

LOYALE IMPULSE IN 75 JAHREN *DAS MÜNSTER*

Albert Gerhards

Der Titel dieses Beitrags bedarf einer Erläuterung. Das Wort »Loyalität« ist dem Französischen entlehnt und meint eine auf gemeinsamen moralischen Maximen beruhende oder vernunftgeleitete Verbundenheit und deren Verhaltens-Ausdruck im Interesse eines höheren Ziels. Aus diesem Grund vertritt der loyale Mensch die Werte (und Ideologien) des Anderen auch dann, wenn er sie nicht vollumfänglich teilt. Da Loyalität sich aber von Unterwerfung oder Gehorsam abgrenzt, sind Loyalitätskonflikte nicht ausgeschlossen.¹ Dies betrifft insbesondere seit jeher den Bereich der Kunst im Kontext der Kirche, und dazu gibt es eine bemerkenswerte Parallele. Am 12. Juni 2022 wurde in Trier das 75. Jubiläum des Deutschen Liturgischen Institut begangen.² Dessen Gründung hängt mit Konflikten zusammen, die infolge der Liturgischen Bewegung entstanden sind. Beide Institutionen – das Institut und die Zeitschrift – haben gemeinsam, dass sie eine *res mixta* sind: einerseits in freier Trägerschaft durch Privatwirtschaft bzw. Verein, andererseits doch mit der Deutschen Bischofskonferenz verknüpft, wenn auch in unterschiedlich hohem Maß. Die Koinzidenz der Jubiläen ist kein Zufall. Um das zu begründen, bedarf es eines Rückblicks ins 19. Jahrhundert.

I. Zur Situation von Kirchenbau und Kunst im Kirchenraum seit dem 19. Jh. bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil

Im Jahr 1857 erschien aus der Feder des Regensburger Priesters Georg Jakob die Publikation »Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst«, 1870 in umgearbeiteter Form wieder aufgelegt und heute als Reprint erneut zugänglich gemacht.³ Es war das einflussreichste Kompendium zu diesem Thema in der Zeit des Historismus, die Phase der Vollendung der gotischen Dome, in

diesem Fall des Regensburger Doms, der zur Zeit der zweiten Auflage noch immer nicht ganz fertig gebaut war. Die Grundeinstellung des Verfassers bzgl. des Verhältnisses von Kirche und Welt kommt im folgenden Zitat aus der Einleitung prägnant zum Ausdruck:

»Das Christentum kam und erlösete den Menschen, brachte die Wahrheit, die Tugend, eine völlig neue, schöpferische Kraft in die finstere, verkommene, erstorbene Welt. Auch die Kunst ward so erlöst, bekam vom Christentum ihr verlorenes, längst ersehntes und erstrebtes Ideal, die Wahrheit wieder, die wahre Schönheit und eine schöne Wirklichkeit, sie wurde christliche Kunst, und diente dem Christentum und dem durch das Christentum vergeistigten, geweihten Leben. Dem sogenannten rein menschlichen, d. h. unerlösten, vom christlichen Inhalte nicht erfüllten Leben dienen, ist der christlichen Kunst unwürdig.«⁴

KIRCHLICHE, D. H. KIRCHLICH GEREGLTE KUNST, ist die einzig wahre Kunst. Einer autonomen Ästhetik wird jede Existenzberechtigung abgesprochen. Demgemäß werden die drei Epochen der Kunst charakterisiert: das erste Jahrtausend als Epoche der Innerlichkeit, die zweite Epoche ab der Jahrtausendwende bis gegen Ende des 15. Jh. als Epoche der Einheit von Innen und Außen, die dritte Epoche seit der Renaissance als Epoche der vorherrschenden Äußerlichkeit.⁵ Konsequenterweise bevorzugt Jakob für neue Kirchenbauten den (neu-)gotischen Stil. Die Erfindung eines neuen kirchlichen Baustils ist für ihn eine Chimäre.⁶ In diesen Ausführungen zeigt sich die im 19. Jahrhundert vehement betriebene Restauration mit ihren durchaus positiven, aber auch problematischen Seiten. Man wollte gegen die Aufklärung, die Säkularisation und deren Folgen wieder ein geschlossenes katholisches System etablieren. Eigenartigerweise hat die Res-

tauration aber auch innovative Kräfte freigesetzt. Gegen den Rückwärtstrend dieser Zeit werden sich im 20. Jh. Bewegungen wie Liturgische Bewegung und Jugendbewegung stark machen. Es wird zu einer Revolution im Kirchenbau kommen, die ihresgleichen sucht.

Aufbrüche in der ersten Hälfte des 20. Jh.: der »Ungehorsam« kirchlicher Protagonisten

Wegweisend zu Beginn des Jahrhunderts war zweifellos Papst Pius X., der gleichermaßen als Neuerer und Traditionalist gilt. Zu Beginn seines Pontifikats im Jahr 1903 veröffentlichte er eine Kirchenmusikinstruktion »Tra le sollecitudini«, in der das Prinzip der »tätigen Teilnahme« der Gläubigen an der Liturgie erstmals in einem päpstlichen Dokument verwendet wurde.⁷ Es ging ihm durchaus um Erneuerung, die freilich ganz an der Tradition auszurichten sei.

IN DIE ZEIT DER AUFBRECHENDEN MODERNE und der katholischen Erneuerungsbewegungen unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg fiel ein Erzbischöflicher Erlass für die Erzdiözese Köln aus dem Jahr 1912. Darin heißt es: »Neue Kirchen sind in der Regel nur in romanischem oder gotischem bzw. sog. Übergangsstile zu bauen. Für unsere Gegenden empfiehlt sich durchgängig am meisten der gotische Stil. In letzter Zeit geht das Bestreben mancher Baumeister dahin, spätere Stilarten, selbst ganz moderne Bauarten zu wählen. In Zukunft wird dazu – es müssten denn ganz eigentümliche Verhältnisse obwalten – keine Genehmigung erteilt werden.«⁸ In der Zeit um den Ersten Weltkrieg bahnte sich jedoch auf breiterer Ebene eine Neuordnung des katholischen Kirchenraums an. Die Theologie des Kirchenbaus der Zeit zwischen den Weltkriegen war beherrscht von der Christozentrik der zeitgenössischen Theologie. Großen Einfluss nahm die Schrift »Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk« des Kölner Priesters Johannes van Acken von 1922, die jetzt in einer Neuausgabe wieder vorliegt.⁹ Van Acken sah die ideale Bauform für den katholischen Kirchenbau im Zentralraum, in dessen Mitte der Altar zu positionieren sei. Konsequenterweise entwickelte man den Einheitsraum von der Altarstelle aus.¹⁰ Ganz anders die »negative Theologie« von St. Fronleichnam in Aachen, erbaut 1930 durch Rudolf Schwarz. Hier konstituiert die Gemeinde zusammen mit dem Priester den heiligen Raum als »Heilige Fahrt«, wie Schwarz dies einige Jahre später in seinem Buch »Vom Bau der Kirche« (1938) im vierten der sieben Pläne ausgeführt hat. Gegenüber van Acken vertrat Schwarz mit Romano Guardini ein trinitarisches Raumkonzept, dessen Ausgangspunkt die Versammlungsgestalt der Gemeinde bildete und in dem der Altar nicht Mittelpunkt, sondern Schwelle bedeutete. Bei aller Gegensätzlichkeit bezogen sich beide Protagonisten auf den von Pius X. angestoßenen Paradigmenwechsel der Liturgie, aber sie zogen andere Konsequenzen daraus. Bei van Acken sind die Gläubigen als Mitopfernde mit dem am Altar opfernden Priester vereint, der Altar ist notwendiger Bezugspunkt. Für Schwarz dagegen führte die Erfahrung auf Burg Rothenfels zur Erkenntnis: Die Liturgie braucht den

