

Der pädagogische Aspekt der christlichen Architektur und bildenden Kunst

Von Heinrich Pfeiffer SJ

I

Erst in der neuesten Zeit können wir ahnen, wie sehr die Architektur und die bildende Kunst die Menschen geprägt haben. Städte ohne eigentliches künstlerisches Zentrum haben sich als lebensfeindlich erwiesen. Die Menschen sehnen sich nach alten, schönen Bauten, nach Gemälden, Figuren und gestalteten Gegenständen des täglichen Gebrauchs aus vergangenen Zeiten. Solche Werke werden als wertvoll und oft den heutigen Schöpfungen überlegen empfunden. Im Fluß aller Werte behaupten sich die Kunstwerke vergangener Zeiten als wertbeständige Dokumente gemeinsamer Kultur und gültiger Schönheit. Es kann kaum geleugnet werden, daß der Kunst eine erzieherische Aufgabe zukam und immer noch zukommen könnte. Dazu kommt, daß Religion und Kunst eine so enge Verbindung eingegangen sind, daß ihre Trennung seit der Französischen Revolution sich für beide Seiten nicht immer vorteilhaft erwiesen hat.

Religion will das Bekenntnis nach außen, und das Bekenntnis sucht seine sichtbare und hörbare Form in Raum und Zeit. Wenn nun die schöpferischsten Kräfte auf längere Zeit sich nicht mehr in den Dienst der Religion stellen, ist dies gleichbedeutend mit dem Darniederliegen der Religion. Wenn die schöpferischsten Kräfte nicht mehr in den Dienst der Religion gestellt werden können, zeigt dieser Umstand eine offene oder versteckte Verfolgung der Religion an. Die Seele der Religion mag dann immer noch leben, der Leib aber erstarrt und zerfällt und zersetzt sich. Die Kunst im Alleingang mag ein Eigenbekenntnis sprechen und Schönheit und Schöpfertum verherrlichen, aber ohne die Religion ist sie ihrer lebendigen Wurzel beraubt. Profane Kunst kann man Schnittblumen vergleichen, die zum Welken bestimmt sind.

Ein Bündel von Gedanken führt uns ein in das Problem, um das es hier geht. Kunst zeigt Leben auf. Kunst ist Ausdruck des Lebens. Wo das Bekenntnis zu einem großen, Leben spendenden Gedanken fehlt, wird die Kunst früher oder später in ihrer Schöpferkraft ermatten. Das ist der eine Ausgangspunkt unserer Betrachtung. Der andere führt hin zum Bekenntnis der christlichen Religion, zur Verkündigung der mitten in der Welt verborgenen Königsherrschaft Gottes.

II

Die christliche Kunst ist diesen Weg gegangen. Aus dem Bewußtsein der Überlegenheit des christlichen Zeugnisses über alle Kultur wurde auch zunächst die Kunst verleugnet. Sie war ja eng mit vorchristlicher Religionsübung und Religionsauffassung verbunden. Dann suchte auch die Kunst ihre Erlösung und wurde hineingenommen in die Menschwerdung Gottes. So sagten ja die Väter der christlichen Religion im Altertum: Was nicht in die Menschwerdung Gottes aufgenommen ist, ist nicht erlöst. Nicht mehr nur mit Worten wurde die christliche Botschaft verkündet, die Wundertaten Christi, sein Tod und seine Auferstehung und auch das Blutzugnis seiner Märtyrer, sondern auch in Linien und Farben. So wurden auch keine Tempel mehr gebaut für das Standbild eines oder mehrerer Götter, aber doch der Versammlungsraum, die Basilika für das königliche Gottesvolk, und der himmlische König Jesus Christus erschien in den Mosaiken der Apsiden dieser Bauten und blieb dort dauernd erhöht den Gläubigen vor den Blick gestellt. So erst konnte das Gottesvolk sich ganz als den Leib Christi sinnhaft erfahren, da das unsichtbare Haupt durch die Kunst sichtbar gemacht worden war. Dies geschah zum ersten Mal noch unter Kaiser Konstantin an der Apsis der Lateranbasilika zu Rom, also noch vor der Mitte des 4. Jahrhunderts.

