

Hans Busso von Busse

Kirchenbau der Gegenwart

*„Bildhauerei und Malerei sind ausgesetzte
Kinder. Ihre Mutter ist tot, ihre Mutter,
die Architektur“ (Paul Valéry).*

Das Leitmotiv unserer Überlegungen scheint ungewöhnlich. Und doch charakterisiert der Satz von Paul Valéry die geistige Situation der modernen Kunst in besonderer Weise, denn die Architektur weist zunächst den bildenden Künsten ihren Ort, ihren Sinn und ihre Bindungen an. Mit dieser Fragestellung führt unser Leitmotiv auch in das Thema „Bau und Bild“ ein, das diesen Gedanken zugrunde liegt¹. Man darf die Ungewöhnlichkeit des Satzes durch eine kleine Vorgeschichte näher erläutern.

Es war bei der Ausstellung florentinischer Fresken in München. Wieder einmal sah ich das schöne Fresko von Giotto aus der Capella Perruzzi in Santa Croce in Florenz. Da brachte Valéry mein lange verspürtes und nicht erstmaliges Unbehagen auf den Begriff: Es war der Mangel an Architektur, der mich irritierte, es war das aus dem Wirkungszusammenhang herausgerissene, obwohl für ihn erschaffene Kunstwerk, es waren all dies Umstände, die das Fresko in sich selbst zur Stummheit zurückfallen ließen, die ihm Qualitäten entzogen und dessen Aussagekraft reduzierten.

Das Zitat von Valéry ist die Konklusion eines Essays zum Thema „Problem der Museen“. Valéry spricht dort vom „schwindelerregenden Wirbel des Durcheinandergeworfenseins, mit dessen Martern wir die Kunst der Vergangenheit umbringen. Mit einem Schlag“, fährt er fort, „werde ich einer dämmrigen Helligkeit gewahr. Eine Antwort geht in mir auf die Suche nach sich selbst, löst sich immer mehr von meinen Empfindungen ab, verlangt nach Ausdruck. Malerei und Bildhauerei – so raunt mir der Dämon des Alles-deuten-Müssens zu – sind ausgesetzte Kinder. Ihre Mutter ist tot, ihre Mutter, die Architektur. Solange sie am Leben war, wies sie ihnen ihren Ort an, ihren Sinn, ihre Bindungen. Die Freiheit, herumzuirren, wurde ihnen nicht zugestanden. Sie hatten ihren Raum, ihr wohlabgestimmtes Licht, ihre Themen, ihre Verbundenheiten. Solange sie am Leben war, wußten sie, was sie wollten – Gott befohlen, sagt mir dieser Gedanke, weiter eindringen möchte ich nicht.“²

Ungeachtet der Gefahr, in die ich mich dabei begeben, und ungeachtet des sicherlich weisen Ratschlags von Valéry möchte ich diesem Gedanken dennoch nachgehen: dorthin nämlich, wo das heute problematische Verhältnis von Architektur zu Kunst sich abspielt. So stellen sich die Fragen: Ist die Architektur wirklich tot? Sind die Künste ausgesetzt oder aber selbst davongelaufen? Anlaß für Valérys fatalistische Feststel-

¹ Überarbeiteter Text eines Referats auf der Tagung „Bau und Bild. Zur ikonologischen Bedeutung der Kirchenarchitektur“ der Katholischen Akademie in Bayern am 23. November 1974.

² P. Valéry, Das Problem der Museen, in: Über Kunst (Frankfurt 1959) 58.

lung war zwar das im Museum isolierte Kunstwerk. Aber rührt seine Diagnose nicht auch an das gestörte Verhältnis heutiger Architektur zu heutiger Kunst?