Kirchenbau nicht. Sie fand auf Burg Rothenfels im Rittersaal statt. »Die Architektur war zu einem reinen, weißen Behälter verhalten. Das andere, den lebendigen Raum, musste die Gemeinde durch ihre Versammlung erschaffen. Es wurde damit Ernst gemacht, dass eine Gemeinde aus sich heraus Raumgestalten hervorbringen kann.«¹¹ Allerdings blieb Rothenfels eine Ausnahmesituation. Es war daher notwendig, eine sakrale Bauform zu finden, die eine solche Intimität auch dann gewährleistet, wenn der Einzelne noch nicht gelernt hatte, Gemeinschaft zu empfinden. Das hier ausgeführte Beispiel aus dem Kirchenbau der frühen Moderne zeigt zweierlei. Zum einen sieht man, wie unterschiedlich kirchliche Vorgaben, in diesem Fall das *Motu proprio* Pius' X., ausgelegt werden können, zum anderen, dass sich die Kunst – hier die Sakralarchitektur – in einem rechtsfreien Raum bewegte. Formal galten oft noch stilistische Vorgaben aus dem Historismus.

Die Enzyklika »Mediator Dei« Papst Pius XII. (1947) und das Zweite Vatikanum (1962–1965)

Mit dem Jahr 1947 verbinden sich nicht nur die Jubiläen von *das münster* und des DLI, sondern auch das des Erscheinens der Enzyklika »Mediator Dei« Papst Pius' XII. Deren Wirkung auf die liturgische Erneuerung ist außerordentlich groß. Darin finden sich auch einige Aussagen zu den zeitgenössischen Künsten im Gottesdienst, zunächst zur Musik:

»Man darf aber nicht behaupten, dass Musik und Gesang der heutigen Zeit vom katholischen Gottesdienst gänzlich fernzuhalten seien. Im Gegenteil! Finden sich darin keine Anklänge an Weltliches, enthalten sie nichts, was der Heiligkeit des Ortes und der Liturgie unwürdig wäre, und entspringen sie nicht eitlen Streben nach Auffallenden und Ungewohnten, so müssen ihnen unsere Kirchen ohne weiteres Zutritt gewähren; denn sie können nicht wenig dazu beitragen, die heiligen Handlungen zu verschönern, den Geist zum Himmel zu erheben und zugleich die wahre Frömmigkeit des Herzens zu stärken.«¹²

DIESES PRINZIP wird auf die übrigen Künste angewandt, besonders auf die Architektur, die Bildhauerei und die Malerei. Dabei wird ein Mittelweg zwischen einer bloßen Nachahmung der Natur und einem übertriebenen Symbolismus angemahnt sowie das Eingehen auf die Bedürfnisse der Gemeinde. Allerdings wird dezidiert Stellung bezogen gegen Bilder und Darstellungen, die als Entartung und Entstellung gesunder Kunst bezeichnet werden, ohne dass darauf näher eingegangen wird. Die Künste stünden erst dann im Einklang mit der Religion, wenn sie »wie vornehme Mägde in den Dienst des göttlichen Kultes treten.«¹³ Hervorzuheben ist das Bestreben, die Kluft zwischen Kirche und Kultur der Gegenwart zu verringern. Allerdings geschieht die Annäherung keineswegs auf Augenhöhe, denn die kirchlichen Autoritäten behalten sich stets das letzte Wort vor.

DIE AMBIVALENZ setzt sich, trotz einer größeren Offenheit in einigen Punkten, in der Liturgiekonstitution *Sacro-*

sanctum Concilium fort, die der Kunst ein eigenes Kapitel widmet. Darin nennt sich die Kirche »Freundin der schönen Künste«, behält sich aber auch ein »Schiedsrichteramt« über die Künste vor (SC 122). Deutlich ist jedoch die Absage an einen kircheneigenen Kunststil. Demnach soll die Kunst unserer Zeit und aller Völker in die Kirchen Einzug halten, allerdings nur insofern sie den kirchlichen Vorgaben dient (SC 123). Erst die spätere Pastoralkonstitution *Gaudium et Spes* wird sich zu einer Anerkennung der Autonomie durchringen. Erst hier beginnt man, die Hermeneutik des anderen anzuerkennen, hier allerdings bezogen auf Wissenschaft und Forschung:

»Wenn wir unter Autonomie der irdischen Wirklichkeiten verstehen, daß die geschaffenen Dinge und auch die Gesellschaften ihre eigenen Gesetze und Werte haben, die der Mensch schrittweise erkennen, gebrauchen und gestalten muß, dann ist es durchaus berechtigt, diese Autonomie zu fordern. Das ist nicht nur eine Forderung der Menschen unserer Zeit, sondern entspricht auch dem Willen des Schöpfers. [...]

VORAUSGESETZT, daß die methodische Forschung in allen Wissensbereichen in einer wirklich wissenschaftlichen Weise und gemäß den Normen der Sittlichkeit vorgeht, wird sie niemals in einen echten Konflikt mit dem Glauben kommen, weil die Wirklichkeiten des profanen Bereichs und die des Glaubens in demselben Gott ihren Ursprung haben« (GS 36). Diese Aussagen lassen sich eins zu eins auf die Künste übertragen.

