

Eine 2010 publizierte Vortragsreihe der ETH diskutierte den zeitgenössischen Sakralbau im Lichte der Relation von *Sakralität und Aura*.¹ Von dieser Relation zumindest in früheren Epochen ging bereits der Historismus aus, der das Wort *sakral* überhaupt erst erfand. Wie nicht nur die Züricher Vorträge belegen, ist sie auch eine Stereotype der Gegenwart, egal ob das gesellschaftliche Teilsystem Religion soziologisch funktionalistisch über eine höhere Form von Moral oder phänomenologisch über das Numinose als sublimen Ästhetik aus dem Geist der Tiefenpsychologie perspektiviert wird.² In beiden *Sinnformen* scheint, gängigen mentalen Topografien folgend, eine wirkmächtige Sphäre um die Religion gelegt, die man Aura nennen mag. Wird Religion über Begriffe wie Atmosphäre, Ganzheit, Einheit, Gemeinschaft, Innerlichkeit, Irrationalität kodiert, scheint es folgerichtig, von ihren Räumen als transzendierende Medien mindestens ein Einstimmen in das Sakrale zu erwarten, wenn nicht sogar selbst zu sein, was sie erzeugen sollen.

Indes standen *hierophane* Räume im Begründungsranking moderner Kirchen zunächst nicht an erster Stelle.³ Nicht zufällig fanden die Vorträge erst nach der Publikation von Gernot Böhmes leibphilosophisch entworfenem Buch *Architektur und Atmosphäre* (1995) statt, das offenbar ein zentrales Anliegen von Architektur im Zeitalter der *signature buildings* und ihrer «ästhetischen Ökonomie» verbalisiert und diesem seinen Erfolg verdankt.⁴ Wer die Räume der Religion so denkt, denkt sie nicht historisch. Von Gebäuden die Evokation des Numinosen zu erwarten ist fraglich, wenn das Heilige von Gott her gedacht wird, daher nur bedingt materiell und medial generiert sein kann. Auch soll Kirche nicht das ganz Andere der Gesellschaft sein, sondern an ihr partizipieren wie die Gläubigen an der Liturgie. Begründungsstereotypen der Moderne (Sachlichkeit, Zweckmäßigkeit, zeitgemäße Form, Kultur vs. Zivilisation) zirkulierten auch im modernen Kirchenbau. Er konnte sich umso leichter andocken, als das teleologische *Projekt Moderne* selbst mit widersprüchlichen Wahrheitsansprüchen und Erlösungsphantasien aufwartete und sich *a priori* Werte zuschrieb.⁵ Die Materialwahrheit der Avantgarde erreichte jedenfalls niemals die Stringenz von Otto Bartnings abbaubarer *Pressa-Kirche* (Abb. 1) aus Eisen, Glas und Kupfer, die aufgrund ihrer fast nur aus Glasmalerei bestehenden transluziden und leuchtenden Farbwand eine Inkunabel eines atmosphärischen Sakralraums der Moderne war.⁶

In der Moderne löste architektonische Aura sich nicht auf, sondern änderte ihre Orte und Existenzweisen. Längst wird mit sakraler Stimmung als Konsumanreiz kalkuliert. Auch hierin lernte man von Las Vegas. Auch hatte das Materialkonzept der Avantgarde einen Anspruch, den der Architekt Rudolf Schwarz «verkappt religiös» nannte.⁷ Rationalität ist hier der Glaube, Dinge und Natur beherrschen zu können. Dass rational-irrational ebenso wie Natur-Kultur, Immanenz-Transzendenz, Subjekt-Objekt, Geist-Materie, Glauben-Wissenschaft, Form-Stoff, Denken-Fühlen,



1 Otto Bartning, Stahlkirche auf der Pres-
sa-Ausstellung 1928 in Köln (nach der Ausstel-
lung in Essen neu aufgebaut), Fotografie 1928.

Ganzes–Teil für differenzierte Wirklichkeitsbeschreibungen komplementär und nicht exkludierend zu denken, bestimmte die Texte des philosophisch, theologisch und kunsthistorisch gebildeten Schwarz von Anfang an. Auch deswegen sucht seine Architekturtheorie, eine der wenigen, die in der Moderne diese Bezeichnung verdient, in Anspruch und Eigenständigkeit ihresgleichen. Dass sie trotz größter Wertschätzung durch Ludwig Mies van der Rohe keine große Anerkennung fand und erst in jüngerer Zeit wiederentdeckt wird,⁸ lag sowohl an Schwarz' Polemik gegenüber einem Säulenheiligen der Moderne, Walter Gropius, als auch an seinem notorischen Katholizismus. Komplementär und komplex denken heißt etwa, Wissen nicht gegen Stimmung auszuspielen. Denn es gibt auch Wissen um Stimmung, folglich Techniken und Praktiken, Aura baulich zu erzeugen. Indes fielen diesbezügliche Überlegungen der selbstbezogenen Züricher Referenten knapp aus, Systematisches sparten sie ganz aus: so die Fragen, ob Aura eine Sonderform des Sakralen sei oder umgekehrt, und wie Sakralität sich zur Aura bei Walter Benjamin als dem Aura-Konzept schlechthin der Moderne verhält.⁹ Da Aura dazu neigt, sich zu entziehen, gilt das Nicht-Reden-Können auch als eines ihrer Kriterien. Oder ist rational nur, wo Worte leicht hinreichen, und wo Denken an Grenzen stößt, markieren wir das Irrationale? Denkfaulheit wäre dann, so Schwarz' Verdacht, ein Signum modernen Bauens.

