

Herbert Schade SJ

Deutungsdenken und technisches Sehen

Zum Schicksal der Bildvorstellungen im modernen Kirchenbau

Im Katalog der Kölner Ausstellung „Projekt '74 – Aspekte internationaler Kunst am Anfang der 70er Jahre“ steht der Satz: Es „entfällt die Malerei“¹. Tatsächlich konnte man auf dieser Ausstellung, die eine Vorschau auf die nächste „documenta“ bot, nur mehr vier oder fünf Bilder eines fotografischen Realismus sehen. Im Vordergrund der Kölner Darbietungen standen Wahrnehmungsanalysen mit Video-Geräten, Untersuchungen zum Problem von Zeit und Raum, „Spurensicherung“ und „Anatomie der Illusion“. Die letzte „documenta“ in Kassel hielt sogar Joseph Beuys mit Filzhut und Rose für ausstellungswürdig. Zum Ärger der Politiker propagierte Beuys eine „Partei der Nichtwähler“. Skulpturen bot der Bildhauer nicht an. Pläne für die große Biennale in Venedig bemühten sich, die Pavillons für die Nationen zu sperren und sie einer engagierten Propagandakunst politischer Prägung zuzuführen. Eine Ausstellung in Wuppertal will sogar „Monumente durch Medien ersetzen“ (Katalog, Wuppertal 1976). Sie schneidet die Kunst von der Geschichte und Tradition ab und erhebt das Prozeßhafte des augenblicklichen gesellschaftlichen Bewußtseins zur Norm. Monumente sind – nach der Meinung der Aussteller – zwecklos, während die Medien der Zweck heiligt.

Die ästhetischen Perspektiven unserer technologischen Gesellschaft ließen sich noch weiter ausziehen. Eines scheint dabei sicher: Malerei und Plastik sind kaum gefragt. So mutet auch eine Problemstellung „Bild und Kirchenbau“ in der zeitgenössischen Kunstszene überholt und museal an.

Es wäre allerdings nicht neu, daß christliche Gruppen in Ritterausrüstungen aufziehen, wenn andere aus einer Panzerschlacht nach Hause kommen. Hat man nicht im vorigen Jahrhundert die Systemkunst der Neugotik der personalen Kunst eines Manet und Cézanne entgegengehalten? Und tritt nicht die heutige Theologie gelegentlich unter dem Vorzeichen des Personalen auf, während die zeitgenössische Kunst das Problem der Objekte und Sachen abhandelt?

Es ist hier auch nicht beabsichtigt, unter dem Vorzeichen des Bildes den Streit der Konfessionen zu entfachen und zu fragen, ob nicht die katholischen Gotteshäuser heute in ihrer Bildfeindlichkeit protestantisch geworden seien, und manche evangelische Kirchenbauten mit ihren liturgischen Ausstattungen katholisieren.

Der Graben ist tiefer und die Spaltung der Lager elementarer. Unsere Kontroversen sind nicht mehr konfessionell bestimmt, und die Thematik ist kaum theologisch. Dies zeigt das Überhandnehmen der erkenntnistheoretischen Problematik in der zeitgenössi-

schen Kunst. Schon die Surrealisten haben mit Dali und Magritte erkenntniskritisch gearbeitet und ein Plädoyer für die Unglaubwürdigkeit der äußeren Erscheinung einer positivistischen Welt durchgeführt. Der Fotorealismus suchte die Subjektivität des menschlichen Auges durch die Objektivität der exakter arbeitenden Kamera zu ersetzen. Die Pop-Art hat schließlich das Wesen der Dinge neu zur Diskussion gestellt. Die Frage lautet: Ist die Coca-Cola-Flasche nur ein Gebrauchsgegenstand oder ist sie nicht vor allem eine Mitteilung?

Diese Vorgänge dokumentieren, daß heute ein Gegensatz die Szene vorrangig polarisiert: Der Widerspruch zwischen einem Deutungsdenken und einem Nutzwertdenken, oder ästhetisch ausgedrückt: zwischen einer Bilderkenntnis und einem „technischen Sehen“. Dieser Gegensatz monumentalisiert sich in der mythischen Vorstellung einer heiligen Stadt, deren Mauern zugunsten der lukrativen Bauten von „Profitopolis“, der Zitadelle des Kommerz, geschleift werden. Zwischen diesen beiden Entwürfen vollzieht sich das Schicksal der Bildvorstellungen in der Kirche.

Man sollte die Vorgänge in der Kölner Ausstellung und der letzten „documenta“ in Kassel nicht in den Wind schlagen. Die Tatsache, daß Künstler sich nicht mehr ausschließlich um die Gestaltung der äußeren und inneren Wirklichkeit bemühen, sondern den Erkenntnisvorgang selbst zum Thema ihrer Arbeit machen, zeigt, daß unser Wahrnehmen gefährdet ist. Unter den Vorzeichen eines verschiedenartigen Sehens verändert sich tatsächlich die Geschichte der modernen Kunst im neueren Kirchenraum.

Das Bilddenken der überkommenen Kunst und das „technische Sehen“ der Gegenwart

Ein Vortrag von Ernst Buschor über das „technische Sehen“ und eine Reihe vergleichbarer Arbeiten ermöglichen es, zwei wesensverschiedene Arten der Erkenntnis zu beschreiben, die hier Bilddenken und „technisches Sehen“ genannt werden².

Für die Alten hatte die Erkenntnis in „Bild und Gleichnis“, wie Paulus sich ausdrückte, den Vorrang. Diese Bilderkenntnis ist ganzheitlich, geht aus dem Gedächtnis oder der Tradition heraus vor sich und ist wertend. Sie erfolgt also unter der Beteiligung der „Herzkräfte“ des Menschen, wie Ernst Buschor formulierte. Im Gegensatz zu der technisch oder materiell aufgefaßten Realität hat das Bild einen ambivalenten Charakter. Es ist mehrdeutig. So kann der Löwe in der Bibel den Teufel oder Christus bezeichnen. Martin Luther hat in bedeutsamer Weise die Bilder „adiaphora“, weder gut noch böse, genannt. Die Bilder fordern nämlich zur Unterscheidung und Deutung auf. Während die naturwissenschaftlich-technische Erkenntnis eindeutig ist und mit Hilfe des Prinzips von Ursache und Wirkung die Dinge in notwendiger Weise verknüpft, ermöglicht die Bilderkenntnis die Wahl und garantiert die Freiheit.

Der Mensch dieser alten Kunst ist der „Anthropos“, das Wesen, das den Himmel anschaut und das offen ist für die Vorgänge in der Schöpfung. Lactanz sprach vom Menschen als der Zusammensetzung von Himmel und Erde. Der Mensch galt als Mikro-

kosmos, der im Makrokosmos und durch ihn lebte. Anders unsere Art der Erkenntnis. Vergleichbar mit einer Kamera ist diese Art der Wahrnehmung ein Sehen mit isolierter und isolierender Optik. Es ist isoliert von den „Herzkräften“ des Menschen und trennt auch den Ausschnitt der Wahrnehmung aus dem Ganzen der Welt und den geistigen Bezugssystemen heraus. Damit wird dieses Sehen geschichtslos. Es braucht keine Kategorien, die aus der Vergangenheit stammen, um den Gegenstand einzuordnen. Durch diese Abtrennung von Geist, Herz und Tradition wird das Sehen wertfrei. Der Vorteil dieser exakten, nicht emotionalen Wahrnehmung ist die Eindeutigkeit.