Bald aber wurde dieses bildhafte Erfahren der Kirche mit ihrem erhöhten Haupt zweideutig. Der christlich gewordene Kaiser betrachtete sich als Vizekaiser des himmlischen Herrschers, der in seinem Bilde als gegenwärtig empfunden wurde. Das Christusbild war so dazu geeignet, den Machtanspruch des Kaisers vor dem Volke zu legitimieren. Gleichsam umstrahlt von dem Glanz der Christus-Pantokrator-Mosaiken war der Kaiser allem Volk als Stellvertreter des Gottessohnes sichtbar vor Augen gestellt. Diese zweite Funktion des Christusbildes mußte die erste verunklären. Auch konnte der Bischof von Rom nach dem Evangelium (Mt 16,18f. und Joh 21,15-17) als Nachfolger Petri mit besseren theologischen Gründen als der Kaiser diese Stellvertreterrolle beanspruchen.

Der Kaiser konnte sich auf die Abgarlegende berufen, die besagt, daß Christus einem römischen Vasallenkönig, nämlich Abgar von Edessa, sein Porträtbild persönlich übersandt habe. Der römische Kaiser, einmal christlich geworden, konnte sich als Erbe Abgars fühlen und als rechtmäßiger Besitzer des authentischen Christusbildes, das in Edessa mindestens seit dem 6. Jahrhundert verehrt wurde.

Ein anderes solches, für authentisch gehaltenes Christusbild war im Jahre 574 aus Kamulia in Kappadozien in die Reichshauptstadt Konstantinopel überführt worden. Erst als beide Bilder dem Zugriff des byzantinischen Kaisers entzogen waren – das Bild aus Kamulia verschwand in den Wirren zwischen den beiden Regierungsperioden Kaiser Justinian II.; die Festung

Edessa wurde mitsamt ihrem Christusbild, das einst König Abgar erhalten hatte, von den Muslim erobert – entschloß sich Kaiser Leo III. zur Bildervernichtung. Während dieses Bilderstreites waren es vor allem die Päpste in Rom, die den Bilderkult für legitim erklärten und den Bildgebrauch für die Christenheit retteten.

III

Während des byzantinischen Bilderstreites wurden von den Bilderfreunden all die Argumente ausgearbeitet, die für das Bilderdekret des II. Konzils von Nicea 786 Pate gestanden haben und die noch heute in der lateinischen und in den orientalischen Kirchen gültig sind. Zwar wurde in der lateinischen Kirche der profunde theologische Gehalt dieses Dekretes mit allen seinen Implikationen nie ganz begriffen, für welchen Umstand die nicht besonders große Bilderfreundlichkeit der heutigen westlichen Theologie, auch der römisch-katholischen, in den Zeugenstand gerufen werden kann, aber der pädagogische Gebrauch der heiligen Bilder wurde doch stets als für Katechese und Liturgie und zum Schmücken der Bauten geeignet erkannt.

Schon Papst Gregor der Große sah die Bilder als Schrift für die des Lesens Unkundigen. Freilich ist damit dem hoheitsvollen Christusbild, dem Pantokrator als Schlußstein der ganzen christlichen Kunst, der an der Apsis oder in den Kuppeln der Kathedralkirchen erscheint, die eigentliche Bedeutung genommen. Denn hier konnte nicht so sehr ein Inhalt abgelesen werden, sondern durch die Kunst wurde dem Gläubigen das unsichtbare Haupt der Kirche sichtbar, erlebbar gemacht. Hier sollte durch das Bild nicht Lehre vermittelt werden – dies freilich auch –, sondern hier sollte der Gläubige durch die Augen des Künstlers hindurch die Wirklichkeit schauen können, nämlich den erhöhten Herrn.

Der christliche Westen hält eine solche Funktion der Kunst nicht für möglich. Der Osten rechtfertigt alle christliche Kunstaübung nur mit diesem Argument: Wenn Gott Mensch geworden ist, muß er auch darstellbar sein. Das Christusbild ist entweder ein Gottesbild im wahren Sinne, wenn auch der ganze Glanz noch wie verhüllt bleibt, oder der, der ein solches Bild schaffen möchte, wird seiner Aufgabe nicht gerecht. Auch alle übrige Kunst ist nur möglich, wenn sie in einem so verstandenen Christusbild ihren Schlußstein findet.

IV

Der Westen sieht das anders. Für ihn ist Kunst in erster Linie Ausdruck des künstlerisch begabten Menschen, dessen Aufgabe es ist, hoheitsvolle Räume

für den Kult zu schaffen und Bilder, die den Glauben illustrieren. Das Abendland hat dann auch Architekturformen für sakrale Bauten geschaffen, in denen keine Apsis oder Kuppel für das Bild des Pantokrators reserviert bleiben konnte. Das geschah mit der Gotik, die das Apsisgewölbe in schmale Kompartimente aufteilt, die durch die Gewölberippen getrennt werden. Außerdem vermeidet die Gotik die Kuppel und ersetzt sie allenfalls durch einen spitzen Dachreiter. Wo noch eine Vierungskuppel gebaut wird, wie in Spanien, zeigt sie sich innen durch Rippen gegliedert. In all diesen Fällen hat die Architektur keinen bevorzugten, zentralen Platz mehr, den sie dem Pantokrator oder, wie dieses Bild im Westen genannt wird, der *Maiestas Domini* vorbehält. Das war noch so zu Zeiten der Romanik.