Licht, Farbe und Material als Medien von Aura?

Schwarz hätte nicht von «unbeschreiblicher Wirkung»¹⁰ gesprochen und es abgelehnt, Kirchenbau primär über Licht, Farbe und Material zu bestimmen. Und den auch bei ihm zentralen Begriff «Licht» reduzierte er nicht auf Physik und Ästhetik. Licht, Farbe und Material waren in Zürich die Medien von Aura. Auch der 2007 erschienene *Entwurfsatlas Sakralbau* machte sie für die monotheistischen Religionen essentialistisch als überzeitliche Mittel aus, den «Wunsch nach Sakralität und Atmosphäre» zu verwirklichen.¹¹ Sie sind jedoch selbst aus produktionsästhetischer

Sicht unzureichend. Räume werden weder nur als immaterielle Form erlebt noch nur als Materialität. Weniger flüchtige Faktoren wie Proportion, Dimension, und Rhythmus von Raum und Wand tragen zur Stimmung ebenso bei wie die Position der Benutzer, das Geschehen im Raum oder Temperatur und Geruch.

Theorie zum modernen Kirchenbau war konzeptionell und systematisch schon einmal anspruchsvoller. Schwarz' Theorie enthielt Manches von Böhmes *Atmosphärebegriff*, der Schwarz sicher nicht präzise und differenziert genug gewesen wäre. Böhmes leibphilosophische Implikationen jedenfalls hatte er längst und ungleich systematischer entfaltet. Er legte eine von der Gestalttheorie bestimmte vollkommen neue, anthropologisch und theologisch perspektivierte Poetik von Bau vor,¹² als am Bauhaus die Autopoiesis von Architektur durch Funktion und Konstruktion wie ein religiöses Dogma gepriesen wurde. Schwarz' Idee des Sakralen des Sakralbaus impliziert, dass Aura nichts Diffuses und dieses nicht Mystik ist.

Zunächst ist zu sagen, dass das Sakrale weder *per se* Ziel von Bauten religiöser Kulte noch religionsübergreifend räumlich realisierbar ist. Seine Existenzweisen sind an je anders vernetzte personale und nicht-personale Akteure gebunden. Aus neutestamentlicher Sicht bedarf es keines Sakralbaus, geschweige denn mit besonderer Aura. Für viele Kirchen wurde der Anspruch auratischer Sakralität negiert mit Verweis auf Jesu Wort: «Wo zwei oder drei in meinem Namen versammelt sind, bin ich mitten unter ihnen.» (Mt 18,20) Das Heilige ereignet sich hier nicht über die Materialität des Orts, sondern personal und verbal, wo auch immer. Für viele Protestanten ist dies eine geläufige Position. Der von Schwarz geschätzte Bartning stellte 1919 eine Gradation des Sakralen im evangelischen Kirchenbau auf,¹³ nachdem ihm Rudolf Ottos Buch *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* die Augen für das Sakralitätsdefizit seiner historistischen Kleinkirchen geöffnet hatte. Für Bartning blieb es aber legitim, dass das Hören auf Gottes Wort ebenso wenig spezifischer räumlicher Inszenierung bedarf wie die Erfahrung des *Ganz Anderen*.

Als kritisch aufgeklärte Reaktion auf das Konzept des expressiven Sakralraums als prärationale suggestiven Stimmungsraum setzten die brutalistischen protestantischen – aber auch katholische Pfarrzentren beeinflussenden – Gemeindezentren der Jahre um 1970 ausdrücklich auf «Entsakralisierung» (Abb. 2).¹⁴ Nach der «Weg-



2 Brand&Fiedler, ehemaliges Gemeindezentrum Ev. Matthiaskirche in Düsseldorf, um 1970, Fotografie 2015.

wendung vom gefühlsgesättigten Dämmerraum»¹⁵ hatte das Atmosphärische, das die heutigen Sakralraumkonzepte dominiert, in den späten 1950er Jahren erneut an Akzeptanz gewonnen. Es erschien dort als – gerade wegen der Gefahr an Modernerverlust auch skeptisch beäugte – Erweiterung des gängigen Funktionalismus (*Liturgie als Bauherr*).¹⁶ Publikationen dieser Jahre machen die Instrumentalisierung von *Raumstimmung* deutlich¹⁷ und reagierten damit auf Le Corbusiers Bau in Ronchamp (1952–1955) mit seinem durch bunte Lichtflecken informell durchbrochenen Dämmerraum und auf die neuen Tendenz zu assoziativen Formen, die nicht mehr autonom und noch nicht Zeichen sind.¹⁸