Durch dieses „technische Sehen“ wird der Gegenstand verfügbar. Die isoliert und technisch gesehene Welt braucht zur Verarbeitung der positiven Daten ein Prinzip, das einwandfrei arbeitet, das Kausalitätsprinzip. Das kausale Denken, das sich vor allem im naturwissenschaftlich-technischen Bereich bewährt hat, stützt sich auf die Notwendigkeit der Abläufe. Die kausale Verknüpfung, die das Funktionieren unserer Maschinen gewährleistet, kann man nicht dem Beliebigen aussetzen. Computer und Raketen müssen exakt arbeiten, sie dürfen keine Möglichkeit zur Wahl oder Freiheit bieten. Überträgt man diese an sich wertvolle technologische Sehweise und Denkart unkritisch auf den Menschen, so ergibt sich ein Dilemma: Je rationaler die Systeme einer Stadt und eines Staats organisiert sind, um so weniger personale Freiheit bieten sie.

Es könnte sein, daß eine Leistungs- und Konsumdemokratie, die das Praktikable und Brauchbare bis in die Kirche hineinziehen kann oder darf, durch ihre technologische Methodik die Freiheit erstickt. Die intensive Organisation, die Bürokratisierung und die Rationalisierung aller Lebensvorgänge wirken wie ein Netz. Die Bewußtseinsindustrie der Massenmedien tut ein übriges, um dem Menschen die Entscheidung abzunehmen. Der wirtschaftliche Druck eines Denkens, das am Gewinn normiert ist, verstärkt die Repression. Der Deutungswert tritt zurück und wird vom Nutzwert erdrückt. Dieses Nutzwertdenken zwingt den Menschen in eine Art Gefängniszelle, eine abgeschlossene Welt, in ein Dasein unter einer Art von Glasglocke, in der nur mehr ein geschlossenes Bewußtsein möglich ist.

Das geschlossene Bewußtsein der modernen Gesellschaft

Der Mensch wurde durch das Licht von Sonne, Mond und Sternen, durch die Erkenntnis Gottes konstituiert. Diese Prägung des Menschen durch das Licht des Himmels wird hier Primärinformation genannt. Nachdem in der Aufklärung und durch die Säkularisation die Welt als Mitteilung oder, wie die Theologie sagen würde, als natürliche Offenbarung durch die einseitige Bewertung des Nutzcharakters des Vorhandenen liquidiert war, blieben Personen und Gesellschaft als Maßstab aller Wirklichkeit übrig. Diesen Vorgang hat Theodor Hetzer durch eine kunstgeschichtliche Beobachtung aufgezeigt. „Die Gestalten Goyas stehen beziehungslos vor dem Nichts“ (Aufsätze und Vorträge, Leipzig 1957, I, 181). Ähnliche Beobachtungen kann man auch bei anderen

Malern dieser Zeit machen. Die Ablösung des Bilds vom Weltgrund wurde durch eine veränderte Wahrnehmung hervorgebracht. Diese neue Wahrnehmung hat das Bild nicht nur isoliert, sondern das Bewußtsein weiter verändert.

In unserer Zeit erhalten die Nachrichten aus Presse, Rundfunk und Fernsehen eine ungeheure Bedeutung. Diese Nachrichten erfolgen durch „Medien“, das heißt, sie sind durch technische Apparaturen und durch Bearbeiter vermittelt. Allgemein bekannt ist zum Beispiel die Technik des Schneidens und das Neuzusammensetzen der geschnittenen Bilder durch die Filmemacher. Nachrichten dieser Art kann man deshalb Sekundärinformationen nennen. Auf Grund solcher Vorgänge konnte Bazon Brock die Behauptung wagen, unsere eigentliche Realität sei das Bild. Er meint damit die selbsthergestellte Bildwelt, die technologische Ikonostase. Diese selbstproduzierte Bildwelt wird zur bestimmenden Kraft des Bewußtseins.

Während die Primärinformationen den Menschen für das umfassende und sinngebende Geheimnis seines Lebens öffnen und ihn frei machen, verhaften die Sekundärinformationen den Menschen an die Vorgänge in der Gesellschaft.

Die Bindung der großen Epochen der Vergangenheit an die Primärinformationen, das heißt an den „Himmel“ (was Zeit, Raum, Licht und letztlich Gott bedeutete), hat die Mythologie, die Kunst und die Religionen hervorgebracht. Diesen Bereich des gestalteten Lebens nennen wir Kultur. Die Hinwendung zum Nutzwert und zum nur gesellschaftlichen Denken wird oft als Zivilisation bezeichnet. So spricht René Huyghe von einer „Zivilisation des Bildes“ (Die Antwort der Bilder, Wien 1968, 41). Das Bild wird dem Kommerziellen und dem Politischen zugeordnet: „Die Straße ist zur visuellen Verführung geworden“ (ebd.). Unsere Trabantenstädte, in denen man die sinndeutenden Bilder der Kreuze, Andachtsbilder und Kapellen als bigott ablehnt, werden von den „schreienden Bildern“ der Plakatkunst überschwemmt. An jeder Ecke blicken diese grotesken Reklamefetische auf uns herab. Zigarettenfabrikate und Kaufhausparolen, Zahnpasta- und Büstenhalterplakate markieren unsere Avenuen.

Diese „Zivilisation des Bilds“ enthält in den technologischen Bildhöhlen unserer Lichtspielhäuser und Fernsehräume ihre besondere Form. Hier wird der Mensch gleichsam in sein selbstgeschaffenes Bewußtsein eingeschlossen. Diese Situation hat schon Franz Kafka beschrieben: „Ich gehöre zum visuellen Typus. Das Kino stört die Vision. Nicht der Blick erfaßt die Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blicks. Sie überschwemmen das Bewußtsein. Das Kino bedeutet, das bisher nackte Auge mit einer Uniform zu bekleiden.“ Und mit dem Hinweis auf das tschechische Sprichwort „Das Auge ist das Fenster der Seele“ zieht er den Schluß: „Die Filme sind die eisernen Fensterläden vor diesem Fenster.“

Freiheit, das ist zunächst Wahl dessen, was uns geboten wird. Was aber wird ihre Zukunft sein? Die heute geübte Sinneswahrnehmung ist gelenkte Sinneswahrnehmung, nicht allein durch ihre lästige Werbemethode, sondern auch dadurch, daß sie dem Urteil keinen Spielraum läßt. Schon Walter Gropius schreibt in „Apollo in der Demokratie“ (Mainz 1967, 21): „Unsere hochgetriebene automatische Zivilisation übt einen

Terror ganz eigener Art aus.“ „Das seelische Leben wird erdrosselt durch den alles überwuchernden Rationalismus des ‚organisation man‘. Der Mensch läuft Gefahr, den Sinn für das Ganze zu verlieren.“ Deshalb sagt Jean Cassou zu Recht: Die einseitige Entwicklung der Menschheit in eine Produktions- und Leistungsgesellschaft hat „aus der Welt eine geschlossene Welt gemacht, außerhalb derer nichts existiert, eine im wahrsten Sinn des Wortes totalitäre Welt. Sie ist sich selbst Endzweck und produziert nur, um das Produzierte zu konsumieren“ (Kunst ist Revolution, Köln 1969, 7).