Es geht um die Bild- und Zeichenhaftigkeit der Architektur, um ihre semantischen und symbolischen Qualitäten. Diese fallen jedoch allemal und größtenteils in den Kriterienbereich von Kunst. So wird das Schwergewicht meiner Gedanken auf der Frage liegen, wie sich Architektur zu Kunst verhält. Ich muß deshalb vom „Verhältnis“ sprechen, weil heute Architektur und Kunst teilweise auseinandergetreten sind, weil heute Architektur nicht automatisch Kunst ist. Doch damit muß die ikonologische Bedeutung der gegenwärtigen Kirchenarchitektur unter einem anderen Blickwinkel gesehen werden als bei einer Architektur der Vergangenheit, einem Dom oder einem Münster.

Man wird also das Verhältnis von Architektur und Kunst allgemein oder grundsätzlich erörtern, muß aber auch das Auseinandertreten von Architektur und Kunst historisch verfolgen. Dies scheint mir deshalb notwendig, weil erst aus der Kenntnis solcher Zusammenhänge neue Denkanstöße für die heutige Situation gewonnen werden können. Und vielleicht wird sich dabei ergeben, daß Valéry wohl mit der Problematisierung des Verhältnisses richtig lag, nicht aber mit der Ausschließlichkeit und Endgültigkeit seiner Aussage.

Sinn und Zweck von Architektur

Architektur ist Rahmen für die meisten menschlichen Lebensvollzüge, Tätigkeiten, Wünsche und Erwartungen und wirkt auf sie zurück. Architektur sollte deshalb ein sehr differenziertes Instrumentarium sein, um der Komplexität und Vielfalt menschlicher Existenz auf allen Ebenen gerecht zu werden. Auf allen Ebenen, das heißt: Architektur muß eine befriedigende Antwort auf physische, psychisch-emotionale und semantisch-symbolisierende Anforderungen des Menschen geben. Architektur hat also als Ausgangs- und Zielpunkt gleichermaßen den vor der Natur Schutz suchenden, zu emotionalem Erleben befähigten und für nichtrationale Erfahrungen Symbole, d. h. eine nichtverbale Sprache suchenden Menschen; den Menschen also, der Zeichenhaftigkeit zur Orientierung im weitesten Sinn benötigt.

Neben die meßbare, pragmatische Funktion tritt also grundsätzlich und mindestens gleichrangig die ablesbare Bedeutung als Aufgabe der Architektur. „Es ist richtig, daß die Architektur von Fakten abhängig ist, aber ihr eigentliches Wirkungsfeld liegt im Bereich des Ausdrucks.“³ Durch den Ausdruck, die Gestalt aber wird Bedeutung vermittelt.

Kunst kann die Bedeutungszusammenhänge von und in Gebautem erhellen, unter-

³ Mies van der Rohe, Technik und Architektur, Rede vor dem IIT 1950, in: U. Conrads, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts (Berlin 1964) 146.

stützen, verdeutlichen, vertiefen, und zwar als Symbol für Bewußtseinsinhalte, die sich der diskursiven Logik entziehen, und gewissermaßen als nichtverbales Kommunikationsmedium, als Verständigungsmittel, als Zeichensystem für im Prinzip „Unsagbares“. Wenn Architektur in diesem Sinn Bewußtseinsinhalte ausdrückt, dann erfüllt sie den Sachverhalt der Kunst.

Das Maß ihrer künstlerischen Qualität bestimmt hierbei ihre semantische Kraft. Anders gesagt: erst die Kunst verleiht dem Gebauten eine seine pragmatische Funktion überschreitende Bedeutung, läßt eine über den Zweck hinausweisende Intention sichtbar werden. Dabei ist es gleichgültig, ob nun das Bauwerk selbst Kunst ist oder ein in seinem Geist erschaffenes, ihm zugehöriges Kunstwerk.

Diese differenzierende Formulierung von „Architektur als Kunst“ und „Kunst in, an, bei oder mit Architektur“ ist heute durch das Auseinandertreten von Architektur und Kunst nötig geworden. Deshalb kann der Begriff Kunst in Zusammenhang mit der Architektur der Gegenwart nicht mehr entsprechend den bekannten historischen Schemata gebraucht werden, schon deshalb nicht, weil sich mindestens bis zum Barock das Verhältnis von Architektur und Kunst überhaupt nicht als Problem stellte. Ich fürchte, daß die heutige Diskussion dennoch mit einem in der Vergangenheit definierten Verhältnis von Kunst zu Architektur operiert.