II. Ein Blick in 75 Jahre *das münster*

Die Frage nach den loyalen Impulsen ist nicht einfach zu beantworten: Loyalität wem gegenüber? Der Kunst oder der Kirche? Eine gewisse Konfliktlinie ist noch in der Liturgiekonstitution eingeschrieben, wenn vom »Schiedsrichteramt« der Kirche die Rede ist: was ist »weltliche«, was religiöse, was christliche und was ist sakrale Kunst? Der Durchblick konzentriert sich vor allem auf die Zeit unmittelbar vor, während und nach dem Konzil, also auf die 60er Jahre. Sie waren bekanntlich politisch spannungsvoll, aber auch kirchlich. Heftige Diskussionen betrafen auch den Kirchenraum etwa in Bezug auf sakral/profan sowie die Ikonographie in Bezug auf gegenständlich/abstrakt bzw. Bilderverzicht oder Bilderflut.

Am Vorabend des Zweiten Vatikanums

Der Diskurs Kirche und Kunst bewegt sich stets auch im Spannungsfeld von Universalkirche und Teilkirchen. Im Heft 5/6 von 1961 berichtete Hugo Schnell über die Aktivitäten des internationalen Instituts für die christliche Kunst, das 1955 in Rom gegründet wurde und sich auf den Kunstbiennalen in Venedig engagierte.

ES HEISST IN DEM BEITRAG: »Das Institut pflegt die Überzeugung, dass die dem kirchlichen Kult dienenden Kunstwerke aus dem Ausdruck ihrer Zeit entstehen müssen, und dass man der kirchlichen Kunst keinen Dienst erweist, wenn man sie daran hindert, den Geist und das Empfinden unseres Jahrhunderts unmittelbar auszudrücken. Das Institut glaubt, dass der wirksamste Beitrag zum Gedeihen der kirchlichen Kunst darin besteht, die Künstler zur Hingabe an religiöse Themen anzuspornen, den führenden Kräften der zeitgenössischen Kunst kirchliche Aufträge anzubieten. Die Kunst lebt nicht in der abstrakten Luft theoretischer Erörterungen, sondern sie empfängt konkretes Leben erst in jedem einzelnen ausgeführten Werk« (1961, 207). Am Vorabend des Konzils fanden in verschiedenen Ländern Europas Tagungen und Ausstellungen zum Thema Kunst im Dienst der Liturgie statt. Im Jahr 1961 berichtet *das münster* über eine Reichenauer Tagung, auf der das Thema Sakralität verhandelt wurde. Hugo Schnell, der zuvor das Buch »Zur Situation der christlichen Kunst der Gegenwart« veröffentlicht hatte, setzte sich mit der These auseinander, dass Sakralität heute nicht mehr möglich sei. Dem stellte er die These gegenüber, dass Sakralität durch die tatsächlich erfolgte Weihe entstehe, unabhängig von Menschen, so dass jeder Generation der heilige Dienst objektiv und subjektiv ermöglicht sei. Sie hänge nicht vom Soziologischen ab, sondern von »innerer Haltung, Aufgeschlossenheit und objektivem Tatbestand« (1961, 225).

DIE ERÖFFNUNGSREDE DES ARCHITEKTEN HERMANN BAUR zu einer Ausstellung in Freiburg/Schweiz warf einige grundsätzliche Fragen auf, die die Gestaltung der liturgischen Räume im Zuge der liturgischen Bewegung und Erneuerung betrafen: Opferaltar und Sakramentalaltar, Kanzel und Ambo, Ort der Sänger, nichtfigürliche Kunst im Kirchenraum (1961/440). Die wörtlich abgedruckte Rede endet: »Kunst und Liturgie – beide in neuer Entwicklung und Entfaltung begriffen. Um das gegenseitige Engagement fruchtbar werden zu lassen, ist ein enger Kontakt zwischen dem Künstler und dem Theologen notwendig. [...] auch die Liturgie hat ja keine fest umrissenen Programme, die sie dem Künstler einfach übergeben kann. Die neue Aufgabe will gemeinsam erarbeitet sein. Nie vielleicht hatte der Künstler diese freie Möglichkeit der Mitwirkung an der Aufgabe selbst wie heute.« (1961,441). Die neue Bildsprache äußerte sich auch in Werbeanzeigen. So warb die Firma Josef Püttmann KG Speyer für ihre Messgewänder mit folgendem Text: »Das liturgische Gewand ist weder Bild noch Symbolträger, sondern in erster Linie Kleidung des Liturgen. Es bezeichnet als solche das Amt und die Würde des Priesters am Altar. Das Gewand selbst, in seiner dem profanen Bereich entrückten Besonderheit von Material, Form und Farbe, ist also das Zeichen. Eines weiteren bildlichen oder symbolischen Hinweises bedarf es nicht« (1962,309). Wie europäisch man zu Beginn der sechziger Jahre bereits dachte, zeigt etwa ein Bericht über die dritte Biennale in Salzburg 1962 über christliche Kunst der Gegenwart in Salzburg, wo u. a. der belgische Benediktiner Frédéric Debuyst referierte. Die Kunst in Belgien bezeichnete er als »Mystischen Realismus«: »Viel poetischer und inniger als ›heilig‹ im objektiven, historischen (und im Grunde by-



1 Das Heft 5/6 aus dem Jahr 1961

zantinischen) Sinne des Wortes« (1962, 333). Dass man auch im Kirchenbau neue Wege gehen müsse, betonte man auf einer Künstlertagung in der Würzburger Domschule im Dezember 1962, auf der u. a. Herbert Muck und Urban Rapp referierten (1963,74). Nun befindet man sich aber bereits in der Zeit des Konzils. Im Februar 1963 fand in Mailand der 4. Nationalkongress der Kath. Union italienischer Künstler statt, auf der Kardinal Montini von Mailand, der spätere Papst Paul VI., eine Rede hielt, die im Heft 3/4 desselben Jahres abgedruckt ist. Darin heißt es u. a.: »Der Künstler stellt die Verbindung her, er ist der Interpret. Er ist die Brücke zwischen unserer religiösen und geistigen Welt und der Gesellschaft, der Erfahrung der anderen, und der Seelen, mit denen wir ins Gespräch treten. Deswegen ehren wir den Künstler sehr, weil er – so möchte ich sagen – fast ein halbpriesterliches Mysterium ausübt, neben dem unseren: Wir nennen jenes der Mysterien Gottes, und er jenes der menschlichen Mitarbeit, das diese Mysterien vergegenwärtigt und zugänglich macht« (1963,137).