Die bildenden Künstler der Gegenwart haben diese „geschlossene Welt“ und ihr selbstgeschaffenes Bewußtsein in vielfacher Weise kritisiert und zum Thema ihres Schaffens gemacht. Unmittelbar greifbar wird diese Situation bei den Gestalten von Robert Graham, die sich in Glaskästen aufhalten. Graham „verfremdet seine Figuren durch... ihre Abgeschlossenheit in Glaskästen. Doch... ist eine Doppelwirkung spürbar, die Glaskästen sind gleichsam auch preisgegebene Grenzen, die dem Betrachter die Rolle des Voyeurs zuspiesen“ (U. Kultermann). Intensiver arbeitet der Spanier Dario Villalba. Er schließt seine bonbonfarbenen Silhouetten menschlicher Figuren, die wie Häftlinge quergestreift erscheinen, in Plexiglasblasen ein. Escobar Marisol gräbt wie eine Archäologin der Pop-Art ihre nofreteteähnlichen Gestalten aus einer Art Grabkammer aus. In ihrer „Fiesta“ sehen wir die exhumierte Gesellschaft der Gegenwart unmittelbar vor uns. George Segal, Franz Gallo, Kurt Stenvaert und viele andere entwarfen die Glaskästen und „Grabkammern“ unseres selbstgeschaffenen Bewußtseins. So verwandelten die Marionetten und Mumien der zeitgenössischen Künstler die moderne Szene in ein technologisches Reliquiar. Unter diesen Voraussetzungen mußte das Schicksal des Bilds in der Kirche eine beängstigende Entwicklung durchmachen.

Die biblischen Bildvorstellungen in der Kirche zwischen Privatisierung und Kollektivierung

Die Erneuerung der biblischen Bildvorstellung vollzieht sich seit dem Zusammenbruch der ikonologischen Programme in der Revolution und der Säkularisierung unter dem Vorzeichen der Kunst. In der evangelischen wie in der katholischen Kirche suchte man nach dem „christlichen Stil“. Inbegriff dieses „christlichen Stils“ wurde die Gotik. Auch die Nazarener, die Beuroner Mönche und selbst P. Régamey und seine Freunde wollten zunächst die christliche Kunst reformieren. Durch die Reform der Kunst suchten sie dann auch die Kirche selber zu erneuern. Das Zweite Vatikanische Konzil spricht von der „Mutter Kirche“ als der „Freundin der schönen Künste“ (Liturgiekonstitution, 122). Schon Hermann Beenken machte darauf aufmerksam, daß die Gefährdung der kirchlichen Bildkunst von den Christen selbst kam: „Man zerstörte, wo man erneuern wollte, und die Gläubigsten, Christlichsten selber waren die Werkzeuge“ (Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München 1944, 248 f.). Diesen Vorgang kann man zunächst bei den Nazarenern beobachten.

Die „christliche Kunst“ der Nazarener und der Mönche von Beuron

Die Nazarener gründeten 1809 in Wien den Lukasbund und sammelten sich 1810 im säkularisierten Kloster Sant'Isidoro auf dem Pincio in Rom. Sie realisierten nicht mehr die alten Ordensideale der Benediktiner, sondern schufen einen Malerorden, der naturgemäß die naturwissenschaftlichen, sozialen und theologischen Fragen zugunsten der ästhetischen Aufgaben einer „christlichen Kunst“ zurückstellte.

Während ihre Gegner, die Klassizisten, weithin der Mengs-Doktrin (nach dem Maler Anton Raffael Mengs, 1728–1779) folgten, nach der sich der Künstler anhand von Antikenkopien eine Sammlung von Motiven anlegte, um mit ihrer Hilfe seine Gedanken ins Bild zu setzen, stützten sich die Nazarener auf Fra Angelico und Raffael. Die Klassizisten kultivierten damals mit Goethe einen Bildungshumanismus. Die Nazarener begründeten ein Bildungschristentum oder eine christliche Bildungskunst. Wie die Klassizisten den mythischen Grund der antiken Kunst nicht mehr ins Bild setzten, so realisierten die Nazarener die Ursprungsbeziehung der biblischen Bildvorstellung zur Schöpfung nicht mehr. Der Künstler Gefühl war, ähnlich wie bei den Romantikern, auch das Gesetz ihres Schaffens. Es war ein Glaube aus christlichem Gemüt, der die kirchliche Kunst prägen sollte. Damit war die Privatisierung und Sentimentalisierung des Bilds im vollen Gang. In Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ wurden Kaiser und Papst zu Symbolfiguren der Plastik und Malerei.

Ein Nebenprodukt dieser „christlichen Kunst“ – der Begriff erhielt damals eine publizistische Bedeutung – war die Enterotisierung der religiösen Bildwelt. Vergeblich schrieb der protestantische Senator von Lübeck, Overbeck, an seinen Sohn: „Ich glaube, etwas Kraftspeise ist dann und wann Dir gut, um nicht ganz Dich den elegischen Gefühlen zu ergeben. So auch fleißige Blicke mitunter auf Rubens Saft- und Kraft- und Flammen-Compositionen, um den Puls zu heben, um mit Feuer die Adern zu durchströmen“ (M. Howitt, Friedrich Overbeck, Freiburg 1886, I, 98). Theodor Vischer charakterisierte 1841 eine Mariendarstellung von Friedrich Overbeck: „Nein, eure Madonnen sind nicht die Madonnen der alten Kirche; sie haben in den Stunden der Andacht gelesen, sie sind in einer Pension, in einer Töcherschule aufgewachsen, ein Jährchen wenigstens, ja sie trinken Tee, wenig, aber etwas“ (Beenken, 262). Diese Liquidierung des Eros brachte in dialektischer Bewegung die „negative Ikonographie“ der „Schwarzen Messen“ und obszönen Riten von Felicien Rops bis zu Muehl und Nitsch hervor.