Aura in Kultbild und Kultbau

Was Aura und Sakralität im modernen Sakralbau jenseits solch suggestiver Motive konzeptionell heißen könnte, entfalteten Jahrzehnte früher, zeitgleich zu Benjamins Kunstwerktext, der Architekt Schwarz und der Theologe Romano Guardini, die beiden intellektuellen Köpfe der katholischen Jugendbewegung Quickborn. Ob Benjamin die beiden wahrnahm und ob er von ihnen wahrgenommen wurde, ist schwer zu sagen. Immerhin gab es – trotz aller weltanschaulicher Unterschiede – Schnittmengen: die gemeinsamen Bekannten Mies van der Rohe und Martin Buber, die Jugendbewegung, Serialität und Reproduktion, die Faszination von Eisenkonstruktionen, die Idee vom poetischen Überschuss oder die Auseinandersetzung mit Albert Renger-Patzschs Fotografien.

Auch Schwarz verwendete das Wort Aura. Er verwendete es nicht wie Benjamin (Schwarz würde hier eher von Anmut sprechen), aber es impliziert Weisen von Präsenz und Präsenzsimulation, die phänomenologisch Vergleichbares enthalten. Schwarz schränkte es semantisch nicht auf ästhetische Phänomene ein. Aura war ihm vielmehr eine generelle Erscheinung von Welt und ein Verhältnis zur Welt. Aura ist die agentielle Potenz von Menschen, Dingen, Räumen, in denen sich die Strahlmacht Gottes aktualisiert, und für die er auch Wörter wie Magnetfeld, Stern, Sphäre, Licht, Lichtsphäre synonym gebraucht.¹⁹ Die Benjaminsche Gleichzeitigkeit von nah und fern ließe sich darin wohl wiederfinden, mindestens die Spannung von Zentrum und Rand. Aura kann ein energetischer Ring und Raum der Macht sein, ein apokalyptisches Kraftfeld, wie Gloriole und Nimbus ein Zeichen der Herrlichkeit Gottes, aber auch die Fähigkeit und Notwendigkeit des Menschen, sich auf die Welt hin zu öffnen und diese in sich aufzunehmen. Indem beide miteinander sprechen und sich austauschen, partizipieren sie am Heiligen – folglich denkt Schwarz das Sakrale nicht als Gegenbegriff zum Profanen. Das Wort braucht es nicht angesichts der «Heiligen Bewegung des Lebens»²⁰ in einer relationalen auratischen Welt, in der alle und alles am Heiligen partizipieren können.

Vorbedingung des modernen Kirchenbaus war der Imperativ aktiver, liturgischer Partizipation. Sie betraf zuerst sprechendes und singendes Beten, zog bald aber Überlegungen nach sich, wo und wie Dinge und Körper im sakral angemessenen Raum zu verteilen seien im Glauben, Theophanie mit disziplinierten Kollektiven organisieren zu können. Die Aura resultiert hier aus der Erfahrung religiöser Gemeinschaft. Folglich bestimmten zunächst nicht Stilfragen die Liturgische Bewegung. Als nach den architektonischen Konsequenzen des Partizipationskonzepts gefragt wurde, gaben nicht so sehr programmatische Texte²¹ als vielmehr Kirchen als Theorie in Baugestalt die den Sakralbau reformierenden Antworten, bevor dann Schwarz den katholischen Sakralbau komplett neu begründete.

Schwarz' Theoriegebäude ist keine Gebrauchsanleitung zur Aufstellung der Bänke, wie man sie von Protestanten gelernt hatte, noch zeigt es eine besondere Affinität zum Numinosen Ottos, das auch Dominikus Böhm, mit dem Schwarz zeitweilig kooperierte, fasziniert hatte. Es handelt vielmehr von der Choreographie des Kults auf einer Bühne, die die Welt bedeutet, die in der Liturgie die Theophanie als Begegnung mit Gott ermöglicht, die menschliche Existenz «mit Leib und Seele» spiegelt und Glaubensdogmen vermittelt. In letzter Konsequenz ist sie selbst die *performance*. *Ecclesia orans*, betende Kirche, war der Leitbegriff der Bewegung im dreifachen Wortsinn von *ecclesia* als Gemeinde, als Kirchenraum und als aktivierendes Dazwischen. «Neues Gebet» in «sakraler Sachlichkeit» nannte Schwarz in Anlehnung an *Neues Bauen* und *Neue Sachlichkeit* seine Idee vom «Betenden Raum». ²² Sakrale Sachlichkeit dachte er aber nicht von liturgischen Bedürfnissen her, sondern von der Analogie des menschlichen Leibs und des Kultbauleibs.