Das Konzil und die Folgen

Am 4. Dezember 1963 wurde die Liturgiekonstitution verabschiedet. Sie war naturgemäß Thema beim Aschermitt-

woch der Künstler im darauffolgenden Frühjahr. Kardinal Frings betonte, dass viele der Leitlinien der Liturgiekonstitution bereits in den Kölner Beschlüssen der Diözesansynode 1956 enthalten seien. Kardinal Döpfner bezog sich in München auf die in jener Zeit auftretenden Konflikte und regte zu einem offenen und ehrlichen Gespräch zwischen Bischöfen und Laien an. Der Arbeitskreis »Kunst« des ZdK tagte im März 1964 und gab »Empfehlungen« heraus, von denen eine lautet: »Die Konstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils über die Liturgie möge im Hinblick auf die sich daraus ergebenden Folgerungen für Sakralarchitektur und Kirchenraumordnung baldmöglichst durch die Bischöfe und deren Fachberater eine die Liturgie betreffende Deutung finden« (1964,139). Diese sollte erst 1989 mit den »Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen« erfolgen. Die Beschlüsse des II.Vatikanischen Konzils über Kunst und Liturgie wurden von Hugo Schnell vorgestellt und kommentiert. Darin hebt er hervor, dass nicht-katholische Künstler nicht ausgegrenzt werden. Künstlerische Freiheit wird zugestanden, allerdings bestehe die Konfliktlinie da, wo Fragen von Glaube, Sitte und Frömmigkeit tangiert werden. »Schwierig wird die Begutachtung, wann oder in welchen Fällen Werte der christlichen Frömmigkeit widersprechen, da sich der Ausdruck unserer Frömmigkeit in unserer Zeit von den Fundamenten aus wandelt und bei eventueller Kritik in den meisten Fällen von der Frömmigkeit früherer Generation ausgegangen wird und nicht von der Gegenwart« (1964,61). Wie sehr das Thema Bindung und Freiheit die Diskussionen jener Zeit bestimmte, zeigt ein Bericht über die Beuroner Künstlertage 1964, auf der Aloys Goergen eine Vision einer kommenden eucharistischen Mahlgemeinschaft aus dem Geist der Liturgiekonstitution entwickelte, die er später in seiner Landakademie Rattenbach erprobt hatte. In der Diskussion ging es u. a. »um das Thema Sicherheit und Infragestellung, um Richtlinien für das Neue und Offenbleiben nach vorn, sowie um Bindung und Freiheit in ihrer Bedeutung für das künstlerische Schaffen in der Kirche. Man erkannte, dass das Tor zur Freiheit auch das Tor zur Selbstverantwortung ist« (1964/416).

AUF EINER TAGUNG mit Urban Rapp 1966 in Mönchengladbach wurden erstaunliche Neuerungen diskutiert: »Die Kniebänke werden im Laufe der Zeit mehr oder weniger überflüssig werden, denn die Haltung des Mahles ist das Sitzen. Neue Andachtshaltungen fordern neue Gestaltungen. Es muss von innen nach außen gebaut werden.« Auch die liturgische Kleidung, so der »weibliche Charakter der Priesterkleidung« oder die »Verniedlichung der Ministrantenröcke« wurde zur Disposition gestellt. »Der zuständige Bischof, dessen Macht erweitert worden ist, kann Experimente zulassen. Vor allzu kühnen Experimenten wird im Brief des Kardinals Lercaro an die deutschen Bischöfe, der auf der Tagung erwähnt wurde, gewarnt« (1966,60). Die Ambivalenz des Verhältnisses von Kunst und Kirche kam beim Aschermittwoch der Künstler in diesen Jahren deutlich zur Sprache. 1966 predigte Kardinal Döpfner in München über das Wechselverhältnis von Kirche und Künstler. Die Zusammenarbeit sei nicht ungefährlich, da Verweltlichung drohen könne. Kar-

dinal Frings ging beim traditionellen Empfang dagegen auf die positive Stellung des Papstes zu Kunst und Künstlern ein und sah die Botschaft des Konzils an die Künstler, einschließlich der atheistischen, als »einen Einschnitt in der Geschichte unserer Kirche« an (166,142).

IM BERÜCHTIGTEN JAHR 1968 fand in Köln eine Tagung der Deutschen Liturgischen Kommission mit den Bau- und Kunstreferenten der Bistümer statt, auf der ein Referat des an seiner Teilnahme verhinderten Kardinals Lercaro verlesen wurde. Darin plädierte er für eine Öffnung sowohl der Seelsorgebereiche als auch der Kirchen zur Gesellschaft hin. »Das Kirchengebäude selbst solle nichts weiter sein als Raumhülle um Altar und Gemeinde, und zwar so indifferent oder variabel, dass sich jede Generation entsprechend ihren gottesdienstlichen Bedürfnissen darin einrichten könne« (1968,131) – ein bei diesem Autor überraschendes Postulat, dem auf der Tagung heftig widersprochen wurde, wenngleich es den zeitgenössischen Mehrzweckbauten durchaus entsprach. Es waren die Jahre, in denen die Entsakralisierungsdebatte in vollem Gange war. Die theologischen Differenzierungen auf den Tagungen kamen freilich an der Basis kaum an. War im Westen Deutschlands der bewusste Verzicht oder das Recht auf »Sakralität« eine Wahloption, so war dies im Osten nicht der Fall, da viele Diasporagemeinden nur einen Raum für alle Versammlungsformen zur Verfügung hatten. »Macht man jedoch daraus einen »spezifisch sakralen Raum« (Lengeling) mit festem Altar, festen Gestühl und so weiter, so wird der Gemeinde fast jede Möglichkeit für außergottesdienstliche Versammlungen genommen. Der pastorale Gebrauchswert des Raumes wird einer kristallisierten Sakralvorstellung geopfert. Unsere Alternative sind Räume von höchster Variabilität; der pastorale Gebrauchswert ist eine der wichtigsten Normen. Man sollte deshalb von Seiten der Theologen vorsichtiger mit Folgerungen sein und nicht praktische Notwendigkeiten als negative Beispiele für die Entsakralisierung abzeichnen« (1968,206).

IN EINEM AUFSATZ zur kunstwissenschaftlichen Ausbildung der Theologen setzt sich der Jesuit Herbert Schade mit der Entsakralisierungsdebatte auseinander. Zwar läßt er deren berechtigte Anliegen und auch die wertvollen Kirchenbauten dieser Art gelten. »Aber dann bemerken wir in vielen entsakralisierten Kirchen Altarinseln mit so genannten Präsidien oder Priestersitzen, die Thronen gleich kommen. Es gibt Blockaltäre von einer Monumentalität, die den Eindruck erweckt, als wären auf diesen Altären Hekatomben von Stieren zu opfern. Der Ambo kann gelegentlich die Form eines Betonbunkers annehmen, als gelte es nicht die frohe Botschaft zu verkünden, sondern das Wort Gottes in einer Igelstellung zu verteidigen. Neben undifferenzierten Betonstelen beobachten wir überdimensionierte Säulen, gewaltige Bronzekästen und primitive Pfeiler, die den Tabernakel tragen. So übertreffen einige Neubauten die traditionellen Kirchen zwar nicht an Sakralität, aber an einer Pseudohieratik, die selbst den barocken Architekturen fremd ist« (1968,459). Demgegenüber plädiert Herbert Muck in einem Beitrag »Bilder für den Gottesdienst« für das mobile Altarbild, also für temporäre Installationen (1968, 336ff).