Die Stelle der leergebliebenen Apsis wird seit dem 13. Jahrhundert von dem vom Bogenscheitel des Chorraumes in den leeren Raum herabhängenden oder in diesen hinauftragenden Triumphkreuz eingenommen. Zuerst ist es noch der gekrönte Herrscher, der vom Kreuz herab regiert und auf diese Weise augenfällig macht, was im Johannesevangelium steht: »Wenn ich erhöht sein werde, werde ich alle an mich ziehen« (12,32). Später werden bei dem Triumphkruzifix immer mehr die blutenden Wunden und die schreckliche Marter der verrenkten Glieder betont. So soll der Gläubige, der unter einem solchen Kruzifix und vor dem vor dem Priesterchor errichteten Volksaltar kniet, die Skulptur des Gekreuzigten mit dem Meßopfer, das an diesem Altar dargebracht wird, verbinden. Dort wird das Kreuzesopfer in jeder hl. Messe gegenwärtig. Durch diese Zusammenschau soll der Gläubige fähig werden, seine persönlichen Leiden in den Leidensheiland zu integrieren. Auf diese neue Weise soll er von ihm angezogen werden. Eine solche Lehre mag er ablesen beim Anblick des großen Kruzifixes über dem Eingang zum Chor der gotischen Kathedralen. Das ist die Situation der Spätgotik nördlich der Alpen.

V

Sehen wir uns nun die Lage im Zentrum der lateinischen Christenheit, in deren neuen Hauptkirche St. Peter in Rom an, dann treten wir in die Epochen der Renaissance und des Barock ein. Mit seiner riesigen Kuppel will dieser Bau die eigentliche Kathedrale des Papstes, die Laterankirche, die laut Inschrift »Haupt und Mutter aller Kirchen der Stadt und des Erdkreises« ist, in den Schatten stellen.

Das Motiv der Kuppel stammt von den byzantinischen Kirchen her und ebenso das in Mosaiken ausgeführte ikonographische Programm, das den ganzen ursprünglich geplanten Zentralraum mit gleich langen Kreuzarmen miteinbezieht. Freilich die Verlängerung des Schiffes zum lateinischen Kreuz

hat dieses Programm weniger lesbar gemacht. Außerdem sind die majestätischen Gewölbe und die Kuppel von solcher Wucht, daß der bildnerische Dekor eben nur als Dekor und nicht als theologische Aussage empfunden wird. Wer weiß auch heute noch, daß jede Kuppel immer als Abbild des Himmelsgewölbes gedacht war, des Himmels, der wiederum als Bild des unsichtbaren Himmels, in dem Gott in unzugänglichem Lichte wohnt, gesehen wurde.

So sieht man ganz oben in der Laterne der Kuppel der Peterskirche Gott Vater, in der Kuppelschale Engelscharen mit den Leidenswerkzeugen, darunter im Rund Christus, den Weltenrichter inmitten seiner Apostel, und zu seiner Rechten die für die Menschheit bittende Mutter Maria und in derselben Rolle, auf der linken Seite von Christus, Johannes den Täufer. Gott Vater und Gott Sohn werden im Mosaik in räumlicher Distanz gegeben. Eine solche Anordnung entspricht nicht der orientalischen Auffassung. Nach ihr ist Gottes Sohn (vgl. Kol 1,15) das einzige Bild des Vaters. Der Vater kann also nicht noch einmal im Bilde dargestellt werden, wie dies hier geschehen ist. Aber die richtige Ordnung der Dreifaltigkeit, an der die orientalische Theologie festhält, hält auch die Peterskuppel mit ihren Mosaiken genau ein. Die absteigende Linie geht vom Vater zum Sohn und weiter zum Geist, den man im Baldachin des Bernini in der Gestalt der Taube dargestellt findet.

Die vier Kuppelendentifs sind mit den Mosaiken der Evangelisten geschmückt. Diese Anordnung entspricht wieder der byzantinischen Ikonographie. Die Evangelien werden so als die Botschaft gezeigt, die vom Himmel an die Erde ergeht. Das Vierungsquadrat unter der Kuppel symbolisiert die Erde. Der Hl. Geist am Baldachin über dem Altar ist wie das Feuer, das auf das Opfer herabfällt, zu lesen. Die Linie der absteigenden Offenbarung ist an ihrem Zielpunkt angekommen. Das Opfer auf dem Altar ist gleichzeitig Anziehungspunkt für die Menschen auf der Erde, so daß die ganze Menschheit eingeladen wird, von den vier Weltenden her, wie über die vier Kreuzarme der Kirche zur Mitte voranschreitend, sich bei diesem Opfer zu versammeln.

