura“ zurück, er verliert jedoch gleichzeitig „sein Gesicht“, das heißt seine Identität. Die „Porträts“ der „Marilyn Monroe“ von Andy Warhol und die monumentalisierten „Comic Strips“ von Roy Lichtenstein sind dafür beispielhaft. Die Gestalten von Escobar Marisol, die aus Pfählen und alten Klamotten aufgebaut werden, wirken wie „ägyptische Mumien“. Die Gipsfiguren von Georges Segal erscheinen wie „Hohlgüsse verkohlter Pompejaner“. Die Epoxyfiguren (= Kunstharz) von Frank Gallo, die man „Sirenen des 20. Jahrhunderts“ genannt hat, sind „Falsifikate“, „imitierter Marmor“. Aus farbigen Stoffresten und Papierschnitzeln erstellt Bernhard Schultze seine „Seelenbäume“. Curt Stenvart errichtet seine „Reliquienkästen“ mit falschen Skeletten, als wollte er Barockaltäre neu ausstatten<sup>8</sup>. Bei einem Großteil dieser Künstler wird der Mensch zur Sache, während der Gegenstand psychisiert, das heißt beseelt wird. Dieser Tatbestand demonstriert deutlich, daß die Begriffe „Mensch“ und „Gesellschaft“ mehr als fragwürdig geworden sind. Die Begriffsinhalte haben sich zu Schemen und Abstraktionen verflüchtigt.

Deshalb kann man heute den Kirchenbau – obwohl er eine eminent soziale Kunstform repräsentiert – nicht von der Gesellschaft her begreifen und erneuern. In den Theorien von der „Mahlgemeinschaft“ „hypostasiert“ man gelegentlich ein „abstraktes Soziales“. Der italienische Künstler Ceroli hat in seinem Werk „Ultima Cena“ zwölf völlig gleiche Sitzfiguren aus Brettern ausgesägt und die „Holzsilhouetten“ additiv nebeneinander gestellt, um eine solche Eucharistieauffassung zu ironisieren. Die „mathematischen Demonstrationen“ der „Leerform Mensch“, das „Ornament der Masse“ kann für eine Ordnung des Bauens in der Kirche keine Fundamente bieten. Die „Mahlgemeinschaften“ sind oft rhetorische und schemenartige Gebilde. Die Gesellschaft gerät in Gefahr, sich selbst zu zelebrieren. Nicht zuletzt deshalb begründen Männer wie Ernst Fuchs ihre Vorschläge zum Kirchenbau nicht vom Gesellschaftlichen, sondern von der Schöpfung oder einer religiös gedeuteten Welt her<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Ebd. 53.

<sup>8</sup> Curt Stenvart, Die funktionelle Kunst des 21. Jahrhunderts oder Die Programmierung der Erkenntnis- und Erlebnisprozesse. (München: Heinz Moor 1968) 103 S., 48 Abb. Lw. 29,-.

<sup>9</sup> Ernst Fuchs, Das Kunstwerk als Tempel Gottes, in: G. Rombold, a. a. O. 195–199.

## „Kulthöhlen“

Es gehört Mut dazu, einen modernen Vorschlag für den Kirchenbau unter dem Titel „Tempel“ herauszugeben. Die Vorstellungen vom „Tempel“ hat Fuchs schon in seiner „Architectura caelestis“ beschrieben<sup>10</sup>. Als charakteristisch für diese Vorstellungen könnte man die Formel Wolfram von den Steinens wiederholen, mit der dieser große Deuter der Geistesgeschichte das Kirchenverständnis des Mittelalters gefaßt hat: „Ecclesia, die Kirche: das war im alten Sinne nicht der Stand der Priester, nicht eine Organisation der Gläubigen oder eine Anstalt mit benennbaren Zwecken. Ecclesia war die Christenheit, die Christenheit aber war das pochende Herz des sichtbaren Alls.“<sup>11</sup> Ein derartiger Kirchenbegriff ist unabhängig von allen Gesellschaftsveränderungen und allen theologischen Ideologien. Er ist krisenfest. Es sei denn, Sonne und Mond fielen vom Himmel.