Zugleich mühten sich die Nazarener um die Ökumene. Peter Cornelius schrieb: „Die Ludwigskirche in München ist die Kirche der Zukunft. Von meiner Hand wird sie nichts erhalten, wozu nicht jeder Protestant, solange er noch Christ ist, sich mit Überzeugung bekennen kann.“ Eine Ökumene im Zeichen eines Abstrakt-Christlichen sollte die Brücke zwischen den Konfessionen schlagen. Diese gemeinsame Basis des Christlichen besaß kaum noch verbindliche Realität oder Konfession im Sinn von Überzeugung, sondern war eher eine gedankliche Konstruktion und ein Gefühl. Gesellschaftlicher

Träger dieser Kunst waren der Künstler selbst und das brave christliche Volk. Deshalb lautete die Devise dieser Zeit: „Die Kunst dem Volke!“

Damit war die Umorientierung des Bilds (und der Architektur) von Welt und Kosmos auf die Person und die Gesellschaft, auf das Private und das Kollektiv vollzogen. Das katastrophale Nebenprodukt der Devise „Die Kunst dem Volk“ waren die NS-Kunst und der Sozialistische Realismus. Der Sozialistische Realismus baut nämlich nicht auf dem revolutionären Futurismus, auf Kandinsky oder Malewitsch auf, sondern auf der Kunst der volkstümlichen Peredwischniki („Wanderer“), deren Stammvater Ivanow, ein Freund Overbecks, war. So erreichten diese großen Bewegungen das, was gesellschaftsorientierte Marxisten und Christen so dringend suchten und nur schwer fanden: Die Basis oder das Volk.

Die nächste Stufe der „Bildungskirche“ und des „Kunstchristentums“ boten die ästhetischen Experimente der Beurer Mönche. P. Desiderius Lenz kopierte förmlich archäologische Publikationen und kommt im Trend des Symbolismus zur Auffassung: „Es gibt keine andere religiöse Kunst als die ägyptische, und alle andere ist es nur, insofern sie mit dieser übereinstimmt.“ So wie es „nur eine dogmatische Wahrheit (gibt), gibt es auch nur eine in ihrem Formalgesetz dogmatische Kunst“ (Festschrift Beuron 1863–1963, 368). Hier klingt schon der Gedanke der „archaischen Reste“ von Sigmund Freud an, den C. G. Jung in den Archetypen weiterentwickeln sollte, und die Idee der religiösen Elementarvorstellungen, die Mircea Eliade herausgearbeitet hat. C. G. Jung hat sogar Dogma und Archetypus gleichgesetzt (Der Mensch und seine Symbole, Olten 1968, 81).

Allerdings blieb die Beurer Kunst vorwiegend literarisch und avital. Sie blieb Kunst im Sinn des Artifizialen. Aber die geistige Bedeutung dieses Versuchs ist nicht zu übersehen. Hier muß man allerdings den Gedanken des Kunsthistorikers Beenken einfügen, der vom „Ende der christlichen Bildkunst“ sprach (246). Tatsächlich polarisiert sich seit dem 19. Jahrhundert die biblische Bildvorstellung: Zu einem Teil baut sie nur mehr auf personalem Grund auf, d. h. sie wird privatisiert. Zum anderen Teil wird sie engagierte Malerei, d. h. sie vermittelt Gedankenkunst oder christliche Ideologien für das Volk.

Die Übernahme der zeitgenössischen Formgesetze vollzog sich unter vergleichbaren ästhetischen Vorzeichen wie die Verwendung gotischer Stilelemente in der Neugotik oder die Ägyptisierung der christlichen Kunst. Man kopierte einen alten Stil und applizierte die kopierten Stilapparaturen auf christliche Motive.

Die biblische Bildvorstellung in den künstlerischen Prozessen des 20. Jahrhunderts

Schon William Blake hatte erklärt: „Ich kenne kein anderes Christentum als die Freiheit vom materiellen Körper und den Geist der Übung der göttlichen Kunst der Imagination.“ Sein Schöpfergott „Yurizen“ war der Inbegriff des kausaltechnoiden

Denkens, der Dämon einer rationalistischen Welt. Sein Erlöser ist die Phantasie. Die modernen Künstler seit Beginn des Jahrhunderts fanden also kaum eine andere Alternative als den Weg nach innen und die Kultur der subjektiven Vorstellung. Die künstlerischen Leistungen der Expressionisten, Kubisten, Abstrakten und Surrealisten waren von großer ästhetischer Bedeutung. Aber es war die Kunst von Eliten und nicht eine Monumentalkunst, die das Volk und seine Vorstellungen repräsentierte. Die Malerei wurde zur Domäne der Kenner.

Als die französischen Dominikaner mit P. Régamey nach dem Zweiten Weltkrieg diese neue Kunst in den Kirchenraum einführten, waren sie sich bewußt, daß es eine aristokratische Form und eine Kunst der Meister war. Die Möglichkeit, diese aristokratische Kunst der Elite für die Gemeinden akzeptabel zu machen, gelang nur auf der Grundlage des Nachholbedarfs an Bildung und eines publizistischen Großeinsatzes für die moderne Form nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Propagandakunst. So wurden eine Reihe wertvoller, wenn auch gelegentlich problematischer Kirchenräume geschaffen. Der Vorgang wurde in dem Augenblick schwierig, als man aus der Kunst von Fernand Léger, Henri Matisse, Georges Rouault oder Bazaine eine Monumentalmalerei, d. h. eine Kunst für die Gesellschaft machte. Damit wurde die Ekstase zum Rezept verarbeitet. Und der Expressionismus, der Kubismus und das Abstrakte wurden als Stilattrappen auf biblische Motive angewandt wie weiland das Gotische oder das Ägyptische.

Der *Expressionismus*, der eine bedeutende religiöse Kunst hervorgebracht hat, lehnte die Institutionalisierung dieser Kunst als kirchliche Kunst grundsätzlich ab. Und wo er den christlichen Konfessionen zu dienen in der Lage gewesen wäre wie bei Emil Nolde, beim frühen Beckmann und bei Karl Caspar, war er den Vertretern der Kirchen nicht genehm. Georges Rouault gelangte spät in die Kirche und Max Slevogts großartiges Werk in Ludwigshafen (1932) ist zerstört.

Dem zeitgenössischen Sakralexpressionismus, der in kirchlichen Kreisen zur Mode wurde, fehlt die Bedeutung. Auch die Kirche in Vence von Matisse besitzt privaten Charakter. Eine Zusammenarbeit zwischen den Vertretern kirchlicher Institutionen und den religiösen Malern des Expressionismus war nicht mehr zu erreichen.

Mehr als der Expressionismus schien der *Kubismus* Monumentalmalerei zu ermöglichen. Seine geometrischen Strukturen und die Reduzierung der Figuren aufs allgemeine, auf typisierende Grundformen ließen sich auch auf biblische Motive anwenden. So hat Nagel in St. Max in Augsburg in bedeutsamer Weise eine Kirchendecke ausgemalt. Der Kirchenbauboom der Nachkriegszeit hat jedoch aus dieser Malweise eine Rezeptkunst gemacht. Ein christlicher „Quadratkilometerkubismus“ überzog den Kirchenraum. Man vergaß bei diesen vielen Malereien, daß der Kubismus der „Damoiselles d'Avignon“ (1906/07) von Picasso an der erschütternden Trieberfahrung der Modernen und deren Zusammenstoß mit der Rationalisierung und Technologie entstanden war. Dagegen war der christliche Kubismus zwar großformatig, aber im Grund genommen harmlos. Er stellte oft nur die materielle Synthese zwischen Christentum und moderner

Kunst dar. Man übertrug einmal mehr einen „Stil“, den Kubismus, auf das christliche Motiv. Was diesen Versuchen fehlt, war die Konfrontation der kubistischen mit den biblischen Strukturen, die noch Paul Cézanne forderte, wenn er vom Schauspiel sprach, das der „Pater omnipotens sempiterna Deus“ vor uns ausbreitet. Cézanne ging es nicht um soziale, sondern um kosmologische Strukturen.