IN EINEM BEITRAG zu den Problemen des Kirchenraumes von morgen aus dem Jahr 1969 zitiert Albert Burkard Regionalbischof Ernst Tewes: »Der Mensch, sein Dasein, das gelebte Zeugnis des Glaubens und die Bemühung darum wird uns immer wichtiger sein müssen als das architektonische Kunstwerk des Kirchenbaus auch etwa im Ausbalancieren des Diözesanhaushalts. Sonst könnte die Situation unserer Tage uns in eine Zukunft führen, in der wir zwar geräumige Kirchen mit anspruchsvoller Architektur haben, aber die kommenden Generationen füllen sie nicht mehr.... Unsere Generation wird einmal kaum nach der Zahl großartiger Kirchen gefragt werden, sondern danach, wie wir den Menschen und den Gemeinden am besten gedient haben im Sinne des Evangeliums und des Auftrags des Herrn« (1969,125). Im Anschluss daran setzt sich der Autor mit der Entsakralisierungsdebatte und der Frage der so genannten Mehrzweckräume auseinander und endet: »Wo aber Volk Gottes ist, da ist Öffentlichkeit und wo Öffentlichkeit ist, dann müssen auch sichtbare Zeichen gesetzt werden für das, was in der Öffentlichkeit geschieht. Die Kirche und die Kunst in ihr sind solche Zeichensetzungen. Der Ort des Mysteriums wird geheiligt durch das, was sich in ihm ereignet, Kunst und Architektur werden es, in dem sie sich diesem Ereignis zuordnen. Sakralität ist nicht Form, sondern Zuordnung« (1969,126).¹⁴

DIE DISKUSSION um die »Mehrzweckkirche« wurde im Jahrbuch 1969 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst aufgegriffen, das von Hugo Schnell ausführlich besprochen wurde, insbesondere ein Beitrag von Johannes Fellerer über Antworten des Konzils zum Kirchenbau: »Die Einengung des Begriffs des Kirchengebäudes noch in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts bezeugt zum Beispiel das Verbot, Konzerte in den Kirchen zu veranstalten. Die von Christen für den Gottesdienst komponierten Werke (Messen von Bach, Mozart u. a.) wurden in den Konzertsaal überführt. Kardinal Roncalli, später Papst Johannes XXIII., anerkannte diese Bestimmung für sein Bistum Venedig nicht und ließ in seiner Gegenwart Kompositionen von Strawinsky in San Marco aufführen; er ging auch durch Räume der Biennale in Venedig, deren Besuch Geistlichen bis zu jenen Tagen untersagt war. Es ergibt sich als Folgerung, dass mit gleicher Aufgeschlossenheit andere kulturelle Veranstaltungen, die dem geistlichen Leben dienen, in Kirchengebäuden stattfinden können und sollten« (1970,55). In einem Beitrag über Kirche und Kunst beklagt Herbert Schade die Ignoranz der Geistlichkeit in Bezug auf die Kunst der Gegenwart: »Auch viele Kirchenkünstler, die so schnell bereit sind, Kirchaufträge anzunehmen und sich gern in den Zeitschriften *das münster* u. a. veröffentlicht sehen, sind wenig willig, sich mit der geistigen Situation der Gegenwartskunst auseinander zu setzen. Eine kirchliche Kunst ist das Ergebnis geistiger Auseinandersetzungen, die Kraft und Zeit brauchen« (ebd.).

HERBERT FALKEN, der am 11. September 2022 sein 90. Lebensjahr vollendet hat, veröffentlichte 1974 »Ein persönliches Wort zu meinen Turiner Leichentüchern: »In Ausein-

andersetzung mit den profanen Künsten in der Gegenwart und in Realitätserfahrung der täglichen Seelsorgsarbeit versuche ich schon seit Jahren, lähmende Verkrustungen aufzubrechen und belastende Vorbilder abzuschütteln. Meine eigentlichen Bilder habe ich jedoch noch nicht gemalt. Vielleicht werde ich das erstrebenswerte neue Christusbild, das seinen Sitz im Leben der Menschen haben soll, niemals erreichen. Aber Resignation widerspräche dem christlichen Hoffungsprinzip, und so zeichne und male ich weiter in Erwartung überraschender Inspiration« (1974,247).