Die historische Entwicklung des Verhältnisses von Architektur und Kunst

In den Dombauhütten des Mittelalters bis zur Französischen Revolution bzw. einschließlich des Barock gab es kaum eine personale Trennung zwischen Architekt und Künstler. Meist vom Steinmetz, Zimmermann oder Stukkateur ausgehend, vereinigte er beides in einer Person.

Die Putten, Heiligen, Patrone und die vielen anderen geformten und gemalten Ausschmückungen in einem barocken Gewölbe sind keine selbständigen Kunstwerke, sie sind auch nicht nötig für Funktion und Konstruktion. Beides zusammen aber ergibt Architektur oder Kunst, beides hier austauschbare Begriffe. Die Bedeutung bzw. semantische Kraft liegt hierbei weniger im bildhaften Informationswert begründet als vielmehr im Zusammenwirken aller den Raum bestimmenden Elemente: Grundriß, Material und Konstruktion, Farbe und Licht, Musik, die liturgische Handlung insgesamt, Proportion und Harmonie und vieles andere mehr. Die Architektur war Mutter der Künste, indem sie selbst Kunst war und darüber hinaus die bildenden Künste in einen Sinnzusammenhang stellte.

Wenn dennoch in ihrer künstlerischen Tätigkeit verschiedene Personen an einem Bau teilhatten, so taten sie dies vor dem Hintergrund des totalen Konsensus einer in sich geschlossenen Ordnungsvorstellung, sei dies die gebaute, gesellschaftliche und ordnungspolitische Hierarchie der hellenischen Antike in Akropolis, Areopag und Agora, oder die Architekturprojektion der Civitas dei im gebauten himmlischen Jeru-

saalem, oder aber das an der Antike orientierte Landleben, ablesbar in der venetianischen Villenkultur der Renaissance. Die Villa Maser wäre ohne die Ausmalereien Veroneses kaum beachtenswert, ebenso wie dieselben Bilder ohne die Architektur Palladios nicht an ihrer Qualität, wohl aber an Wirkung verlieren würden. Die Grenzen von Malerei und Architektur waren nicht mehr wahrnehmbar, sie überlagerten sich zum künstlerischen Gesamterlebnis bis hin zu Identität. Der Begriff der autonomen Kunst wäre ebenso undenkbar gewesen wie jener einer zweckrationalen Architektur.

Aus diesen historischen Sachverhalten ergibt sich ein weiterer Grund, warum sich in der Geschichte das Verhältnis von Architektur und Kunst nicht als Problem stellt: die selbstverständliche Integration des Künstlerischen in das gesellschaftliche Leben. Kunst war immer da: als Architektur, als Ornament, als Bild, als Plastik. Sie wurde als Gebäude, in Gebäuden, an Gebäuden Tag für Tag erlebt.

Erst mit der Romantik entwickelte sich das Verhältnis von Architektur und Kunst zum Problem. Die Kunst sonderte sich von der gesellschaftlichen Realität ab. Irreale Gegenwelten wurden aufgebaut, nur nachvollziehbar und betretbar für die Eingeweihten. Die blaue Blume war nicht jedem vergönnt. Kunst wurde zum Elitären, Esoterischen, im weiteren dann zum Gegensatz der sogenannten Arbeitswelt.

Die im 19. Jahrhundert einsetzende Industrialisierung vollzog die endgültige Trennung zwischen der Architektur und den bildenden Künsten. Die Architektur suchte ihr Heil zunächst im Historismus. Sie borgte ihre Gestalt von den anerkannten, abgesicherten Formen der Vergangenheit. Neugotische Rathäuser, barocke Justizpaläste und antike Landhäuser in unseren Städten dokumentieren die Trennung zwischen dem Inhalt der Bauaufgabe und der sichtbaren Gestalt. Sogenannte Kunst wird zur sinnentleerten Dekoration. Der Zeichencharakter der Architektur erstickt unter gußeisernen Kapitälchen und Stuckprofilen in Meterware.