Zu den überzeugenden Zyklen des kirchlichen Kubismus gehört die Passionsfolge der Fenster von Audincourt von Fernand Léger. Der große Maler und seine diskrete Beschränkung der christlichen Thematik auf die „arma Christi“, die Leidenswerkzeuge, brachten ein kirchlich und zeitgenössisch überzeugendes Monumentalbild hervor; kraft der Analogie der Dinge und des Mitteilungscharakters der Welt ist das biblische Thema auch dem Sozialisten und Kommunisten nicht fremd.

Man sollte nicht grundsätzlich eine *abstrakte Malerei* nach biblischen Motiven für unmöglich halten. Sicher wurden von Bazaine und anderen Farbrhythmen parallel zur christlichen Wirklichkeit geschaffen. Aber derartige Werke setzen ein starkes Bewußtsein der biblischen Welt voraus. Wo dieses fehlt oder abnimmt, leitet die abstrakte Malerei den „universalen Karfreitag“ in der Kirche ein, von dem Hugo Ball sprach (Die Flucht aus der Zeit, München 1927, 171). Die Bildinhalte werden verhängt wie der Gekreuzigte in der Karliturgie.

Mit den künstlerischen Versuchen der Abstrakten war die Ikonologie, die Ordnung der Bildprogramme der Tradition, vollends aufgegeben. Aber auch die Ikonographie, die inhaltliche Aussage des Bilds, war nicht mehr relevant. An ihre Stelle trat ein „anonymes Christentum“. Karl Ledergerber hoffte zwar, daß sich „unbekannte Urbilder des Seins“ zeigen werden; aber Walter Förderer wünscht, daß sich die heutige Kunst im Kirchenraum „ohne Belastung mit ablesbarer inhaltlicher Thematik“ entfalten könne³. Von Bildern konnte man kaum noch sprechen. Nach den Worten Dalis jedoch brachte die abstrakte Malerei einen Gewinn: Sie gab der Kunst ihre Jungfräulichkeit zurück.

Das Surreale in der zeitgenössischen Kirchenmalerei

In seinen Salzburger Akademievorträgen „Moderne religiöse Kunst im kultischen und privaten Raum“ (Salzburg 1953, 9) erklärte Richard Seewald, die Kunst in der Kirche müsse immer eine Art Surrealismus sein. Tatsächlich bildete die Integration der innerseelischen Impulse, der Ausgleich zwischen Traum und Wirklichkeit, von jeher eine zentrale Aufgabe der Religion und der Kunst. Unter dem Vorzeichen von Sonne und Mond, Tag und Nacht hat die alte Ikonographie die tiefsten Geheimnisse des Menschen und der Bibel dargestellt. Seitdem der Bezug zum Kosmos in der Kirche weithin verlorengegangen ist, sind auch die innerpsychischen Probleme in den Darstellungen vernachlässigt worden. Vor allem galten die verschwiegene Zonen des Triebhaften und des Erotischen, die in die Bezirke des Unbewußten reichen, verdächtig. In

seinen Monumentalbildern, wie dem Christus der Seminarkapelle in Freiburg, läßt sich Richard Seewald jedoch eher von der Antike und dem Klassischen inspirieren als vom Surrealen oder Phantastischen.

An den psychischen Tiefenschichten orientieren sich dagegen die religiösen Bilder von Graham Sutherland. Sein Christusteppich in der Kathedrale von Coventry wurde als Freimaurersymbol verdächtigt. Abgesehen davon, daß die Symbolik der Freimaurer auf uralte religiöse Vorstellungen zurückgeht, hat Sutherland diese Majestas aus einem sich aufrollenden Blatt geformt und sie zum Inbegriff des sich entwickelnden Lebens gemacht.

Von besonderer Qualität ist das religiöse Werk von Herbert Boeckl. In acht Jahren malte er in immer neuen Entwürfen in den frisch aufgetragenen Mörtel der Wände der Abtkapelle von Seckau seine Bilder, bis er seine bedeutsamen biblischen Vorstellungen entwickelt hatte. Es gibt wohl kaum ein Stück Wandmalerei in der Kunst unseres Jahrhunderts, an dem so lange, so intensiv und so wirksam gearbeitet wurde.

Im Zusammenhang mit der Problematik des Surrealen muß auch der Hetzendorfer Altar von Ernst Fuchs erwähnt werden. Nach seiner leidvollen Jugend in der Nazi-Zeit hat Fuchs in äußerster religiöser und psychischer Anspannung altjüdische Vorstellungen mit christlichen Motiven zusammengeschaut. Die Sorgfalt der Zeichnung und die Gewissenhaftigkeit der Malerei ist bemerkenswert. Die Archetypik seiner Traumwelt ist weit bekannt. Die Wiederentdeckung der „*architectura caelestis*“, der himmlischen Architektur, in den Tiefenschichten der Seele macht sein Werk auch für die Baukunst bedeutend. Die Integration des Religiösen mit dem Erotischen im Hetzendorfer Altar ist, trotz aller Vorbehalte, nicht indiskret.

Aber diese Bemühungen um das Surreale, die „Kunst von Innen“, waren durch die Irrationalität des Imaginativen, des Phantastischen und Eshaften gefährdet. Traumvorstellungen gaben der Realität der biblischen Bilder einen vagen Charakter. Das Fluidum des Esoterischen zog die Eliten an. Obwohl die Leistungen dieser Maler beachtlich waren, vermochten sie keine Gemeinde zu begründen. Mißverstanden und verfemt, haben sie sich in ihre eigene Welt zurückgezogen. Der Zwiespalt wurde so groß, daß er den Künstler selbst zerriß. Die Unterschiede zwischen dem, was gewünscht, und dem, was erfahren wird, wurden selbst bei gläubigen Künstlern intensiv und machten sie fast schizoid. Tatsächlich gibt es Maler, die eine kirchlich engagierte Kunst herstellen und zugleich in ihren Ateliers eine Privatwelt entwickelten.

Eine schwerwiegende Ursache für die Emigration des Künstlers aus der Welt der Bibel bildete, wie der Maler Albert Burkhart sagte, die Theologie selbst. Durch das Infragestellen der biblischen Berichte und Bildvorstellungen wurde dem Maler die Darstellung der Heilsbotschaft verleidet. Nicht selten haben sich Theologen und Geistliche dann auch noch über die Arbeiten der Künstler oder die Kunst lustig gemacht. Die engagierten Aufrufe von Theologen wie Régamey oder Rotermond wurden kaum beachtet.

Die Subjektivierung der biblischen Motive und der fehlende Bezug zu den Gemein-

den hat auch die Architekten zu Gegnern des Bilds werden lassen. Seit Beginn des Bauhauses läßt sich der Kampf zwischen Architekten und bildenden Künstlern verfolgen. Die Architekten wollten ihre Bauten nicht durch die fragwürdigen Plastiken und Maleien gefährden. So begann die Zeit der leeren Betonwände.