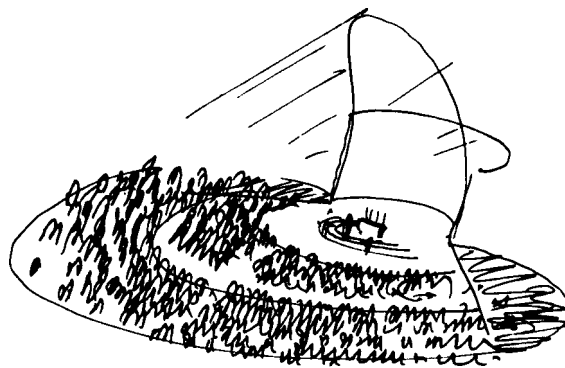
25 Jahre *das münster*

Der 25. Jahrgang 1972 beginnt mit einem großen Aufsatz von Hugo Schnell »Kirchenbau im Wandel«, unter Aufgreifen einer Frage von Josef Pieper »Was ist eine Kirche?«, die dieser lapidar beantworten konnte mit: Eine Kirche ist ein sakraler Raum. Schnell schließt seine Ausführungen: »Die zentralen Glaubenswahrheiten sind durch alle Jahrhunderte die gleichen. Sie führen zur Bewältigung dieser Aufgaben. Nicht ein einzelnes Symbol, Sinn oder Abbild, wie z. B. das ›Himmlische Jerusalem‹, wird diese Brücke schlagen, sondern die innerste Kernidee und Wahrheit des christlichen Kirchengebäudes, dass sich in ihm die Gemeinde Christi versammelt, in der Er wirkt, so dass das ›Reich Gottes‹ existent ist.« (1972,21). Im Anschluss daran schreibt Rudolf Bernhard in einem Rudolf Schwarz gewidmeten Beitrag über Kirchenbau noch einmal zum Verhältnis von Kunst und Kirche: »Die Konzilstexte gehen von dem ästhetischen Verständnis aus, dass Kunst in der Kirche zur Ausgestaltung vor allem für die Liturgie dienlich sei. Die unauswechselbare Aufgabe der Kunst und des Künstlers für den Einzelnen und die Gemeinschaft ist kaum berührt. Die moderne Gesellschaft jedenfalls, in der die Kirche erneut ihre Präsenz zeichenhaft darzuleben versucht, ist ohne moderne Kunst nicht vorstellbar. Sie ist im Hinblick auf die Selbstdarstellung und Selbstverwirklichung des heutigen Menschen legitimiert wie sonst nur wenig. Freilich ist in unserer gegenwärtigen Kulturwelt überdeutlich geworden, dass sie nicht nur den Regionen nach nicht uniform, sondern auch den soziologischen Schichtungen und jeder anderen denkbaren Verschiedenheit entsprechend pluriform ist. Das macht den Umgang mit der Kunst schwierig und setzt Kenntnis voraus. Das einfache, alte ›Mutter-Tochter-Verhältnis‹ von Kirche und Kunst ist nicht mehr vollziehbar. Durch falsche Gegenüberstellungen die wesentlich-unwesentlich, eigentlich-uneigentlich wird die Kunst von der Kirche immer noch als Brauchbarkeit gesehen oder pastoral-pädagogisch als Verfügbarkeit in Anspruch genommen. Ein solches Verfügen aus Überlegenheit und Gebrauchen aus Macht ist aber nicht mehr Sache der Institution Kirche; hier wie im Bereiche des Staates müssen die Institutionen die Erfahrung machen, dass sich Menschen und Dinge den Herrschaftsformen entziehen, weil sie wirklich frei sind« (1972,25f). Das Jubiläumsheft 25 Jahre *das münster* befasst sich mit dem Thema Ikonographie im Kirchenraum. Im Diskussionsforum äußert sich Albert Burkart zum Thema Kunst im Kirchen-

R 21 382 F

KIRCHENBAU IM WANDEL

WAS IST EINE KIRCHE?



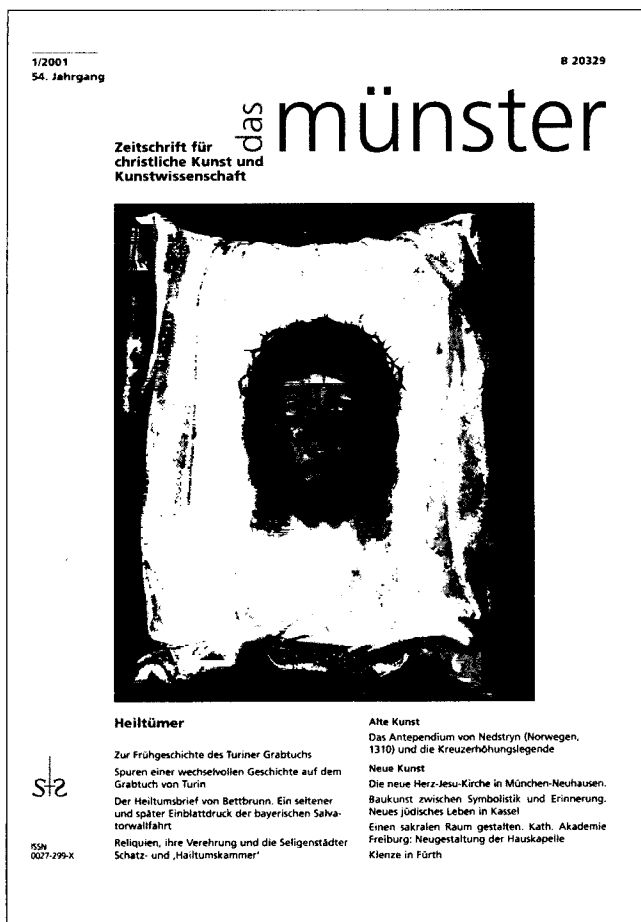
25 JAHRE DAS MÜNSTER

25. JAHRGANG · HEFT 1 · JANUAR/FEBRUAR 1972

2 Das Heft 1 des Jubiläumsjahrgangs 1972

raum, wo er eine radikale Umkehr fordert: zurück zur Aussage. Das heißt für ihn keine Abkehr von abstrakter Kunst, aber von einer Haltung, die die Aussage der Kunst nur in der Form sieht: »Die Kirche kann nur zu einer Kunst stehen, die zum Dienen bereit ist und diese Kunst hat das Dienen vergessen« (1972,392).

IM JAHRGANG 1976 hält Karl J. Bollenbeck eine Rückbesinnung »Kirchenbau zehn Jahre nach dem Konzil«. Darin bezieht er sich auf das Vorwort zur Liturgiekonstitution (SC 2), worin davon die Rede ist, dass das Leben der Gläubigen Ausdruck und Offenbarung des Mysteriums Christi und des eigentlichen Wesens der wahren Kirche sein soll, die zugleich göttlich und menschlich, zugegen und doch unterwegs, getragen von Ruhe und Bewegung, von Sichtbarem und Unsichtbarem und von der Hinordnung des Menschlichen auf das Göttliche, des Gegenwärtigen auf die zukünftige Stadt hin. Dies seien für den Architekten entscheidende Merkmale, die der Liturgie zu eigen sind und aus der für den Kirchenbau wichtige Folgeungen zu ziehen seien. Bollenbeck plädiert dafür, einerseits am Ethos mittelalterlicher Baukunst und andererseits an dem Gesamtzusammenhang der Konzilstexte Maß zu nehmen, um die Bauwelt mit dem neuen Geist zu inspirieren (1976,101–111).