Schon für Philo von Alexandrien (1. Jh. n. Chr.) waren das „Zelt“ des Moses und der „Tempel“ in Jerusalem ein Bild des Weltalls. Auch die Kleidung des Hohenpriesters und die Liturgie selbst vergegenwärtigen Abbilder der kosmischen Vorgänge<sup>12</sup>. Die Tradition verstand seit Philo dieses „Heiligtum“ auch als „urbildliche Zeichnung“ und „rein geistiges Muster“. Im 19. Jahrhundert ignorierte man diese anthropologische Interpretation zugunsten einer „museal-archäologischen“ Auffassung der traditionellen Symbolik im Kirchenbau. Ernst Fuchs macht in seinem Werk die ursprünglich „archetypische“ Symbolik wieder lebendig, und zwar so intensiv, daß man bei Fuchs von einer religiösen Interpretation der Triebstruktur sprechen kann. Diese religiöse Deutung der „Welt“ und gerade der Triebstruktur scheint eine zentrale Aufgabe der Kirchenkunst in der „Konsumgesellschaft“. Nur die religiöse Deutung von Traum und Trieb ermöglicht eine anthropologische Ordnung. Die „Selbstzelebration der Gesellschaft“ vermag Liturgie nicht zu begründen. Deshalb sollte man Ernst Fuchs, der eine Kirche als religiösen „Bildraum“ heute noch zu konzipieren vermag, in Deutschland eine Möglichkeit zu bauen geben. Derartige Begabungen und Gelegenheiten sind selten. Bei Emil Nolde, Max Beckmann und Pablo Picasso hat die Kirche diese Gelegenheit verpaßt.

Die Wiederentdeckung der „Welt als Bild“ verbindet die „Ikonostase“ von Wien-Hetzendorf – ein „Triptychon“ von Ernst Fuchs – mit den elementaren Anliegen der sogenannten Pop-Art, das heißt der Kunst im Informationszeitalter. Die Pop-Art arbeitet mit der „Konfektionsware“, der „technischen Reproduzierbarkeit“, mit „Platten“ und „Filmstreifen“.

Der Mensch des Informationszeitalters befindet sich in seinen „Fernsehzimmern“ und „Lichtspieltheatern“ vor einer „bewegten Ikonostase“. In seinen „Bildhöhlen“ verwandelt sich alles Seiende zur „Information“, das heißt zur Mitteilung von Wort

<sup>10</sup> Ernst Fuchs, *Architectura Caelestis. Die Bilder des verschollenen Stils* (Salzburg 1966).

<sup>11</sup> Wolfram von den Steinen, *Der Kosmos des Mittelalters* (Bern, München 1959) 12.

<sup>12</sup> Philo von Alexandrien, *Leben Mosis II (III)*, 72–77; 117.

und Bild. Diese Interpretation der „Welt als Mitteilung“ revolutioniert die Gesellschaft. Der Mensch befindet sich gleichsam unter der „Glasglocke“ eines selbstgeschaffenen Bewußtseins. Diese „kinetischen Ikonostasen“ der Industriegesellschaft, vor denen wir Nacht für Nacht hocken, werden zu „Kulthöhlen“; denn sie zwingen uns zur „Meditation“, zur „Verehrung“ oder „Verdammung“. Das technisch-rationale Erkennen ist zwar eindeutig, quantitativ, logisch und wertfrei. Das Bilddenken aber ist mehrdeutig, qualitativ, a-logisch und wertbestimmt. Während das technisch-rationale Denken uns keine Wahl läßt, weil es schlüssig und notwendig abläuft, stellt uns das Bilddenken vor Alternativen und vor Entscheidungen, das heißt es aktiviert die höchste Potenz des Menschen, seine Freiheit.