Die leere Betonwand und die Foto-Ikonostase

Vom architektonischen Standpunkt aus entstanden eine Reihe großartiger Bauten. Zu den Kirchen von Bedeutung darf man wohl den Bau von Herbert Groethuysen in München-Moosach zählen. Aufbauend auf Kubus und Quader ist eine Architektur von absolutem Charakter entstanden. Zugleich wird die Ausstattung auf das Notwendigste reduziert. Durch kein Bild abgelenkt, aber auch durch keine Bildausstattung gestützt, ist das Volk Gottes auf sich selbst und seine eigene Kreativität verwiesen. Der Sinn dieser leeren Betonbauten besteht also wohl darin, das „Selbstverständnis“ der Gemeinden zu aktivieren.

Das „Selbstverständnis“ der Gemeinde oder das „Selbstbewußtsein“ der Kirche sind Hegelsche Termini. Der für den preußischen Staat und das marxistische Denken in ähnlicher Weise maßgebende Philosoph kam schon früh zu der Auffassung, daß wir „von Gott als solchem zur Andacht der Gemeinde fortschreiten, als zu Gott, wie er im subjektiven Bewußtsein lebendig und präsent ist“. Zugleich sagte der Denker als erster das Ende der Kunst voraus.

Herbert Marcuse hat in scharfsinniger Weise die Ästhetisierung der Gesellschaft und ihre Absolutsetzung vollendet: „Technik und Kunst, gesellschaftlich notwendige und schöpferische Arbeit konvergieren die Idee der Gesellschaft als Kunstwerk: Aufhebung der Kunst durch ihre Verwirklichung in einer ‚ästhetischen‘ Lebenswelt, in der die Befriedung der Existenz nicht mehr ‚illusionär‘ ist.“ Diese „obszöne Verschmelzung von Ästhetik und Realität wird so zur ‚therapeutischen Kraft‘ und schafft den ‚neuen Menschen‘, der das Leben wirklich genießen kann“. Der englische Kunstkritiker Herbert Read nannte diese Konzeption Marcuses eine „Vision von ungemildertem Schrecken“⁴. Tatsächlich wird mit derartigen Thesen, wie schon bei Hegel, die Gesellschaft absolut gesetzt, so daß man von einer sich selbst zelebrierenden Gesellschaft sprechen könnte.

Man findet vergleichbare Theorien auch von theologischer Seite vorgetragen. So schrieb Herbert Muck: „Für uns ist die Selbstdarstellung der Gemeinde in ihrem gemeinsamen Bemühen um christliche Lebensverwirklichung als Zeichen viel bedeutungsvoller als die Symbole des Gebäudes, über die sich schwer reden läßt.“ Aber Muck steht nicht allein. Auch die Kirche ist zu einem Teil ästhetisch geworden. Sie kennt kaum noch das Entweder-Oder, von dem Sören Kierkegaard schrieb, sondern belästigt jedenmann seine religiöse Fassung. So wird die „offene Kirche“ eine „dekorative Kirche“ und das Gegenstück zu der „Gesellschaft als Kunstwerk“, die Herbert Marcuse postuliert.

Derartige Ideen, die durchaus nicht nur negativ interpretiert werden, haben sich auch

im Kirchenbau objektiviert. So haben der Architekt Robert Gerum und der Bildhauer Reinhold Grübl eine Reihe von bemerkenswerten Bauten geschaffen. Es sind die Pfarrzentren Kempten-Freudenthal, Au bei Illertissen und München-Neuforstenried, die Aufmerksamkeit verdienen. Eine religiöse Prägung der Architektur hat zugunsten der Idee der „Circumstantes“ und eines Neutralraums nahezu aufgehört. In beachtenswerter Weise sind die Wochentags- oder Sakramentskapellen mit alten oder neuen Bildwerken ausgestattet, wenn nicht – wie in Au bei Illertissen – eine alte Kirche selbst zusätzlich zur Verfügung steht. In den Gemeinderäumen – und das scheint in dieser Weise neu – befinden sich große Bildwände. Auf diesen Bildwänden bemerken wir Kindermalereien oder wechselnde Bildausstattungen. In München finden wir feste Ikonostasen, auf denen Großfotos aus der Gesellschaft von heute angebracht sind. Die gewohnte Thematik der Apostel, Evangelisten, Heiligen oder Engel und die großen Themen der Bibel sind aufgegeben. Dafür sehen wir Menschen aus unserer Welt. Eine religiöse Deutung finden die Fotos durch Bibelzitate auf der Bildwand.

So sehr die Architektur Qualität besitzt und die Einführung der Foto-Ikonostasen ihre Bedeutung behält, die Reduzierung der Kirchenarchitektur auf einen Gebrauchsraum und die Rückführung der biblischen Bildwelt auf das mechanische Foto, das Ausschnitte der Gesellschaft von heute wiedergibt, sind nicht ohne Probleme. Man kann diese Werke als Experiment hingehen lassen, aber nicht zum Programm erheben. Sehr zu Recht stellt Hugo Schnell in seinem Buch „Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland“ (München 1973, 223) fest: „Nicht der Kirchenbau geriet zunächst in Krise und Wandlung, sondern die Gemeinde.“ Gemeinde oder Gesellschaft sind fragwürdige Begriffe, weil Gesellschaft erst durch ein Drittes, ein Gemeinsames, den Glauben oder die Rückbindung an das Wort Gottes, d. h. zunächst den Mitteilungskarakter der Welt geschaffen werden muß. Verglichen mit Malereien einer solchen Thematik sind die Fotos von München-Neuforstenried von geringem Wert. Jedwede Gesellschaft von links oder rechts kann durch derartige Neutralräume und Sozialfotos repräsentiert werden. Die Kirche paßt sich mit dieser Architektur und derartigen Fotos der technoiden Trabantenstadt an. Sie verzichtet darauf, unsere Großstadt und unsere Umwelt religiös zu prägen.

Durch diese Vorgänge erhielt das Bild einen anderen Stellenwert im kirchlichen Leben.

Das manipulierbare Bild und die Kunst als „moralische Anstalt“

Seitdem das Bild von der Schöpfung, von der äußeren und inneren Welt des Menschen abgelöst war, ist es verfügbar geworden. Schon Kant hatte deshalb in der Kritik der Urteilskraft die Kunst als autonomen Bereich beschrieben, der selbständig neben der Wissenschaft (Kritik der reinen Vernunft) und Ethik (Kritik der praktischen Vernunft) existiert. Die Kunst kann, ähnlich dem Gebet, dem Menschen helfen, den Forde-

rungen eines „kategorischen Imperativs“ gerecht zu werden. So wurden Kunst und Bild ein Mittel der Pädagogik. Weltanschauungen und Parteien, auch die Kirche, bedienen sich dieses handsamen Mittels. Ohne besondere historische oder künstlerische Erfassung der Kunstwerke vermag man mit Bildern den angestregten Menschen der technologischen Gesellschaft einen Ausgleich für Herz und Gemüt zu bieten. Die Kunstbetrachtung gehört zu den festen Bestandteilen des modernen Bildungschristentums und flankiert die politischen Maßnahmen der ästhetischen Gesellschaft und der „dekorativen Kirche“.