Die zeichenhafte Kraft dieser Architektur ist reduziert, weil die historisierende Formsprache nicht mehr mit dem zeitgenössischen Inhalt der Bauaufgabe übereinstimmt, diesen also nicht verdeutlichen kann. Kunst aber wäre Verdeutlichung, Vertiefung. So ist hinter einer griechischen Säulenordnung keinesfalls, wie eigentlich erwartet, ein Hera-Heiligtum verborgen, sondern willkürlich einmal eine Börse, dann ein Wohnhaus, eine Bank, eine Verwaltung oder eine Kirche. Die nicht minder willkürlich applizierte Kunst hat ebensowenig inhaltlichen Bezug zur Funktion des Gebauten, bleibt ohne sinnbildende Kraft, ist Dekoration, verzichtbare Applikation. Adolf Loos, der erste Verfechter der „Neuen Sachlichkeit“, verteuflerte wohl zu Recht das inhaltlos gewordene Ornament.

Der verzweifelte, bewußt herbeigeführte, noch am Handwerk orientierte Versuch des Jugendstils, die bildenden Künste mit der Architektur wieder zusammenzuführen, scheiterte unter dem Ansturm gesellschaftlicher und technischer Veränderungen.

Der Kirchenbau im 20. Jahrhundert

Am Anfang des 20. Jahrhunderts wird der Versuch unternommen, die sinnentleerte Gestalt durch zeitgemäße, aus den neuen bautechnischen Methoden abgeleitete Formen zu überwinden. Auch der Kirchenbau bedient sich der neuen technischen Mittel. 1922 baut Auguste Perret die erste Stahlbetonkirche, Notre-Dame von Raincy. Perret, der bezeichnenderweise vom Ingenieurbau kommt, hat diese Kirche aus den technischen Möglichkeiten seiner Zeit entworfen, er hat sie zu einer eigenständigen, vor allem innovativen Gestalt gebracht. Einen vorläufigen Höhepunkt dieser Zeit setzt Karl Moser 1926 mit dem Bau der Antoniuskirche in Basel. In beiden Fällen waren es die veränderten, neuen technischen Möglichkeiten, die dieser Architektur zu eigenständigem Ausdruck verhalfen.

Zwar waren diese Kirchen bildlos im konventionellen Sinn, doch keinesfalls deutungslos. Für den am Geschmack des 19. Jahrhunderts mit seinen sinnentleerten Formen orientierten Menschen allerdings waren sie „kunstlos“. Die Vorstellungswelt dieses Menschen war noch so vom Geist des 19. Jahrhunderts geprägt, daß er nicht in der Lage war, die Ästhetik des technischen Zeitalters zu verarbeiten, das Kunstvolle auch im Modernen zu erkennen. Ein aus der Vergangenheit definierter Kunstbegriff versperrte ihm den Zugang zur neuen Architektur, zur neuen Kunst. Die Frage der Kunst entzündete sich damals – wie offensichtlich heute immer noch – an dem, was sie einmal war. Doch dabei vergessen wir – wenn wir zum Beispiel die Kunst des Barock glorifizieren –, daß die politischen Bedingungen des Entstehens dieser Kunst für uns heute unannehmbar sind. „Die soziale Geschlossenheit, der man um der Kunst willen nachtrauert, war heteronom, fremdgesetzlich also, den Menschen in weitem Maße aufgezungen. Sie ging zugrunde nicht in einem historischen Sündenfall; auch nicht dadurch, daß schicksalhaft die sogenannte Mitte verlorengegangen wäre. Sondern der Zwang, nach dem heute so viele gieren, war unerträglich geworden.“⁴

Dennoch waren beide Betonkirchen in Raincy und Basel, trotz Bildlosigkeit im konventionellen Sinn, von hoher semantischer Kraft allein durch die Qualität ihrer Gestalt bis ins Detail – letztlich dadurch, daß sie selber Kunst waren. Sie brachten die semantische Kraft allein aus sich hervor. Bei aller Würdigung dieser ersten baukünstlerischen Leistungen im neuen Kirchenbau jedoch muß bedacht werden, daß ein Bruch zwischen der Modernität der Mittel und dem Konservatismus der Grundriß- und Aufrißschemata vorhanden ist. (Vgl. Otto Bartnings Pressakirche, 1928 als demontierbare Stahlkirche errichtet.)