Mit Raumerfahrung als religiöser Erfahrung ist erst einmal zu vermitteln, dass für Schwarz' frühe Raumkonzepte der *White Cube* wörtlich zu nehmen ist. Die experimentelle Testsituation für den «weißen Raumwürfel» der Liturgie war Burg Rothenfels, das Quickborn-Zentrum (Abb. 3). Dies widerspricht der gängigen, wenn auch fraglichen Definition von *White Cube* als bedeutungs- und wirkungslosem «Behältnis», das sich gegen die Interaktion von Raum und Kunst sperrt. Schwarz strebte die Aufladung der Wand in einer magischen Materialität an, die indes weit weg von Böhms Konzeption kubistisch-expressionistischer Licht-Effekte war, mit denen er den Sakralraum aus der Stilemantik in eine prozessuale Wirkästhetik geholt hatte (Abb. 4). Wenn sich das Religiöse wie auch immer in räumlich gerahmten Kulthandlungen aus Wort, Gesang und Gebärde ereignen soll, fällt dem «Baumeister» eine neue Verantwortung zu, für die Theologen grundsätzliche Kategorien bereithielten. Die wichtigste waren *Kultbild* und *Andachtsbild*, die Guardini 1936 in der Quickborn-Zeitschrift vorstellte. ²³



3 Ritteraal in Burg Rothenfels, von Rudolf Schwarz 1924–1928 umgebaut, Fotografie 2011.



4 Dominikus Böhm, St. Apollinaris in Frielingsdorf, 1926–1928, Fotografie 2008.



5 Karl Sterrer, Kultbild in der Christkönigskirche in Wien (Architekt: Clemens Holzmeister), 1936, Fotografie 2010.

In dieser Bildtheologie des Numinosen meint Kultbild das objektive, dogmatisch autoritäre Bild der Theophanie. In ihm soll das Unfassbar-Erhabene Gestalt annehmen, und es soll zum Erleben der *heiligen Wirklichkeit* anregen. Andachtsbilder hingegen spiegeln subjektive Erfahrungen menschlicher Lebenswelt und erzeugen eine Mitleidsfrömmigkeit. Ort des Kultbilds ist die große Wand hinter dem Altar. Seine Themen sind der *Christus triumphans*, die endzeitlich christkönigliche Parusie oder beides in Einem, jeweils in sublimer Maßstabssteigerung (Abb. 5). Ihre Vorbilder – baugebundene Mosaiken, Fresken und Portale von der Spätantike bis zur Romantik – wurden über moderne Deutungsmuster als wesentlich sakral konstruiert. Sie sind zugleich modern und antimodern. Analogien zu Benjamins Aurakonzept sind unübersehbar. Für Benjamin hatte Aura als die im «Hier und Jetzt» erlebbare Einzigartigkeit des Werks ihre «Fundierung im Ritual», wo sie «Instrument der Magie» sei.²⁴ Auch ähnelt seine Unterscheidung von «Kultwert und Ausstellungswert»²⁵ der Opposition von Kult- und Andachtsbild. Daher situiert er eher das Mosaik als das Tafelbild auf der Seite des Kults. In der Architektur gibt es ebenfalls Entsprechungen. Die von Benjamin behauptete Aura der Bühne wäre in der neuen Liturgie sogar gesteigert, da der Liturg als Darsteller des Rituals mit dem Publikum zusammen agiert.

Die Unterscheidung zwischen auratischem Kultbild und mimetisch-menschlich-subjektivem Andachtsbild übertrug der katholische Theologe Aloys Goergen, mit Schwarz-Zitaten unterfüttert, auf den Sakralbau: objektiver «Kultbau» statt «Kirche nach persönlichen Andachtsempfindungen».²⁶ Schwarz indes stellte bei seiner Übertragung des Kultbildkonzepts das Kultbild selbst zur Disposition. Während Benjamin *Abbild* als ubiquitäre Verfügbarkeit der reproduzierten Welt begriff und darin den Aura-Entzug ausmachte, benutzte Schwarz das Wort für den Mangel an auratischer Bildmächtigkeit im Sakralbau. Benjamins These, die Aura sei im *Abbild* nicht technisch reproduzierbar, hätte Schwarz in seiner *Abbildaversion* nicht genügt. Für ihn konnte selbst das nicht reproduzierte Kultbild appliziertes *Abbild* des Heiligen sein.