3 Cover des Themenhefts »Textile Kunst« 2001

Neue Perspektiven im neuen Jahrtausend

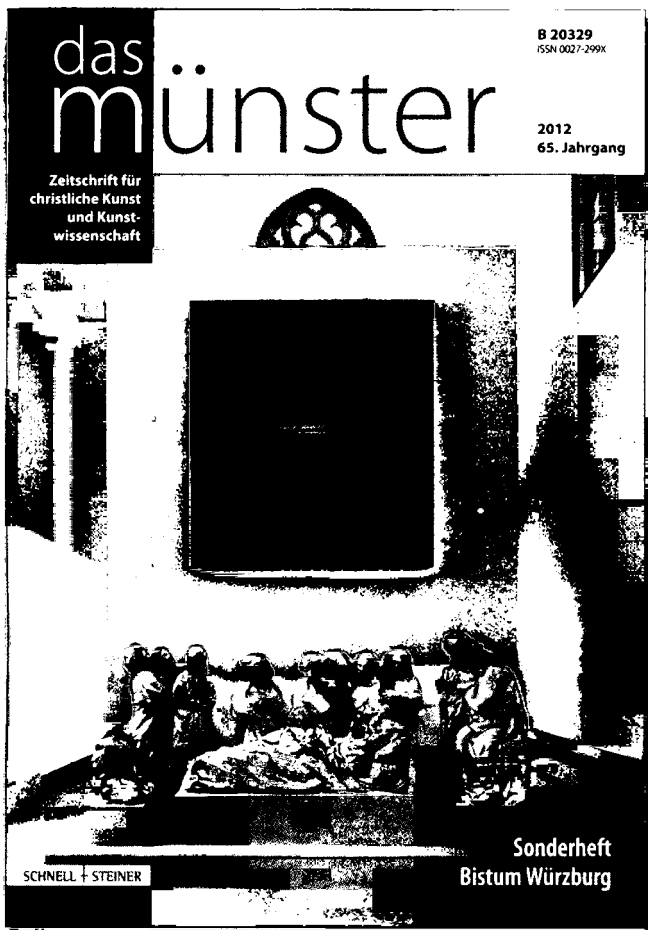
2001 erschien ein Themenheft Textile Kunst. Friedhelm Hofmann schrieb im Editorial: »Zum ersten Mal seit 1979 liegt mit dieser Ausgabe des Münsters ein Heft vor, das der textilen Kunst im Kirchenraum gewidmet ist. Dieses Heft ist aber mit einem völlig neuen konzeptionellen Ansatz bewusst interdisziplinär aufgebaut und in den Fragestellungen übergreifend angelegt. Neue Dimensionen, die erst durch die ganzheitliche Betrachtung historischer und neuzeitlicher textiler Kunst und insbesondere liturgische Gewänder offenkundig geworden sind, offenbaren die unmittelbare Bedeutung und Brisanz, die für die Ortsgemeinde in der Kontinuität und und der künstlerischen Kraft liegt. Die in den vergangenen Jahrzehnten beklagten Brüche im Verhältnis von Kunst und Kirche besitzen aber auch einen positiven Effekt, wie das vorliegende Heft zeigt« (2001/289). Präsentiert wurde u. a. die Arbeit der Arbeitsgruppe für kirchliche Architektur und sakrale Kunst (AKASK) der Liturgiekommission der DBK zu neuen Gewändern, der allerdings keine lange Dauer mehr beschieden sein sollte. Seit dem Auslauf der Arbeitsperiode 2003 wurde sie nicht mehr einberufen.

DIE THEMATISCH AUSGERICHTETEN HEFTE geben Gelegenheit, deutlicher Bezug zu nehmen zu Fragen des Verhältnisses von Kunst (im weitesten Sinn) zu Religion und Kirche.

Zu nennen ist etwa im Heft Architektur von 2002 der Beitrag »Die Bedeutung des sakralen Raumes für gelebte Religion« der Pastoraltheologin Stephanie Lehr-Rosenberg (2002/22 ff). Den schwierigen Umgang mit Bildern thematisiert das Themenheft 2003, worin u. a. Stefan Kraus mit seinem »Plädoyer für ein lebendes Museum« sein Konzept des im Bau befindlichen Museums Kolumba präsentiert (2003/27ff). Grundsätzliche liturgietheologische Fragen, die schon in der Zeit der liturgischen Bewegung aufgeworfen wurden, etwa nach der Grundgestalt der liturgischen Versammlung, waren auch Gegenstand in Themenheften nach der Jahrhundertwende, so 2003 im Heft »Orte der Verkündigung«. Von Bedeutung ist hier wie auch sonst, dass die aktuellen Fragestellungen in den historischen Kontext eingebettet werden. Ähnliches gilt für den Schwerpunkt »Altar« im Jahrgang 2004. Hier berichtet Guido Schlimbach über den Chillida-Altar in St. Peter Köln, der auf Geheiß von Kardinal Ratzinger entfernt werden musste (2004/96ff). Er resümiert: »Die Kunst-Station und die Gemeinde von Sankt Peter müssen zukünftig ihre Lehren aus den Ereignissen ziehen und die Trennung von Kunst und Kirche etwas mehr betonen als vielleicht in jüngster Vergangenheit. Auch wenn in nächster Zeit nicht mehr regelmäßig Ausstellungen ausgerichtet werden, die betonte Distanz wird durch ein offenes Zueinander und eine angeregte Diskussion auch wieder zu neuen Annäherungen führen« (2004/107).

IM THEMENHEFT »CHRISTLICHE KUNST – ein fragwürdiger Begriff?« von 2012 reflektiert Schlimbach die in der Zwischenzeit in St. Peter gemachten Erfahrungen im Rahmen eines Vortrags auf dem Symposium zum 65jährigen Bestehen der Zeitschrift. Hier resümiert er: »Wenn wir 2012 an die Eröffnung des Zweiten Vatikanischen Konzils vor 50 Jahren erinnern, dass die ganze Welt und ihre Kulturen als originären Ort der Theologie bezeichnet hat, dann dürfen wir die Kunst auch als ›locus theologicus‹ begreifen. Und zwar nicht, indem wir den Kampfbegriff ›christliche Kunst‹ als geboten verwenden, sondern im anregenden Sinne, indem wir ihre Fragen und Themen, ihre Herausforderungen aufnehmen und im eigenen Horizont erwägen und betrachten, gleichsam den geliehenen Blick wahrzunehmen« (2012/270f). In dem inzwischen eröffneten Museum Kolumba und in der über 25-jährigen Arbeit in Sankt Peter sieht er die Revision der Kirche in Bezug auf ihre Ablehnung der modernen Kunst erfüllt. 2018 wurde das berühmte Wort Papst Paul VI. »Die Kirche braucht die Kunst« aufgegriffen und über die Arbeit mit zeitgenössischer Kunst in katholischen Bildungseinrichtungen berichtet. Stefanie Lieb bemerkt im Editorial: »Während man sich in den 1950-80er Jahren eher auf christliche Kunst (auch als ›Kirchenkunst‹ bezeichnet) konzentrierte, begann ab den 1990er Jahren eine Öffnung hin zu allen Kunstrichtungen und -gattungen. [...] Die hier in diesem Heft versammelten Beiträge von Kolleginnen und Kollegen aus katholischen Bildungseinrichtungen in ganz Deutschland [...] demonstrieren diese Vielfalt und auch Intensität im Dialog mit zeitgenössischer Kunst« (2018/82).