Dieses ganze komplizierte Programm, das sich die Theologen des päpstlichen Hofes ausgedacht haben und das durch alle Phasen des Baues und der inneren Ausstattung der Peterskirche durchgehalten wurde, ist aber kaum den Gläubigen einsichtig geworden. Erst das Zweite Vatikanische Konzil konnte von der Kirche als dem Sakrament der Einheit sprechen. Das, was die päpstlichen Renaissancetheologen ausgedacht hatten, war zunächst pädagogisch nicht wirksam geworden. Es fehlt nämlich gerade das Kernstück zu seiner Sichtbarmachung. Die Darstellung Christi im Kuppelrund wird nicht als krönender Schlußstein empfunden, da sie ja noch von der des Vaters überhöht wird, und keine der beiden kann in zwingendem Sinne als Gottesbild, sondern nur als stellvertretende und uneigentliche Darstellung Gottes

Gottes angesehen werden. Auch sucht man vergeblich den großen Kruzifixus, den man an dieser Stelle über dem Altar erwarten sollte.

Daß dieses Programm sich nicht klar ablesbar darbietet, dafür haben die Päpste der Barockzeit noch weiter gesorgt. Der von der Fassade herkommende Kreuzarm wurde verlängert, die Fassade weiter nach Osten gerückt. Der Bau bekam so eine eindeutige Richtung. Die monumentalen Inschriften an der Kuppel und an der Apsis, die sich auf die Vorrangstellung des Petrus vor den übrigen Aposteln nach den Zeugnissen der Evangelien beziehen, gehen noch auf die Renaissancezeit zurück. Sie zeigen sehr deutlich, daß das Wort auch im päpstlichen Rom mehr Gewicht hat als das Bild. Die großen Lettern bilden den oberen Rahmen zur grandiosen Komposition der »Glorie«, in der Bernini die Cathedra Petri mit je zwei Vätern der orientalischen und der lateinischen Kirche und mit Engelscharen und Strahlen goldenen Lichts verband, in deren Mitte im Fenster noch einmal die Taube, das Symbol des Hl. Geistes, aufleuchtet. Der Geist, der inmitten der vom Nachfolger Petri geführten Kirche wirkt und ihr Lehramt bestätigt, ist das neue optische Zentrum des barocken Petersdomes.

Die pädagogische Wirkung dieser Komposition kann kaum zu hoch eingeschätzt werden. Aber das Zentrum der Kirche ist nun kein Gottesbild mehr, sondern nur ein Symbol einer der drei göttlichen Personen. Es wird dabei nicht mehr deutlich, was das ursprüngliche Programm der Peterskirche besagen wollte und wie die Geistsendung mit dem Kreuzesopfer des Sohnes verbunden ist.

Pädagogisch gedacht sind auch die vier Monumentalstatuen an den Kuppelpfeilern: der Apostel Andreas, Longinus mit der Lanze, Helena mit dem Kreuz und Veronika mit dem Tuch, auf dem das Antlitz Jesu zu sehen ist. Diese Statuen geben dem Betrachter jeweils an, welche Hauptreliquien in den Kuppelpfeilerkapellen verwahrt wurden: das Haupt des Andreas (von Paul VI. der griechischen Kirche zurückgegeben), die Lanze, mit der die Seite Christi am Kreuz geöffnet worden sein soll, die größten Stücke vom Kreuz Christi, die hier an einem Ort zusammen verwahrt werden, und das Tuch, das an den irgendwann abhanden gekommenen Veronikaschleier mit dem für echt gehaltenen Christusbild erinnern soll.

Es fällt auf, daß die Reliquien – ob sie authentisch sind oder nur für echt gehalten werden, tut nichts zur Sache – zusammen mit ihren Statuen das eigentliche Zentrum der Kirche, das leer bleibt, oder besser durch den Confessioaltar über dem Grab Petri gebildet wird, wie Zeugen für das unblutige Kreuzesopfer, das sich immer wieder auf diesem Altar vollzieht, umstehen. Das eigentliche innerste Zentrum wird auch hier wieder nur von dem Symbol der Geisttaube am Baldachin des Bernini bezeichnet.