Rudolf Schwarz' Konzept von Bau als Bild

Kultbilder waren seiner Architekturtheologie, die Sakralarchitektur als Reflexion des Religiösen im Medium autonomer Architektur begriff, unzureichend. Nicht das dortige Kultbild, sondern der Kultbau selbst müsse diese Wirkung erzeugen. Der Raum als «Gebilde aus Licht und Leben» musste die heilige und «objektive Gestalt» einer «Dogmatik der Ewigkeit» verkörpern.²⁷ Erst wenn Bild und Raum, folglich Signifikat und Signifikant, Bild und *building* identisch sind, wenn «das bewohnbare Bild unmittelbar aus der Konstruktion gewonnen» ist,²⁸ ist die Sakralität des Raums möglich. Für St. Fronleichnam Aachen (Rudolf Schwarz, 1930) hieß das Bild wie das Patrozinium. Wo aber ist das Bild des Christusleibs in dem reformiert und gleichwohl atmosphärisch anmutenden, kahlen, asketischen, weißen, leeren «Raumwürfel»? Es ist Bild als «Kartenhaus» ohne suggestive Inszenierungskunst zwischen Schauder und Faszination, wie er es aus den Filmkulissen seines Lehrers Hans Poelzig und den expressiv gefalteten Kirchen Böhms kannte. Bau als Bild hieß für Schwarz, den Raum nicht mit applizierten «Atelierbildern» zu kontaminieren. Sonst wäre es, wie er dem Bauhaus vorwarf, Unterwerfung unter das Bild, wäre Kunst am Bau wie im Historismus. Schwarz' einfache Baubilder aus Backstein und Beton sind wie etwas, wie ein Baum etwa oder wie eine Krone, bilden sie aber nicht ab. Obwohl amimetisch, sind sie doch «wirklich», da sie aus der materiellen Wirklichkeit des Baus verfasst sind.



6 Rudolf Schwarz (in Zusammenarbeit mit Hans Schwippert und Johannes Krahn), St. Fronleichnam in Aachen, 1929–1930, Fotografie 2015.

Grundlage des Aachener Bilds (Abb. 6) ist Schwarz' Konzept von Kirchenraum als Spielraum in der doppelten Performanz von Raum und Benutzer: «Der Bau trägt sich in das große Spiel vor Gott in seiner eigenen Art ein, gibt ihm Grundriß und Spielraum und bettet seinen heiligen Vorgang in groß erbauten heiligen Zustand. Der Baumeister hat die Erde zu einer Landschaft der Anbetung zu verfassen.»²⁹ Mit Guardini begriff Schwarz Liturgie als «Einheit von Kunst und Wirklichkeit», als zweckfreies Spiel, das wie im Spiel der Kinder – im Gegensatz zu Funktionalismus und Kapitalismus – die Zweckfreiheit des Lebens spiegelt.³⁰ Den *lebendigen* immersiven Spiel- und Landschaftsraum, in dem die Menschen Kunst werden, teilt er trinitarisch in die topologischen Bilder «des offenen Weltraums, der Schwelle und der unbetretbaren Gegend dahinter [...], für die die Mystiker nur das Wort von dem «Nichts» fanden.»³¹ Diese Bilder für Vater, Sohn und Heiligen Geist bestehen aus nichts anderem als aus Boden, Wand und Decke. Die erlebbaren Raumgrenzen sind sowohl eine innerweltliche Grenze zwischen dem konkreten, sichtbaren Raum und dem allgemeinen, virtuellen Raum als auch die Grenze zwischen Immanenz und Transzendenz.

Konkret heißt dies: Der Boden aus Blaustein bezeichnet den offenen Weltraum als den irdischen Ort des Volkes. Das ist keine willkürlich applizierte Zuschreibung, denn der Blaustein wurde nahe der Kirche gebrochen, war Aachener Erde, enthält

also, was er «Mittel und Bild» nennt. Schwelle meint den Altarbereich aus schwarzem Marmor als christologischen Raum zwischen Himmel und Erde. Seine Sakralität ist des Altars wegen höher, in der Erscheinung aber der Erde ähnlich. Folglich ist der Altar nur Vermittlung zu dem, was sich der Aussagbarkeit verschließt, beziehungsweise zu dem, was Sich-Verschließen zur Aussage macht. Die Steigerung zum theozentrischen Ziel vermag Materialüberbietung nicht zu leisten. Dort ist lichterfüllte «Beendung der Erde, Rand der irdischen Dinge, Küstensaum der Ewigkeit.»³² Dieses Dritte ist nicht durch ein sublimes Kultbild repräsentiert, sondern durch «die große schneeweiße Stirnwand, die ohne Bild und Teilung hinter dem Altar steht und bildloses Schweigen ist. [...] Die Gemeinde ist rundum ausgesetzt in die Ewigkeit und wird von ihr von allen Seiten durchwirkt.» Gerade im Kontrast zum irdischen Material von Boden und Altar erscheint die bild- und schwerelose Wand samtig verdichtet.

Diese Meditationswand ist numinoser als jedes Kultbild, wie auch Guardini gestand, Sie ist «Bild der Leere»: «Sobald der Mensch für sie offen wird, empfindet er in ihr eine geheimnisvolle Anwesenheit.»³³ Benjamins Aura als Kopräsenz von Nähe und Ferne im Hier und Jetzt und als Bemächtigung des Betrachters kommt dieser Raumkonzeption besonders nahe. Gemeinsam ist das Sich-Zeigen und das den Betrachter-Angehen durch etwas, das sich der Sprache entzieht, aber gleichsam atmet und im Betrachten lebendig wird. Etwas, das vom Objekt ausgeht, die Distanz zu ihm aufhebt und sie zugleich potenziert. Gerade in dieser Perspektive insistiert Schwarz auf «Baukunst» als «Werk». Sie erst leistet den poetischen Überschuss, in dem die Aura von Architektur aufscheinen kann.