Viele moderne Bildmeditationen bedienen sich der Kunstwerke, ohne auf deren Realitätscharakter zu achten, d. h. auf die Ursprungsbeziehung des Bilds und die Rückbindung des Kunstwerks an seinen seinsgemäßen Hintergrund. Ähnlich wie man einst den „Bamberger Reiter“ zum Inbegriff der NS-Erziehung machte oder heute noch im Osten die klassische Kunst der Renaissance zur Vorstufe des Sozialistischen Realismus umfunktioniert, interpretiert man bei uns alte und neue Kunstwerke im Sinn des gewünschten pädagogischen Effekts⁵. Die Entfremdung des Bilds und die Nutzung der Kunst als „moralische Anstalt“ nimmt auch im Bereich der Kirche überhand⁶. Deshalb kann man auch nicht zustimmen, wenn Johann Heinrich Müller ohne Einschränkung sagt: „Der Zweck heiligt die Medien“ (Katalog „Monumente durch Medien ersetzen“). Das Bild ist zwar in seiner Ambivalenz ein Exponent der menschlichen Freiheit, aber es ist nicht dem Beliebigen anheimgegeben und kann nicht ungestraft manipuliert werden. Der große Pädagoge benutzt deshalb wie Platon Kunst und Bild „religiös“, d. h. in Rückbindung an Form und Inhalt, um die dem Menschen vorgegebene Realität erkennbar und erzieherisch wirksam zu machen⁷. Nur die Wirklichkeit, die im Bild sichtbar wird, und die Ehrfurcht vor ihr formen uns als Menschen.

Erwin Panofsky (Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975, 36 f.) nennt diese Integration des Kunstwerks und das Herausheben des Bilds aus seiner Isolierung „Ikonologie“. Die Ikonologie faßt das Kunstwerk als „Manifestation zugrunde liegender Prinzipien“ auf oder als Offenbarung „symbolischer“ Werte, wie Ernst Cassirer es nannte.

Der kommerzielle, politische und ideologische Mißbrauch des Kunstwerks verbildet und deformiert. Tatsächlich nimmt die ästhetische Einebnung durch den unverbindlichen Gebrauch von Kunstwerken und Bildern erschreckende Formen an. Der Mißbrauch des Bilds zerschlägt alle Wertordnungen, nivelliert alle geistigen Prozesse und paralyisiert schließlich die innerseelischen Vorgänge des Menschen selbst. Deshalb gehörten die Sünden gegen das Bild bei allen alten Kulturen zu den Sakrilegien und galten als todeswürdige Verbrechen.

Surrealisten und Pop-Artisten machen also zu Recht bis zur Ausstellung „Projekt 74“ die Ästhetik im eigentlichen Sinn, die Wahrnehmung, thematisch; denn die säkularisierte Gesellschaft mit ihrem „geschlossenen Bewußtsein“ scheint nicht nur die Fähigkeit, Malerei und Plastik zu schaffen und Kunst hervorzubringen, verloren zu haben. Sie vermag auch kaum noch Gestalt zu sehen und in „Bild und Gleichnis“ zu erkennen.

„Ein Zeichen sind wir, / deutungslos / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren“, schrieb Hölderlin. Tatsächlich ist auch die Sprache verwirrt und zu „Sprachspielen“ degradiert. Selbst Theologen kommen im Namen der „Wissenschaft“ zu einander widersprechenden Aussagen. In dieser Situation der Überdruß- und Abfallgesellschaft macht die zeitgenössische Kunst Bierbüchsen und Coca-Cola-Flaschen ansichtig. Diese Vorgänge kann man kaum anders interpretieren als eine Wiederentdeckung des logischen Wesens des Vorhandenen und des Spruchcharakters der Welt. Nicht das Geistreiche, sondern das Verbindliche ist notwendig, d. h. die Bindung an die Sache.

Aus dieser Geschichte des Bilds und aus der Entwicklung des zeitgenössischen Bewußtseins ergeben sich eine Reihe von theoretischen Folgerungen, die uns wieder in die Nähe archaischer Kulturen rücken.

Bewußtseinswende und Ende des ästhetischen Zeitalters

Die Vorgänge in den Ausstellungen und im Kirchenraum dokumentieren, daß die Zeit der Überbewertung und der Absolutsetzung der Kunst vorbei ist. „Kunst ist überflüssig“, stand über dem Fridericianum in Kassel auf der letzten „documenta“. Seit der Zeit der Futuristen und Dadaisten kämpfen die Künstler selbst gegen den leeren Kunstwerkbegriff, gegen eine akademistische Kunst und die hohlen Phrasen, die sich damit im künstlerischen Schaffen verbinden. Auch im Kirchenraum will man sich nicht durch Pseudokunst den Blick auf den Menschen und zuletzt auf Gott verstellen lassen.

Diese Wende ist nicht nur als Verlust anzusehen. Allerdings erfordert die Krise der Kunst, die nur der Ausdruck einer allgemeinen Unsicherheit ist, eine Neuorientierung des künstlerischen Schaffens in der Kirche. Das Ästhetische selbst ist unverbindlich. Die Privatmythologien der Künstlerpersönlichkeiten bieten ebensowenig eine allgemeingültige Norm wie das zur Ideologie gewordene Gesellschaftliche. Für den Christen kann die Neuordnung nur von der biblischen Vorstellungswelt und der Kreatürlichkeit des Menschen ausgehen. Der Mensch erfährt sich als abhängig von einer größeren Realität, die der Christ Schöpfung nennt. Die Botschaft der Schöpfung, die auch in der Bibel aufgezeichnet ist, sollte er zunächst zu begreifen suchen.

Die Bibel berichtet von einem „Spruchort“. Dieser Spruchort ist das Fanum, das Heilige, das dem Pro-Fanum gegenübersteht. Dieser Begriff des „Fanum“ wird sowohl von „phemi“ (sagen) wie von „phainomei“ (aufscheinen) hergeleitet und integriert die akustische mit der visuellen Mitteilung. Wort und Bild werden so zu der einen Offenbarung⁸. Welt, die spricht, bildet auch die Grundlage jeder Gesellschaft. Einigung zwischen zwei Menschen kommt durch die Übereinstimmung in der Sache zustande. Tempel und Sakralkunstwerke, die Heiligtümer, sind nicht ein Produkt der Gesellschaft, sondern Gesellschaft ist allein durch das Heilige oder die Übereinkunft im Logoscharakter der Sache begründbar.