VI

Kunst, die nicht bis zur Gestaltung des wirklichen Bildes Gottes durch die Ausformung des Christusbildes, das den erhöhten Herrn in seiner menschlichen und in seiner göttlichen Natur wiedergibt, durchdringt, wird sich auf Kompositionen von Bildern und Statuen, die sich in einen architektonischen Zusammenhang einfügen und so inhaltlich mit Worten gedeutet werden können, beschränken müssen. Durch die Erklärung des Inhalts wird dabei die Kunst für den Gläubigen pädagogisch nutzbar, aber von diesem Aspekt her wird der Betrachter weder der eigentlichen schöpferischen Aussagekraft, die mehr in der künstlerischen Form steckt, ganz gerecht, noch wird das alles ausgeschöpft, was die christliche Religion der Kunst als Hauptaufgabe stellen muß, nämlich ein Christusbild zu gestalten, das zugleich in echtem Sinne ein Bild, nicht nur ein Gleichnis, des menschengewordenen und verherrlichten Gottes ist.

Das bloße Zeichen im Zentrum einer Komposition hat die Gesellschaft Jesu mit dem IHS-Monogramm in die Kunst eingeführt und damit die Verehrung des Namens Jesu monumentalisiert. Dann kam aber noch ein anderer Aspekt dazu: der Heilige, besonders der Gründerheilige eines Ordens als Mittelfigur eines Altaraufbaues oder als Mitte und Scheitelpunkt eines Deckenfreskos. Wieder war es die Gesellschaft Jesu, die mit ihren römischen Kirchen »Il Gesù« und »Sant'Ignazio«, die für so viele Barockkirchen und ihre Ausstattung zum Vorbild wurden, den Weg gewiesen hat.

Der Heilige im Zentrum einer grandiosen künstlerischen Komposition wird noch heute jedes Mal bei einer feierlichen Heilig- oder Seligsprechung in St. Peter gezeigt, wenn er inmitten der »Glorie« des Bernini in seinem Bilde erscheint, so daß er dort das Fenster mit dem Gemälde der Taube des Hl. Geistes für kurze Zeit verdeckt. Manchen von diesen Heiligen wurde dann noch die weitere Ehre zuteil, in einer Statue einen Pfeiler des Presbyteriums oder des Hauptschiffes zu schmücken. Erst gegen Anfang des 20. Jahrhunderts wurde so der letzte zur Verfügung stehende Platz mit einer Heiligenstatue ausgefüllt.

Zeitweiliges Zentrum der Verehrung durch die Gläubigen ist auch das Altarsakrament. Aufbauten zu der vor der Monstranz zu verrichtenden Vierzigstundenandacht, die eifrig von den Jesuiten gefördert wurde, ergaben das Experimentierfeld für die späteren barocken perspektivischen Architekturen und für reiche ikonographische Programme, in denen der Gläubige über die Zusammenhänge zwischen alttestamentlichen Opferszenen und überhaupt der Heilsgeschichte mit der Einsetzung des Meßopfers und der daraus folgenden Verehrung der Hostie belehrt wurde.

VII

Es war notwendig, etwas ausführlicher auf das ikonographische Programm der Peterskirche, auf die Barockfrömmigkeit und speziell auch auf den Anteil der Gesellschaft Jesu an der letzteren einzugehen. Nicht daß die Gesellschaft Jesu besonders hervorzuheben wäre, denn alle großen Orden haben der Kunst in der Kirche entscheidende und neue Impulse gegeben: die Benediktiner (man denke nur etwa an die Bedeutung der drei aufeinander folgenden Klosterkirchen von Cluny für die gesamte romanische Kunst in Burgund), die Zisterzienser, die einen eigenen Baustil entwickelt haben, die Franziskaner, durch die das Fresko- und das Altarbild die Mittel wurden, das Leben und die Passion Jesu und das des hl. Franz und vieler seiner Jünger den weitesten Volksschichten nahezubringen, die Dominikaner, die in Fra Angelico über den einzigen nun auch seit 1984 offiziell von der Kirche seliggesprochenen Maler verfügen, und viele weitere charismatische Gemeinschaften und Bewegungen, die in allen Zeiten Künstlern geistliche Aufträge gegeben und ihr Schaffen mitbeeinflusst haben. Die Gesellschaft Jesu und ihre Kunsttätigkeit auf religiösem Gebiet, die ganz entscheidend die Periode des Barock mitgeprägt hat, ist für unsere Betrachtung deshalb so wichtig, weil die Aufklärung und die Ergebnisse der Französischen Revolution, die bis zum heutigen Tag das Leben und die Kultur der zuvor ausschließlich von christlicher Kunst geprägten Territorien entscheidend bestimmen, sich als Gegensatz zur lateinischen und barocken kirchlichen Kultur empfand und weithin noch empfindet.