Architekturfotografie kritisierte er deshalb gleich doppelt: zum einen sah er in der Reproduktion eine List der Technizisten, ihre unzulänglichen Bauten in ein besseres Licht zu rücken (also Aura zu suggerieren), und zum anderen eröffne das «lebendige Sehen» in der Begegnung mit dem Bauleib zahllose Perspektiven, und nicht nur die normierende des Fotografen.³⁴

Leib, Aura und performativer Raum

Darin schwingt die grundsätzliche Skepsis gegenüber Homogenisierungsprozessen von Kollektiven mit – auch in der für Schwarz zweckfreien Liturgie. Selbst in ihr gibt es *Grenzen der Gemeinschaft*.³⁵ Schwarz' existentialistisches Menschenbild impliziert, dass gemeinschaftliche Rituale den «einsamen» Mensch nicht erlösen können. Messe ist befristete Zweckgemeinschaft an einem Ort, an dem Christus immer wieder nur vorübergeht. Aura ist Begegnung, daher nicht von Dauer. Und sie soll sich in der wiederholten Präsenz nicht abnutzen. Hierfür bietet sich ein anderer Gedanke des Kunstwerk-Textes an. Benjamin sah Architektur durch Gebrauch und Wahrnehmung bestimmt, die er in Anschluss an die Formkunstgeschichte Alois Riegls und Heinrich Wölfflins sinnlich mit *taktil* und *optisch* und in der Nutzung mit Gewohnheit und Aufmerksamkeit verknüpft.³⁶ In der Verbindung von taktilem Beiläufigkeit in der alltäglichen Praxis und optischer Kontemplation jenseits bloßer Zweckhaftigkeit erhält sich das Überschüssige des Sinnlich-Sinnbildlichen.

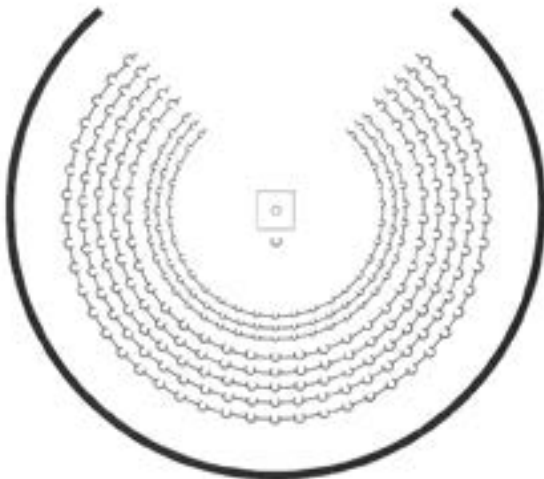
Seinen erweiterten Begriff von Baustoff und Bild begründet er, Jahrzehnte vor den Körper-, Raum- und Dingdiskursen der Gegenwart und Böhmies leibphilosophischer Ästhetik des Atmosphärischen, mit einer holistischen Architekturanthropologie, die zwischen Leib, Bau und Welt Analogie und wechselseitige Ansprache behauptet. Über Kopf, Auge, Hand, Fuß und nicht zuletzt das Herz – gerade in dieser Leibganzheit war

August Schmarsow für Schwarz viel wichtiger als Riegl und Wölfflin³⁷ – entwickelt er seine Idee des beseelten Leibs, der sich als ganzer den Dingen aussetzt, sie versteht und formt. Das Paar «Hand und Auge» ist nicht Körpermetapher für visuelle und taktile Weltaneignung im Rahmen einer traditionellen Subjekt-Objekt-Relation, sondern meint eine physische und virtuelle, reflektive und emotionale Bewegung, die Teil der Raumbewegung des Leibs sind. Weil Architektur sich immer auf das ganze Leben bezieht, ist das ganze Dasein mit Leib und Seele, mit Denken, Fühlen, Empfinden, Hoffen und Lieben in die Schönheit des Baus eingefangen. Stimmung gehört so selbstverständlich dazu wie praktische Zwecke. Betrachten und Berühren, gerade auch als *Spiel*, sind leibliche Bewegungen, die mindestens so emotional wie rational sind.

Der ganzheitliche Prozess aus Aisthesis, Empathie und Logos und das Wechselspiel zwischen Ding und Körper begründen den Sakralbau performativ weit über die Liturgie hinaus. Gebäude entsprechen dem Leib, zumal er in der Produktion als ganzer agiert: «Jedes Glied des Körpers bewegt sich in seiner Art und alle zusammen schaffen den Bau als einen anderen Leib. » «So hätten die Kunstwerke mit dem Leib, der sie schafft, eine große Verwandtschaft.» «Werke sind anderer Leib.»³⁸ Diese Verwandtschaft gründet in der Agentialität der zugleich geschichtlichen und lebendigen «geschöpflichen Dinge» sowie in der gemeinsamen «Bewegung des Leibs und des Stoffs», denn die vom Menschen verarbeiteten Dinge sind selbst Resultat von Prozessen, weil es «lange vor der Baukunst des Menschen eine Baukunst der Erde gegeben hat.»³⁹