⁴ Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Ästhetika* (Frankfurt 1967) 9.

Der Wandel im Selbstverständnis der Kirche und das kirchliche Bauen

Eine im 20. Jahrhundert gebaute Kathedrale ist unglaublich, und die Kirchen Perrets, Mosers und Bartnings sind großartige Kathedralen. Ihre Zeichenhaftigkeit erreicht kaum mehr jemanden. Nicht ohne Grund fragte deshalb Otto Bartning von der Architektur her neu nach der Liturgie. Und dies ist nichts anderes als die Frage nach einem zeitgemäßen Selbstverständnis einer Kirche, die sich nicht entfernt hat von ihren Mitgliedern, sondern diese in die Mitte nimmt.

Die Gestalt einer solchen Kirche spiegelt bildhaft ein neues Selbstverständnis der Kirche; sie ist Zeichen für das veränderte Verhältnis zwischen Gemeinde und Priester, für einen aktiveren Einbezug der Gemeinde in das liturgische Geschehen. Das dem Menschen entrückte Gegenüber – sinnfällig dargestellt im achsial gerichteten Langschiff – wird abgelöst durch ein von der Gemeinde umschlossenes Innere.

Diese und ähnliche Kirchen waren erste Anzeichen für eine tiefergehende theologische Wandlung, die erst nach dem Zweiten Weltkrieg – mit Phasenverschiebung bei der evangelischen und der katholischen Kirche – größere Bewegung in die Fragen nach dem veränderten christlichen Selbstverständnis brachte. Es artikulierte sich immer mehr im sozialen Engagement. Die Kirche der Diakonia löste die *Ecclesia triumphans* ab. Mit Dietrich Bonhoeffer sah man Gott als soziales Geschehen. Kirchliches Bauen wird zum Dienst am Menschen.

So werden neue Akzente gesetzt sowohl in bezug auf die konkreten Inhalte der neuen Bauaufgaben – Gemeindezentren, Sozialeinrichtungen oder Wohnungsbau – als auch in bezug auf die architektonische Haltung dieser Bauten. Sie bringen den Dienst am Nächsten, die praktische, christliche Tat der Nächstenliebe sinnfällig zum Ausdruck. Die zeichenhafte Dimension der Architektur beginnt den Menschen wieder zu erreichen. „Nicht mehr das, was im fahlen Zwielflicht einer mächtigen und triumphierenden Kirche steht, ist heute angemessen, weil es diese Kirche nicht mehr gibt und nicht mehr geben darf, sondern die Kirche der Diakonia – eine Kirche, die sich dienend in die Welt von heute einfügt“, sagt Bischof Lilje⁵. Das gleiche meint der katholische Theologe Halbfas, wenn er den „Primat des Menschlichen“ fordert, „der gegenüber aller kultischen, dogmatischen und gesetzlichen Ordnung gilt“⁶. In diesem Sinn heißt kirchliches Bauen immer mehr dem Leben der Gemeinde, dem sozialen Engagement entsprechen, ihm Ausdruck geben.

⁵ H. Halbfas, Heute würde Jesus in der Kirche als Störenfried gehaßt (Der Spiegel 1970/27), zit. nach R. Gieselmann, Neue Kirchen (Stuttgart 1972) 11.