Von der Aufklärung an suchten die Künstler ihre Inspirationsquelle entweder direkt in der Natur oder im vorchristlichen griechischen und römischen Altertum oder in ihrer eigenen Schöpferkraft, die sich jegliches Sujet und jeden Stoff' ab der Romantik auch christliche Gegenstände, gefügig machte. Auf der kirchlichen Seite gab es im 19. Jahrhundert viele charismatische Erneuerungsbewegungen, die zu Ordensgründungen und erneutem Einsatz in den Missionen in Übersee führten, aber keinen solchen Einfluß auf das Zentrum der Kirche gewinnen konnten, daß von ihnen her neue Impulse für die Kunst ausgegangen sind.

Einen Augenblick lang sah es so aus, als ob sich dieser Zustand grundsätzlich ändern würde. Es war der Moment, als mit der liturgischen Bewegung eine neue vertiefte Sicht des christlichen Kultes weite Kreise der katholischen Kirche ergriff. Aber auch hier war die Anteilnahme an der Erneuerungsbewegung im Zentrum der Kirche erst mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil gekommen, zu spät, um noch den großen ursprünglichen Gedanken, der dieser Bewegung zugrundelag, so aufgreifen zu können, daß die Mitarbeit seitens großer Künstler und Architekten ein derartiges Ausmaß hätte annehmen können, daß die Kultur in neuer Weise christlich geprägt worden wäre.

VIII

Man kann sich wohl des Eindrucks nicht erwehren, daß auf die Dauer die zu pragmatische Haltung der lateinischen Kirche gegenüber der Kunst sich verhängnisvoll ausgewirkt hat. Nicht für alle Zeiten konnte die Kirche die Kunst nur ihres pädagogischen Wertes wegen in sich integrieren. Das mußte notwendigerweise zu einer Überbetonung des Inhalts und einer Unterbewertung der künstlerischen Form führen. Als die Kirche durch die Französische Revolution und die napoleonischen Wirren den Kontakt mit den künstlerischen Kräften ihrer Zeit verloren hatte, konnte sie sich in dieser Armut nicht lange den Gläubigen präsentieren und kleidete sich bald in billiges Machwerk. Statuen und Bilder, die nicht der Kunst, sondern dem Kitsch zuzuordnen sind, füllten fortan die Kirchen, und den Gläubigen wurde so ein Geschmack anezogen, der geeignet ist, jeden künstlerisch begabten und um echte Werte besorgten Menschen von der Kirche und damit auch von Christus fernzuhalten. Man hat den Eindruck, daß so das überbetonte pädagogische Prinzip, das nur auf den Inhalt und nur wie nebenbei auf die Form achtet, in sein Gegenteil umgeschlagen ist. Der eigentlichen Kunst beraubt, präsentiert sich das Christentum nicht als neue Art zu leben, nämlich aus der Beziehung zu Christus, sondern als komplizierte und abstrakte Lehre.

Wo ist nun ein neuer Ansatz zu suchen? Sicher nützt es wenig, die billige und kitschige Kirchenkunst, an die sich die Gläubigen inzwischen gewöhnt haben, zu verurteilen. Sich nicht dem christlichen Kunstauftrag zu stellen und sich ganz allein auf das Wort und die Lehre zurückzuziehen, ist in seinen Auswirkungen noch schlimmer als Heiligenverehrung mit Hilfe der kitschigen Statuen. Die Mitte darf eben nicht leer bleiben, sonst verliert sich jegliche Orientierung und die Welt wird chaotischen Kräften überantwortet, die die Auseinandersetzung so weit treiben, daß heute Gefahr für ihren bloßen Fortbestand besteht. Die Mitte muß von etwas Sichtbarem eingenommen werden, und wenn es eine noch so kitschige Statue ist.