Der Entdecker dieser elementaren anthropologischen Situation in der Kunst war Max Beckmann. In seinem Triptychon „Die Versuchung“ hat der Maler das Höhlengleichnis Platons für die moderne Welt realisiert<sup>13</sup>. Dieses Höhlengleichnis, das Beckmann, durch die Kabbala und die Philosophie Arthur Schopenhauers angeregt, in seinen Bildmodellen paraphrasierte, verdanken wir nicht zuletzt dem einzigartigen Zusammentreffen von künstlerischer und philosophischer Begabung im Werk des Malers. Der Mensch, „Antonius“, befindet sich im Triptychon der „Versuchung“ in einer „Bilderhöhle“. „Antonius“ muß die an ihm vorbeihuschenden Bilder auf ihr „Mysterium“, ihr „Geheimnis“ hin befragen. Diese Entscheidungsfähigkeit zwischen „Schwarz“ und „Weiß“ ist für Beckmann Inbegriff des „Göttlichen“. Wir konnten dieses „Göttliche“ als Freiheit näherhin definieren. Diese „Kulthöhlen“, die wir in den großen Bildräumen des romanischen und gotischen Kirchenbaus finden, erfahren in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts eine bemerkenswerte Renaissance. Sie werden „surreal“ und „technoid“.

### Zur „Multi-Medien-Messe“ und den „sakralen Beatschuppen“

Die moderne liturgische Bewegung bemühte sich vorwiegend um die Überwindung der „sakralen Distanz“. Das heißt, man wollte die Trennung in „Chor“ und „Langhaus“, in „Klerikerkirche“ und „Volkskirche“ aufheben. Die Idee der „Circumstantes“ brachte die Integration der Gemeinden und die „Demokratisierung der Liturgie“. Dieser Vorgang war notwendig und bemerkenswert. In seiner Folge aber kam es zu einer „Eliminierung der Bildwelt“, einer „Funktionalisierung des Raums“ und einem „sakralen Konstruktivismus“. In den Kirchen dominierte die „leere Wand“. Selbst der lutherische und römisch-katholische Kirchenbau wurden „calvinisch“. Sicher bot diese Spiritualität des „Gesichtslosen“ und der Betonwand die Möglichkeit, den Wortgottesdienst und das soziale Engagement zu vertiefen. Aber „Gedankenblässe“ und „Farblosigkeit der Worte“ machten sich empfindlich bemerkbar. Die Liturgie war

<sup>13</sup> H. Schade, Max Beckmann: „Gestaltung ist Erlösung“, in dieser Zschr. 183 (1969) 231–242.

zwar „sozialisiert“, aber sie blieb weiterhin „reglementiert“. Das Fehlen von Spontaneität und Phantasie wurde schmerzlich spürbar. Neben der „Bildleere“ der Kirchen wurde die „Blutleere“ der „Wortgottesdienste“ immer stärker erlebt. Von „Passion“ und „Opfer“ durfte man kaum noch reden. Daß unter dem Altarstein „Reliquien“ – ein Grab – vorhanden waren und auf dem „Altar-Berg“ die „Geburt der Kirche aus der Seite Christi“ rituell wiederholt wurde, war nicht mehr bewußt. Die Liturgie vollzog sich „edel“ und „a-vital“. Das kosmische Drama von Leben und Tod wurde verdrängt. Der Raum der Kirche war „kitschfrei“ und „aufgeräumt“ und ihre Verkündigung „rational“.

Dann kam die „Revolte“. In der Malerei stand, wenn man von Picasso absieht, der immer gegen eine abstrakte Kunst polemisiert hat, der Amerikaner Jackson Pollock gegen das „Monopol der abstrakten Kunst“ auf. Er erfand das „action painting“ (Formhandlung). Die vitalen Bewegungen seiner Triebwelt versuchte der Maler mit Aluminiumfarben auf die Leinwand zu spritzen. Yves Klein ließ in seinen „Anthropometrien“ eingefärbte Mädchen sich auf Leinwänden abrollen (als Bilder des „Auf-erstehungsleibs“)<sup>14</sup>. Schließlich erstand neben und mit der Op- und Pop-Art das „Environment“ (der gestaltete Umraum), das „Happening“ (die Darbietung spontaner Ereignisse) und die zahlreichen Spielarten der kinetischen Kunst<sup>15</sup>. „Ist die Vernunft allein getauft? Sind die Leidenschaften Heiden?“ Das Leitmotiv von Sören Kirkegaards „Entweder-Oder“ wurde wieder als Frage in die Debatte geworfen.