Die Säkularisierung im kirchlichen Bauen

Bei allem Positiven dieser Entwicklung wird jedoch eine Gefahr immer deutlicher: sie liegt im totalen Anspruch sozialer Aktivität. Ein solcher totaler Anspruch würde die eigentlich religiöse Frage nach dem Sinn des Seins verschütten, würde die Kirche ihre Daseinsberechtigung als eigene, nicht zu ersetzende Instanz verlieren lassen. Je mehr dieser Anspruch sich vergrößert und auf die Kirche übergreift, um so wichtiger wird deshalb das Herausstellen des nicht Rationalisierbaren und nicht Verbalisierbaren, in welchem allein Quelle und Anlaß für das soziale Engagement begründet liegen.

Immer mehr drängt sich mir beim Anblick manchen Gemeindezentrums, beim Beschreiten manchen Kultraums die Frage auf, ob nicht bereits die verhängnisvolle Zweckrationalität unserer Tage über die Hintertür des sozialen Engagements Eingang in das kirchliche Bauen gefunden hat, ob hier nicht eine Säkularisierung besonderer Art stattfindet, mit der für die Architektur schwerwiegenden Folge, daß ihr für den Menschen nichts anderes als die bloße Behausungsfunktion abverlangt wird – kein Ausdruck, keine Sinngebung, keine Geborgenheit, keine Zuversicht, keine Fröhlichkeit. Architektur und die Künste sind hier zur Sprachlosigkeit verdammt. Hier ist Architektur, ist Kunst tot. Der unmeßbare Mensch bleibt ungetröstet, sagt Otto Bartning.

Doch dieser Mensch braucht den Raum mit Bedeutung, den Kultraum, wo in der Gemeinschaft die Verkündigung und damit der Inhalt der christlichen Botschaft durch Wort und Handlung erfahren wird. Die Existenz religiöser Erfahrungen und das damit verbundene Bedürfnis, diese Bewußtseinsinhalte sichtbar zu machen, steht für Christen außer Frage, ebenso, daß diese besondere Erfahrung den Wunsch nach einem sich Mitteilen, d. h. nach dem Gemeinschaftserlebnis nach sich zieht. Genau dazu dient der Kultraum als der ständige Ort der unmittelbaren Kommunikation zwischen dem Inhalt der christlichen Botschaft und dem Menschen, im Gegensatz zur mittelbaren Kommunikation zum Beispiel durch kirchliche Sozialbauten. Die Bestimmtheit, der zeichenhafte Gehalt dieses Orts, erfahrbar durch die Gestalt, ist notwendiger Informationsträger für den Christen, der sich dort in der Gemeinschaft zur steten Erneuerung seines Glaubens einfinden kann. Dies gilt selbstverständlich auch für die Darstellung nach außen, im öffentlichen Raum.

Der Architekt, der diesen Ort organisiert, kann hier unterstützend eingreifen: indem er nämlich einen Ort oder besser ein Raummilieu schafft, das der Bedeutung der an diesem Ort stattfindenden Handlung angemessen ist und sie mitträgt. Hierbei ist die Unterstützung um so wirkungsvoller, je besser, je künstlerischer die Architektur ist. Der Architekt muß sich jedoch bewußt sein, daß er die religiösen Inhalte und symbolischen Handlungen nicht durch Raum und Gestalt vorwegnehmen, geschweige denn ersetzen kann. Solche Versuche münden meist in eine platte und fadenscheinige Versinnbildlichung oder in den schwülstigen, dabei inhaltlich leeren Bereich des Kitsches.

Möglichkeiten zur Überwindung der Zweckrationalität im Bauen

Kunst und künstlerisches Schaffen im kirchlichen Bauen setzt also die intensive, auch kritische Auseinandersetzung mit dem Selbstverständnis der Kirche und den Erwartungen des Menschen an sie voraus. „Phantasie in der produktiven Arbeit am Gebilde ist nicht die Lust am unverbindlichen Dazuerfinden, an der *creatio ex nihilo*. Die gibt es in keiner Kunst, auch in der autonomen nicht.“⁷

Das bedeutet, daß der Architekt ebenso wie der Künstler mit bestimmten Raum- und Bildqualitäten von der Theologie vorgegebene Wirkungen erzielen muß: Bescheidenheit im Äußeren, Reichtum im Inneren, Wärme und Geborgenheit, unpathetische Feierlichkeit und auch Fröhlichkeit – nicht jedoch falsche Demut, nicht Kargheit, nicht mystische Verslossenheit, nicht Aufdringlichkeit und nicht triumphierende Herrlichkeit.