ZUNEHMEND KOMMEN in der jüngsten Vergangenheit Fragen der Neugestaltung bereits nachkonziliar umgestal-



4 »Christliche Kunst – ein fragwürdiger Begriff?« – Themenheft 2012



5 Cover von »Kirche baut weiter!« aus dem Jahr 2019

teter und Fragen der Umnutzung von Kirchengebäuden in den Blick. Kirchen von Rudolf Schwarz und Martin Weber wurden 2011 in einem Themenheft behandelt (2011/1ff), die »Reform der Reform« in Bezug auf Restaurierung und liturgische Neugestaltung 2013 (2013/241 ff) und ein Jahr später der Streit um die Restaurierung der Hedwigs-Kathedrale in Berlin (2014/90ff). Gegen alle Resignation legte kurz vor der Pandemie Heft 4 des Jahrgangs 2019 die Devise vor: »Kirche baut weiter!« (2019/353ff).

Resumé

Was sagt diese Durchsicht in Bezug auf »loyale Impulse« aus? In den frühen Zeiten hatte *das münster* die Aufgabe, in Anschluss an Mediator Dei und später an das Konzil sich um Kirchenbau und Kunst im sakralen Raum zu kümmern. Bei genauerer Hinsicht zeigt sich aber, dass zumindest in den Berichten der Blick weiter reichte. Dabei spiegelt sich durchaus der innerkirchliche Konflikt um die Kunst der Gegenwart. Das Verdienst der Zeitschrift in jenen Jahren ist, sich dem nicht

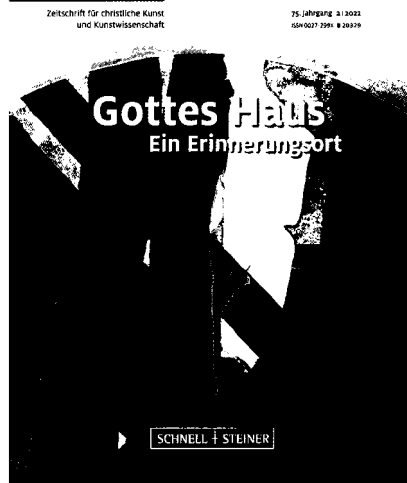
entzogen, sondern dem Diskurs durchaus ein Forum geboten zu haben. Dabei wird durch den Schriftleiter und in Beiträgen durchaus Stellung bezogen und Kritik auch an offiziellen kirchlichen Positionen geübt, aber mit Augenmaß. Ich würde hier aber statt von Loyalität lieber von kritischer Solidarität sprechen.

Bemerkenswert ist schon in der Zeit vor dem Konzil die relative Freiheit der architektonischen und künstlerischen Entfaltungsspielräume. Der weitgehend unregelmäßige Spielraum ermöglichte eine unglaubliche Pluralität von Lösungen. Dies ist nicht zuletzt für heutige Fragen einer hybriden Umnutzung von Kirchengebäuden von Belang. *das münster* kann hier aus dem eigenen Fundus Inspirationen schöpfen. Zu wünschen ist eine Verstärkung der internationalen Perspektive, wie sie vor Zeiten in erstaunlichem Maß vorhanden war. Vor allem sollte die Zeitschrift auch in Zukunft ein Forum der Begegnung und Erschließung von alter und neuer Kunst sein, das die Relevanz der Auseinandersetzung damit plausibel macht, auf der Höhe unserer Zeit, in Loyalität oder besser: in kritischer Solidarität.

das münster



das münster



das münster



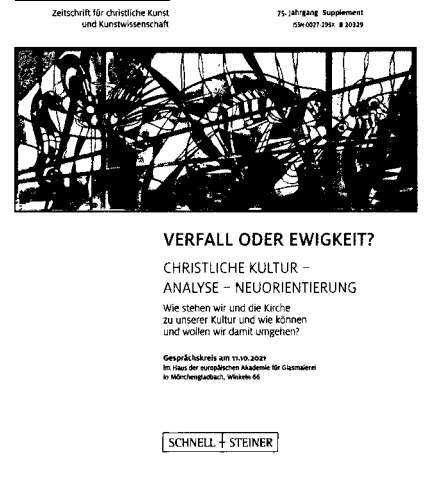
das münster



das münster



das münster



das münster

Der Jubiläumsjahrgang 2022 in neuem Layout.

- 1 Diese terminologische Annäherung beruht auf dem Wikipedia-Artikel. Bezeichnenderweise kennt weder das Lexikon für Theologie und Kirche noch das Handbuch des katholischen Kirchenrechts den Eintrag *Loyalität*.
- 2 Vgl. Marius Linnenborn (Hg.), *Für die Förderung und Erneuerung der Liturgie. 75 Jahre Deutsches Liturgisches Institut 1947-2022*, Trier 2022.
- 3 Georg Jakob, *Die Kunst im Dienste der Kirche. Ein Handbuch für Freunde der kirchlichen Kunst*, Landshut 21870.
- 4 Ebd. 2.
- 5 Vgl. ebd. 4–8.
- 6 Vgl. ebd. 95.
- 7 Jakob Joannes Koch, *Das Motu proprio Pius X. »Tra le sollecitudini dell'ufficio pastorale«* (1903), in: Albert Gerhards, Matthias Schneider (Hg.), *Der Gottesdienst und seine Musik. Band 2: Liturgik (Enzyklopädie der Kirchenmusik, Bd. 4/2)*, Laaber 2014, 157-159.
- 8 Zitiert nach Willy Weyres, *Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1945 – 1956*, Düsseldorf 1957, 27.
- 9 Johannes van Acken, *Christozentrische Kirchenkunst - Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*. Herausgegeben, bearbeitet und ergänzt um eine Biographie von Ralph Eberhard Brachthäuser und eine kunsthistorische Einordnung von Manuela Klausner. Mit einem Geleitwort von Albert Gerhards (*Ästhetik-Theologie-Liturgik*), Münster 2022.
- 10 Vgl. Zum Folgenden: Albert Gerhards, *Die Aktualität der Avantgarde. Katholische Liturgie und Kirchenbau von 1900 bis 1950 / The Relevance of the Avant-garde. Catholic Liturgy and Church Architecture between 1900 and 1950*, in: Wolfgang Jean Stock, *Europäischer Kirchenbau 1900-1950 – European Church Architecture*, München u. a. 2006, 70–89.
- 11 Rudolf Schwarz, *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle*, Nachdruck der 1. Auflage von 1960, hg. von Maria Schwarz, Albert Gerhards, Josef Rüenauer, Regensburg 2007, 37.
- 12 Hans Bernhard Meyer, Rudolf Pacik (Hg.), *Dokumente der Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes*, Regensburg 1981, 55.
- 13 Bezug auf die Instruktion *Divini cultus* von Papst Pius XI. (1929).
- 14 Vgl. den Beitrag von Hugo Schnell, *Kirchen in nachsakraler Zeit 1969/51-54*.