Eine intensive Form des totalen Erlebens bieten wohl die „Tie-dye-caves“ (Farb-Band-Höhlen). Diese farbigen Höhlen, in denen der Besucher auf einer sich drehenden Bank liegt, reproduzieren die farbigen Kaskaden, die man im Drogenrausch erfährt<sup>16</sup>. Diese Kunst nannte man „psychedelisch“ (bewußtseinserweiternd). Bemerkenswert bleibt, daß bei solchen Vorgängen der Mensch sich auf chemischem Weg seine Einheit mit der Welt und Gesellschaft, sein „Selbst“ erzwingt. Auch hier erhält er die Aura wieder, seine „Mandorla“ – wie die Maiestas frühmittelalterlicher Kunst –, allerdings als Palliativ und Surrogat. Der „Konsumgesellschaft“, einer religiös unge deuteten Welt, ist es unmöglich, den Sinn des Daseins zu definieren. So benötigen wir viele „Utopien“ und „Ersatzillusionen“, „Erfolge“ und „Leistungen“. „Die Götter und Dämonen des heutigen Menschen haben nur neue Namen bekommen; sie sind nicht etwa verschwunden, sondern sie halten ihn in Atem mit Rastlosigkeit, psychischen Komplikationen, einem unstillbaren Bedürfnis nach Pillen, Alkohol, Tabak – und vor allem einer großen Zahl von Neurosen.“<sup>17</sup> Der Rausch kann uns keine Lösung

<sup>14</sup> Paul Wember, Yves Klein (Köln 1969).

<sup>15</sup> Lucy R. Lippard, Pop Art (München, Zürich 1968); Gyorgy Kepes, Wesen und Kunst der Bewegung (Brüssel, Paris 1969).

<sup>16</sup> Robert E. L. Masters u. Jean Houston, Psychedelische Kunst (München 1969) 154, Abb. 89.

<sup>17</sup> C. G. Jung, Der Mensch und seine Symbole (Olten, Freiburg 1968) 82. Zu dem Problem der Kunst in der „Industriegesellschaft“ s. die Analysen von Hans Sedlmayr, Gefahr und Hoffnung des Technischen Zeitalters (Salzburg 1970).

der modernen Problematik bringen, aber die Entwürfe der Künstler verbinden den Riß zwischen Trieb und Geist, bauen Brücken zwischen Person und Gesellschaft und weisen uns Wege zwischen Mensch und Welt.

Immer wieder bemühten sich die Künstler, die technischen Möglichkeiten der Industriegesellschaft, Film und Malerei, Licht und Farbe, Plastik und Bewegung, Zeit und Raum zu integrieren, um ein Gesamtkunstwerk zu schaffen. Die „Multi-Medien-Kunst“ entstand oder wie die Franzosen sagen „l’art total“.