Die im Leib gegründete Zwiesprache charakterisiert Schwarz so: «Die Welt ist erfüllt von einem großen Gespräch, das von Ding zu Ding, von Gestalt zu Gestalt hin und her geht, und in dieses Gespräch ist der Leib hineingezogen. [...] Diese Zwiesprache wird mit all seinen Gliedern geübt. So wird er beständig gewirkt.»⁴⁰ Auge, Hand, der ganze Leib sind Sinnesorgan und Metapher für die auf Ergänzung angewiesene Existenz zur Welt hin. Selbst «offene Form» wiederholt der bedürftige Mensch «die Offenheit des Weltalls [...] in sich selbst.»⁴¹ Und diese Offenheit ist wiederum die Grundbedingung für die Transformation von Ding und Mensch in der Begegnung.

Der offene Ring (Abb. 7) als diagrammatisches Symbol für Auge, Hand und Leib bedeutet, dass als *conditio humana* jeder Mensch für sich und unfertig ist, mit Auf-



7 Rudolf Schwarz, *Heiliger Aufbruch (Der offene Ring)*, publiziert in: ders., *Vom Bau der Kirche*, 1938.

merksamkeit begabt und dem Angeschaut-Werden ausgesetzt. Dieses von Plessner als «exzentrische Positionalität»⁴² bezeichnete Weltverhältnis gilt für Schwarz generell. Es bildet sich im Gottesdienst ab, wo sich die Gläubigen, das absolute Licht, das All, das Nichts in dialogische Verhältnisse setzen. Folgerichtig verwendet Schwarz für den Menschen und für das vom ihm präferierte Gottesdienstmodell dasselbe Zeichen. Das gemittete, geöffnete und gerichtete Zeichen existiert in vielen Dimensionen von ganz klein bis ganz groß: als Auge und Hand, als Mensch, Kirche, Dorf, Stadt, Land, Welt(all). Begründet ist es über die Gerichtetheit des wirkenden und gewirkten Leibs. In ihm ist Weg und Bewegung, Zeit und Raum, Aufbruch und Übergang, Hier und Jetzt sowie die ganze Existenz von Geburt bis Tod enthalten.⁴³

Mit der prozessualen wechselseitigen Exzentrizität ist auch gesagt, dass Schwarz Kirche vom Individuum her denkt. In der geordneten Aufreihung in der Liturgie bleibt das einsame Individuum für sich. Schwarz' Lichtmetaphorik meint ein aufgeklärt religiöses Verhältnis, in dem sich «die Persönlichkeit» nicht in Kollektivpraktiken, die auf das Unbewusste zielen, auflöst. Der *Heilige Weg* in Aachen ist daher keine Marschordnung mit einem Führer, sondern das Auf-dem-Weg-sein des einsamen Menschen in einer anonymen Welt.⁴⁴ Gemeinde begreift Schwarz weder als Kollektiv noch als synchronisiertes *Ornament der Masse*. Die Betonung des einsamen Einzelmenschen plädiert aber nicht für Subjektivismus und Selbstverwirklichung, der er die Hauptschuld für Stimmungsarchitektur gibt. Sein dialogisch-dynamisches Konzept des mit der personalen und nicht personalen Welt verwobenen Menschen schließt Kollektivismus und extremen Individualismus gleichermaßen aus.

Individuum und Gemeinschaft dachte Schwarz nicht nur entschieden anders als totalitäre Systeme seiner Zeit, sondern auch als viele liturgisch Bewegte, die, auch von Einheitsphantasien beseelt, den anachronistischen Traum einer einheitsstiftenden Kirche träumten. Rationalität, die er immer als Einheit von Denken und Fühlen auffasste, war ihm gerade bei einer Bauaufgabe, die für viele Modernisten außerhalb des Rationalen stand, unabweisbar. Sie galt ihm für die Nutzung ebenso wie für die Konstruktion, bei der er den moralisierten Materialeinsatz der Avantgarde ernst nahm als sie selbst. Ehrlichkeit als Sichtbarkeit von Material und Konstruktion – vom Äußeren auf das Innere schließen und umgekehrt – sind unabdingbar für seine sakrale Sachlichkeit. Nach 1945 ist sein bevorzugtes Konstruktionssystem fast immer sichtbar, oft sogar innen wie außen. Sein Brutalismus (Stahlbetonskelett mit ausfachenden oder verkleidenden Back- und Natursteinen) entsprach eher dem englischen *New brutalism*, der das uneingelöste Postulat der Avantgarde nach Material- und Konstruktionswahrheit unter Einsatz vorfabrizierten Materials auch sozial ernst nahm als die affirmativ anspruchslos anmutende Betonästhetik Le Corbusiers.