Inbegriff dieser Sache, die spricht, war die Tora, die steinernen Gesetzestafeln des Mose, die man als wesensgleich mit der Schetija oder Schetachwaja, dem Schöpfungsfelsen, betrachtete. Die Ägypter identifizierten das Fundament der Welt mit der Göttin der Gerechtigkeit Maat, die auch mit der Baurampe symbolisiert wurde. Bei den Griechen hieß dieser Ort „Nabel der Welt“. Im Neuen Testament hören wir von Petrus, dem Fels. In der Liturgie und im Kirchenbau bildet der Altarstein über den Reliquien das Fundament. Auf mittelalterlichen Münzprägungen lesen wir „Perum voco“ (Ich rufe den Stein). Es scheint, daß damit der Archetypus des Schöpfungsfelsens und die an der Sache orientierte Gerechtigkeit angerufen wird.

Dieser Grundstein oder die Sache, die spricht, ist in der modernen Bautheorie von Norberg-Schulz mit der Definition des Ortes vergleichbar. Denn Baukunst ist Architektur, das heißt Ur-Setzung. Sie beginnt mit dem Grundstein, von dem das Maß und die Gestalt des Bauwerks seinen Ausgang nimmt.

Unsere Betrachtung der Geschichte des Bilds im neueren Kirchenbau zeigt, daß Baukunst auf eine Ausstattung durch Bilder nicht angewiesen ist. Es gibt bis auf den heutigen Tag große Sakralbauten ohne Bilder. Diese Betrachtung dokumentiert aber auch, daß ohne Anerkennung des Bildcharakters der Welt Architektur nicht möglich ist, denn Architektur gründet auf Gestalt. Und Gestalt will geschaut werden. Am Ende unserer Überlegungen stehen wir also ein letztes Mal vor dem Problem der Wahr-Nehmung.

Werner Heisenberg sagte: „Der Himmel, von dem in der Bibel die Rede ist, hat wenig zu tun mit dem Himmel, in dem wir Flugzeuge oder Raketen aufsteigen lassen“ (Katalog „Kirchenbau in der Diskussion“, München 1973, 221). Die geistige Ordnung der Dinge und die erfahrbare Gestalt schaffen eine Art Sprache in „Bildern und Gleichnissen“, die anthropologische Wertvorstellungen ermöglicht. Während die naturwissenschaftliche und technische Erkenntnis eine zu einem Teil von der Person unabhängige Gesetzmäßigkeit und Nutzbarkeit ergibt, verlangen die künstlerische und die religiöse Erkenntnis eine Investition der Person und damit der Freiheit. Paul Cézanne würde sagen: „Ich muß die Dinge realisieren“, das heißt, zu den Sinneseindrücken muß ich Strukturen von innen fügen, ich muß das Gesehene mir einverleiben.

Am verständlichsten lassen sich die Unterschiede dieser Erkenntnis im Reich der Liebe aufzeigen. Es genügt nicht, einen Freund oder eine Geliebte mittels chemischer, biologischer oder wirtschaftlicher Angaben zu begreifen. Man muß von der Schönheit des Menschen betroffen sein, seine Gestalt muß uns ansprechen. Nicht das Quantitative, sondern allein das Qualitative vermag Liebe, Kunst und Religion zu begründen.

Deshalb haben die Alten die Seele als Eidolon, als Gestalt und Bild verstanden. Ohne Gestalt gibt es keine anthropologisch verbindliche Einsicht. Man kann sich also bei einer religiösen und künstlerischen Einsicht nicht von der Realität distanzieren. In ihr wirken unser Geist und unsere Freiheit schöpferisch mit. Dieses Element der Freiheit, das der Bilderkenntnis eigen ist, macht die anthropologische Wahr-Nehmung der Kunst, der Liebe und der Religion so wagnisreich. Man kann nicht ein Kunstwerk schaffen, einen Menschen lieben oder Gott erfahren und sich zugleich von der eigenen Schöpfung,

dem Menschen oder Gott distanzieren und sie wie eine Sache behandeln. Bei der Bilderkenntnis werden Freiheit und Bindung, „religio“, im höchsten Maß eins. Deshalb sagt Martin Buber: „Auf eine anthropologische Erfassung der Kunst dürfen wir nur hoffen, wenn wir der Abhängigkeit des Menschen vom Seienden Rechnung tragen“ (Neue Rundschau 66, 1955, 2). Wir stehen einer unfassbaren Realität gegenüber. Diese Realität wird durch Schau entdeckt. Schau aber ist figurierende Treue zum Sein. Norberg-Schulz sagt in vergleichbarer Weise, daß Ort, Richtung und Bereich den Figuralcharakter der Architektur bestimmen.

Kirche und Kirchenbau entstehen also wesentlich aus dem Mitteilungscharakter der Schöpfung; denn die Bibel formt ihre Botschaft in der Ursprungsbeziehung zu der Nachricht des gestaltbesitzenden Vorhandenen, der geordneten Welt. Sicher können wir deshalb nicht historisierend die Liturgie von Himmel und Erde im Stil der alten Kathedralen übernehmen und ihre Ikonologie kopieren. Aber die Architekturen der alten Sakralbauten sind Definitionen von Raum und Zeit. Sie bestimmen den anthropologischen Standort und umreißen den Figuralbereich. Sie sind aber auch gewaltige Uhren. Sie zeigen den Maßstab und die Norm der Zeit. Raum und Zeit bilden auch für den modernen Menschen den Kontur der Gestalt und die Definition des Daseins. Nicht in einem technoiden Raum mit einer mechanisch gemessenen Zeit, sondern in einem Raum als Bild, den Max Beckmann „Palast der Götter“ nennt, und einer Zeit, die unsere Grenzen offenbar macht und unser zeitloses Wesen deutet, gründen der Mensch, das Bild und die Architektur. So konkretisiert sich das gestaltende Anschauen des Seins in der Erfahrung des Umgriffenseins von Raum und Zeit. Deshalb will Augustinus „Standfassen in Gott, seinem Urbild“ und Thomas von Aquin sagt: „Gott ist Form“.

ANMERKUNGEN

¹ Katalog, S. 12 – Vgl. ferner zu diesem Beitrag die Aufsätze des Verf.: Anthropologische Strukturen traditioneller Kunst, in dieser Zschr. 192 (1974) 544–554, und: Bilderstreit der Gegenwart, ebd. 651–662.

² E. Buschor, Technisches Sehen (München 1952). Vgl. dazu H. Daucher, Künstlerisches und rationalisiertes Sehen (München 1967); E. H. Gombrich, Kunst und Illusion (Köln 1967); R. Arnheim, Kunst und Sehen (Berlin 1965); ders., Anschauliches Denken (Köln 1972).

³ K. Ledergerber, Kunst und Religion in Verwandlung (Köln 1961) 144; W. Förderer, Kirchenbau von heute für morgen? (Zürich 1964) 52, 54.

⁴ H. Marcuse, Die Gesellschaft als Kunstwerk, und H. Read, Die Probleme des Künstlers in einer technologischen Gesellschaft, in: Neues Forum, H. 167/168, Nov./Dez. 1967.

⁵ M. Warnke, Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung (Gütersloh 1970).

⁶ H. Schade, Und hinter tausend Bildern keine Welt, in: Geist und Leben 48 (1975) 467–476.

⁷ H. Read, Erziehung durch Kunst (München 1962) 76 f.

⁸ H. Schade, Anthropologische Strukturen traditioneller Kunst, a. a. O. 552 f.