Die Mitte meint ein religiöses Zentrum, auf das sich alle Kräfte des Menschen im Akt der Anbetung konzentrieren können. Dieses Zentrum war im Tempel von Jerusalem der leere Raum zwischen den beiden Cherubimfiguren über der oberen Platte der Bundeslade. Seit der Menschwerdung Gottes ist dieses Zentrum konkret und materiell von Christus eingenommen. In jeder Wallfahrtskirche wiederholt sich etwas von dem Zentrum-Sein des Tempels von Jerusalem. Jede Wallfahrtskirche hat aber auch eine konkrete Mitte. Sie wird von einem Bild oder einer Statue eingenommen. Es ist entweder das Bild Christi, Mariens oder eines Engels. Oft wird dieses Zentrum auch durch eine Herren- oder Marienreliquie oder durch das Grab eines Märtyrers oder großen Heiligen der Kirche gebildet. Es sind Stätten, wo ganz besonders Maria jemandem erschienen ist, oder ein Engel. Immer

handelt es sich um Orte und Bildwerke, die durch außerordentliche Ereignisse – oft sind es Heilungswunder – ausgezeichnet worden sind. Nicht selten werden dann diese Stätten durch Architektur und Werke bildender Kunst herrlich ausgestattet. An solchen Orten nur erfährt gewöhnlich der abendländische Christ die Gegenwart der in den Bildern dargestellten Personen.

Der Osten kennt für den kirchlichen Gebrauch nur solche Bilder. In jeder Ikone werden die auf ihnen dargestellten heiligen Personen wirkkünftig gegenwärtig erfahren. Es ist nun klar, daß weder Maria noch ein Engel, noch ein Heiliger, wenn sie sichtbar in das Zentrum eines heiligen Raumes gestellt werden, Christus aus der Mitte verdrängen. Maria ist, da sie das erste Werkzeug für die Menschwerdung Gottes war, auch der erste »Ort« geworden, in dessen Mitte Christus stets zu finden ist. Ähnliches gilt von den Heiligen. Auch sie sind mit ihrer ganzen Existenz einzig und allein ein Verweis auf Christus. Auch die Engel haben nur die Aufgabe, auf Christus hinzuweisen und jedem dabei zu dienen, daß er gefunden und in der rechten Weise verehrt werden kann.

Die gerade angetönten Befürchtungen kommen immer von einem falschen Bildverständnis her. Das Bild ist eben nicht die Wirklichkeit, sondern es macht mit mehr oder weniger großer Vollkommenheit die Wirklichkeit präsent. Bilder können sich gegenseitig verdrängen, die Heiligen im Himmel nicht.

Wagt der Osten den kühnen Gedanken, daß der Ikonenmaler so sehr seiner Person sterben kann, daß Christus in ihm lebt und sich selbst durch die Hände des Ikonenmalers zum Ausdruck bringt, so sind für den Westen alle Bilder immer nur Erfindungen des Künstlers selbst und können damit nur anstatt eines echten Christusportraits dieses vertreten, und nicht es selbst sein. Damit hat der westliche Christ nur eine stellvertretende, sichtbare Mitte, auf die sich der Akt der Anbetung richtet, und das Werk, das er sieht, spiegelt die Seele des Künstlers wieder. Je nach dem Läuterungsgrad dieser Seele kann es sich dabei um ein mehr oder weniger echtes Gottesbild handeln, denn, wer reinen Herzens ist, wird Gott schauen (vgl. Mt 5,8). So braucht es etwas, das die Sinne reinigt, die Augen des Betrachters. Instinktiv spüren die Jugendlichen von heute, daß diese Qualität mehr den Ikonen zu eigen ist als den Werken westlicher christlicher Kunst.

IX

Von hier aus sind auch die heutigen Bemühungen einzelner Theologen und Seelsorger zu beurteilen, die das zeitgenössische Kunstschaffen, in seinem chaotischen Zustand, so wie es sich darbietet, in den Kirchenraum zurückholen wollen.

Zunächst ist aber noch ein Wort zu sagen zu den Pastoraltheologen, die meinen, daß die Hostie nicht in der Monstranz angebetet und nur in der Eucharistiefeyer konsumiert werden dürfe. Sicher ist die Anbetung der konsekrierten Hostie in eigenen Andachten außerhalb der Meßliturgie ein Sondergut, das sich in der abendländischen Tradition herangebildet und entwickelt hat. Das hängt nun unseres Erachtens eng mit dem nur die pädagogischen Werte der Kunst betonenden Bildverständnis der Theologen des Westens zusammen. Nur der konsekrierten Hostie sprechen diese Theologen eine bis ins Materielle gehende Realpräsenz Christi zu, und in keiner, auch noch so abgeschwächten Form, den heiligen Bildern, wie dies übrigens schon die Ikonoklasten in Byzanz getan haben. So konnte es nicht ausbleiben, daß der Hostie selbst jener Kult zugedacht wurde, den man den Bildern nicht zugestehen wollte. Nur im Blick auf die konsekrierte Hostie kann der westliche Gläubige von jenem Glanz getroffen werden, der seine Augen für die Gottesschau reinigt und vorbereitet, die er dann im Paradies für sich erhofft. Ohne eine völlig neue Sicht des Kunstschaffens, das vom Osten lernen könnte, kann der christliche Westen nicht auf die Sondertradition der Anbetung der Hostie in eigenen Andachten verzichten, sonst würde er ja noch den letzten Rest des Einübens der Augen in die Gottesschau verlieren und damit auch jeden Zugang zu einer Erneuerung der christlichen Kunst. Gott ist Mensch geworden, auch deshalb, daß er gesehen werden kann, daß er mit gläubigen Augen gesehen werden kann. Freilich, dem, der nicht glaubt, wird sich diese Sicht nicht eröffnen.