An ihrem Beginn erfand der Futurist Giacomo Balla mit seinem „Feu d’Artifice“ (1914–17) einen licht- und farbkinetischen Ambiente-Raum, in dem zum russischen Ballett von Diaghilew und Strawinsky sich Licht im farbigen Raum bewegte. Es folgte das „Bauhaus“ mit dem „Triadischen Ballett“ von Oskar Schlemmer. Nicolas Schöffer und Julio Le Parc mit der „Groupe de Recherche d’Art Visuel“ intensivierten die Bemühungen. Schließlich gelang es Alwin Nicolais mit dem „New Yorker Tanztheater“ Tanz, Elektronenmusik, farbiges Licht und eine surreale bis ins Religiöse reichende Symbolik zu einem einzigartigen Gesamtkunstwerk der „Industriegesellschaft“ durchzuformen<sup>18</sup>. Hier setzten religiöse Gruppen an und versuchten „Jazz- und Rhythmus-Messen“ zu schaffen. Der Rhythmus des Orffschen „Schulwerks“ übersetzt traditionelle Klangvorstellungen in die Gegenwart. Einige Geistliche nahmen den Projektor in den Kirchenraum und warfen farbige Dias an die Wand<sup>19</sup>. Religiöse Gruppen der amerikanischen „Underground-Kirche“ schufen die „Multi-Medien-Messen“<sup>20</sup>. Der überkommene „Erinnerungsritus“ an das Abendmahl und die Passion Christi mit seinen Lesungen und Ansprachen wurde dabei mit rhythmischen Bewegungen und Gesängen, mit Filmstreifen und Diaprojektionen verbunden. Zeitgenössische Vorgänge, traditionelle Malereien christlicher Kunst der Vergangenheit und „farbige Kaskaden“ können dabei Rede und Ritus untermalen, paraphrasieren oder kontrastieren. Dadurch wurde der Opfertod Christi nicht nur „aktuell“ mit dem Geschehen der Gegenwart interpretiert, sondern in der „Metallisation des Traums“ (Eduardo Paolozzi) auch mit der Triebstruktur identifiziert. Nach einer Zeit rationalistischer und formalistischer Versteppung der Liturgien zu bloßen „Wortgottesdiensten“ und „Mahlgemeinschaften“ scheint in den „sakralen Beatschuppen“ der Amerikaner wieder der Anschluß an das barocke Gesamtkunstwerk möglich. Sicher können derartige „Experimente“ und „Bauten“ nicht verbindlich geinacht oder allgemein vorgeschrieben werden. Aber man sollte solchen religiösen „Spontangruppen“ ein Versuchsfeld einräumen.

In der Barockzeit haben in St. Michael in München die Jesuiten mit ihren „Dramen“ vor der Kirche, deren Charakter man sich mit Hilfe der ausgezeichneten Inszenierungen der „Feenkönigin“ oder der „Platäa“ des Münchener Theaters am Gärtner-

<sup>18</sup> Douglas M. Davis, The Artist and the Machine. In: Dialogue Vol. 2, Nr. 4 (Washington 1969) 65.

<sup>19</sup> Studentenpfarrer H. Rupprecht zeigt in der Evang. Kreuz-Kirche in München-Schwabing Lichtbilder zeitgenössischer Kunst (s. Das Münster [1970] Nr. 2, 145).

<sup>20</sup> Myron B. Bloy, Jr., Multi-Media Worship: A model and nine viewpoints (New York 1969).

platz vergegenwärtigen kann, religiöse Schauspiele mit Balletten, Prozessionen und Hochamt verbunden<sup>21</sup>. Tradition und Gegenwart, Traum und Wirklichkeit, Enthusiasmus und Aufklärung bildeten eine Einheit.

Vielleicht könnten unsere „modernen“ Liturgen und Künstler, die gerade im „Abendland“ in einem gewaltigen „Entsakralisierungsfeldzug“ im Begriff sind, ihre eigenen „Sakralbauten“ zu liquidieren, ihr „soziales Engagement“ ein wenig einschränken. Sie könnten von den Amerikanern lernen, wie man aus dem „Horizontalismus“ der „Konsumgesellschaft“ herauskommt. Die Kirche hat in den vergangenen zweitausend Jahren nicht eben wenig für die Armen und Notleidenden getan. Sie wird auch in der Zukunft ihre Sozialarbeit, die „Nächstenliebe“, als die vordringliche Aufgabe ihres Betens und Bauens ansehen. Sie wird aber niemals ein bloßes „karitatives Unternehmen“, eine „Arbeiterwohlfahrt“ oder ein „Gelder-Verteilungs-Büro“ werden. Ihre erste Aufgabe bleibt, den ganzen Menschen zu Gott zu führen; denn das Glück der Menschheit für Zeit und Ewigkeit besteht in der Verehrung des unsichtbaren Vaters und seines gekreuzigten Sohnes, der auferstanden ist und im Himmel thront.

<sup>21</sup> H. Schade, Die Berufung der Jesuiten nach München und der Bau von St. Michael, in: Der Mönch im Wappen (München 1960) 209–257.