Das heißt, der Architekt, gleichwohl der Künstler, muß eine Übereinstimmung des sich nach außen zeigenden Selbstverständnisses der Kirche mit der ästhetischen Lösung, also der Gestalt herstellen. Für theologische Probleme kann er nicht zuständig sein, wohl aber muß ihm die religiöse Erfahrung zu eigen sein. Ohne diese konkrete religiöse Erfahrung wird der Architekt kaum in der Lage sein, das den Inhalten der liturgischen Handlung angemessene und entsprechende Raummilieu zu schaffen. Ohne diese Erfahrung kann er sicherlich gute, qualitätsvolle und funktionsfähige kirchliche Bauten für den Dienst am Nächsten errichten, aber den verbindlichen und konsensusfähigen Ausdruck für den gesamten Inhalt der christlichen Botschaft wird er nicht finden.

Er muß die Chiffren auf der religiösen Kommunikationsebene selbst erfahren, da sie durch Worte nicht mitteilbar sind. Hat er diese Erfahrung nicht, baut und gestaltet er an denen, die diese Erfahrung besitzen – und die Kirche ist ein Zusammenschluß solcher Menschen – vorbei. In der sichtbaren Fassung dieser Erfahrungen durch Architektur überschneidet sie sich mit der Kunst. Denn „Kunst ist ebenso wie die kultische Handlung eine symbolische Transformation von Erfahrungen, die in keinem anderen Medium adäquat zum Ausdruck gebracht werden können“⁸. Dies gilt selbstverständlich nicht nur für religiöse Bewußtseinsinhalte.

Wird diese Transformation von Erfahrungen verhindert, wird Kunst eliminiert oder die kultische Handlung durch die Unverträglichkeit des Raumes gestört, dann wird der Mensch um bestimmte, für seine Existenz jedoch wichtige Bewußtseinsinhalte gebracht. Auch die größte soziale Fürsorge der Kirche wird ihm nicht helfen. Dessen sollte man sich beim kirchlichen Bauen bewußt sein.

Doch nicht nur hier: auch die Unwirtlichkeit unserer Städte ist ein Zeichen für die Verkürzung des Menschen. Aber eben diese verkürzte Architektur ist Rahmen für die meisten menschlichen Tätigkeiten und wirkt auf menschliches Verhalten ein. Ein teuflischer *Circulus vitiosus*. Könnte es nicht sein, daß diese verkürzte, weil zweckrationale

⁷ Th. W. Adorno, a. a. O. 117.

⁸ S. K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege* (Frankfurt 1965) 101.

Umwelt die Sensibilität des Menschen für Zeichen und Symbole verschüttet? Daß er einen Teil seiner Menschlichkeit dadurch bereits verloren hat? Zumindest schiene mir dies eine plausible Erklärung für das, was dieser Mensch in den letzten 30 Jahren des Wiederaufbaus mit sich geschehen ließ. Alle Bereiche gebauter Umwelt leiden heute unter dem Zugriff der Zweckrationalität, unter dem Primat des Ökonomischen, der Technologie. Wie sollte da die Bedeutung von Gestalt, von Architektur für Mensch und Gesellschaft jemals erkannt werden?

Alexander Mitscherlich spricht von der Intensivierung des Bewußtseins, die die technische Welt ermöglicht habe und die nun ihrerseits ein hohes Maß an Bewußtheit als Integrationsleistung benötige. Bewußtheit nämlich für die Gefahren der Verselbständigung der Technik, Bewußtheit vom Menschen in seiner Ganzheit. Wir brauchen sie, um die technische Welt zu integrieren, um das zivilisatorisch Nötige auch kulturell zu verkraften. Nur diese Bewußtheit wird die Zweckrationalität im Bauen überwinden, wird die Künste wieder fordern, wird Valéry widerrufen können.