Was nun die neuesten Versuche, etwa in St. Peter in Köln, die Künstler mit ihren Werken, die Desorientierung und ihr Ringen mit chaotischen Mächten spiegeln, in den Kirchenraum zurückzuholen, näher angeht, ist das seelsorgliche Bemühen zu begrüßen. Wer künstlerisch begabt ist, ist heute zumeist der Gemeinschaft der Kirche entfremdet und damit Christus und seinem Evangelium. Kontakte sind zu knüpfen. Werden aber die Werke dieser Künstler in den Kirchenraum gestellt, wird dieser in einer neuen Qualität gesehen, die seiner ursprünglichen Bestimmung nicht entspricht. Er ist dann nicht mehr Stätte der stillen Gottbegegnung des einzelnen oder der Gemeinde, die sich um Christi Opfertod versammelt, sondern Stätte der Selbstzelebration der Menschen, die sonst kaum eine Gelegenheit haben, ihre ins Werk umgesetzten Ängste und ihr Ringen um Gestaltfindung in einer sich auflösenden und auseinanderbrechenden Gesellschaft so äußern zu können, daß sie dabei auch ein breites Publikum finden.

Es ist nun zu fragen, in welcher Form sie Gott zu schauen geben. Es mag wohl der geheimnisvolle Satz von der Gottverlassenheit Jesu (Mt 27,46) sein, in der solche Kunst ihre Wahrheit findet und in der sie einzig christlich verstanden werden kann. Aber wer unter den Gläubigen wird die Fähigkeit haben, solche explosiven Kräfte in sich auszuhalten und durchzutragen bis zur

Auferstehung? Die solcher Kunst entsprechende Predigt ist selten zu hören. Sicher ist diese Kunst eine Herausforderung gegenüber einer allzu akademischen Theologie, ebenso wie angesichts einer Frömmigkeit althergebrachter Riten. Und doch sollte die Theologie auch ihrerseits mit Mut die Künstler herausfordern und ihnen sagen, daß sie durchzudringen haben durch ihre eigene Dunkelheit, bis das Licht der Auferstehung durch ihre Werke durchbricht und eine neue Schönheit der Welt verkündet wird.

Dazu braucht es Menschen, die einzig Gott suchen und ihn an die erste Stelle ihres Lebens und noch vor ihr Kunstschaffen setzen. Solche entschiedenen Aufbrüche sind in der Kirche in der letzten Zeit in erster Linie in den modernen Bewegungen zu finden. Derartige Bewegungen wurden von dem Maler Chico Arguello (Neokatechumenat), von Chiara Lubich (Bewegung der Fokolare), die auch ein Künstlerzentrum (Centro Ave bei Incisa Valdarno in der Toskana) gegründet hat, und von vielen anderen, die zusammen mit ihren Gründungen noch kaum bekannt geworden sind und den offiziellen Informationsquellen unseres Wissens entgehen, inzwischen ins Leben gerufen.

Sind die Ansätze auch noch bescheiden, so sind doch für die Zukunft, wenn diesen Bewegungen rechte Entfaltungsmöglichkeiten vergönnt sein werden, von ihnen aus noch große Entwicklungen und neue Synthesen auf dem Felde der Theologie und der Kunst zu erwarten. Dabei wird der ökumenische Dialog, ja der Dialog unter den Religionen, der sich bereits – nicht nur unter den Theologen, auch unter den Künstlern – angebahnt hat, von großer Bedeutung sein. In dieser universalen Perspektive werden auch die anscheinend profanen Künste wieder zurückfinden zu ihrem eigentlichen sakralen Lebensraum, in dem sie sich erst voll entfalten können. Erst wenn der allumfassende Dialog sich im anbetenden Schweigen vor dem Kreuzestod Christi verwurzelt, dorthin zurückkehrt und von dort ausgeht, wird wohl jene Krise religiöser Kunst, an der wir heute leiden, und die religiöse Sprachlosigkeit des heutigen Kunstschaffens überwunden werden. Der Gang durch die Geschichte öffnet sich so auf eine neue Hoffnung.