Lebendiger Raum und Raumstimmung

Rational war dabei zudem, dass Raumstimmung auch vom erinnernden Wissen um das Material geprägt ist. Zu wissen, dass während der Weltwirtschaftskrise Steine in gemeinsamer Arbeit gebrochen und vermauert wurden, oder nach dem Bombenkrieg wiederverwendet wurden, ist für das Erleben eines Baus nicht folgenlos.⁴⁵ Erst recht, wenn die Steine aus einem KZ stammen, wie in Linz, wo Steine für die Kapelle der Theresienkirche aus dem nahen Mauthausen vermauert wurden (Abb. 8). Denken und Fühlen steigern sich wechselseitig, gerade weil beide historisch und kulturell bedingt sind.



8 Rudolf Schwarz, Werktagkapelle von St. Theresia in Linz, 1956–1963, Fotografie 2015.

Dass Räume auf Menschen und Menschen auf Räume einwirken,⁴⁶ bedeutete für ihn die Verantwortung, dass ein Sakralraum «Tiefen öffnen» kann und ein «Herzraum» sein müsse,⁴⁷ Er umschrieb damit auch die Verantwortung, das Religiöse nicht mit Raumstimmung zu verwechseln, zumal er das Heilige weniger über das vorrationale, zwar sublime, aber auch säkularisierende Numinose definierte und um die 1600-jährige kulturelle Formierung des Heiligen im christlichen Sakralbau wusste. Für ihn meinte diese Verwechslung in erster Linie, dass Umgangsweisen mit Licht, Farbe und Materialität dazu tendieren können, das dialogische Ich gegenüber einer als religiös markierten Kollektiverfahrung zurückzustellen, ihn als Individuum zu entmündigen. Dabei entfremdet sich verführende Stimmungsarchitektur auch von ihren technischen Bedingungen. Eine kalkulierte Überwältigungsshow, wie sie die Lichtdome der Nazis perfektionieren, lehnte er schon vor 1930 ab.

Wenn aufgrund der Licht- und Farbsituation Raumgrenzen, Konstruktionen und Materialien unbestimmt erscheinen, war für Schwarz der Verdacht auf Kitsch gegeben. Er unterstellte suggestiven Lichtkonzepten «geistige Unreinlichkeit», bei der Licht «nicht Erleuchtung, sondern Beleuchtung» sei. «Wohlfeil mit verbilligten Mitteln» würden sie «unbestimmte Gefühle erregen, die dann als numinos ausgegeben werden und es doch nicht sind.»⁴⁸ Wenn er dafür plädierte, «dass gerade in einer Zeit, deren Kirchenbauten bedenklich in allgemeinen und dumpfen Gefühlen zu schwärmen beginnen, die man für Religion hält, die kristallklare Ordnung der christlichen Welt groß und sichtbar Bau» werden sollte, war das aktuell gegen Le Corbusiers «zerdrückte und verbogene» Kirche in Ronchamp gerichtet.⁴⁹ Er stellte sich auch gegen die Faszination, die dieser Bau in Deutschland etwa auf Gottfried Böhm, Josef Lehmbruck und Helmut Striffler ausübt. Indirekt wandte er sich so auch retrospektiv gegen Dominikus Böhms Expressionismus.⁵⁰

Die von ihm als unverbindlich kritisierte, nicht mehr zwischen Kunst und Religion unterscheidende «ästhetische Stimmung» sah er als Effekt eines unverhältnismäßig exponierenden Künstler-Egos. Zugleich unterstellte er eine Rückkehr zum Historismus, wo doch Bauten der Gegenwart «Wirklichkeit [...] sichtbar zu machen» haben.⁵¹ Sie erschreckte ihn gerade nach NS-Terror und Weltkrieg. Die Wallfahrtskirche in Ronchamp erinnerte ihn an einen Bunker mit Kanonenrohren.⁵² Er versuchte, die Bedeutung des Baus durch Einreihung in die expressionistische Tradition zu relativieren und bemühte dafür auch das Wort irrational.⁵³ In der Tat entfernt sich der Bau weit von einer rationalen Materialästhetik. Schwarz wollte eine Aura des Sakralen, der es nicht um Sich-Verlieren und religiöses Einnebeln, sondern um Konzentration zu tun war. In seinen Augen muss es ein fundamentaler Widerspruch gewesen sein, als sich Le Corbusier in La Tourette (Abb. 9) an Schwarz' 30 Jahre älteren Aachener Bau anlehnte, ihn aber in einen Dunkelraum mit pittoresken Farbtupfern wendete. In La Tourette stießen die grundlegenden Konzepte sakraler Aura im katholischen Kirchenbau der Moderne aufeinander. Schwarz, der sich zu diesem Raum nicht mehr äußerte, dürfte ihn als wechselseitigen Auraverlust empfunden haben.



9 Le Corbusier, Kapelle des Klosters La Tourette, 1956–1960, Fotografie 2015.

Anmerkungen

- 1 *Sakralität und Aura in der Architektur*, Mario Botta, Gottfried Böhm – Peter Böhm, Rafael Moneo, hg. v. Departement Architektur der ETH Zürich, Zürich 2010.
- 2 Niklas Luhmann, *Die Religion der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 2002, S. 7–9. mit Bezug auf Émile Durkheim, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris 1912, und auf Rudolf Otto, *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, Breslau 1917.
- 3 Als hierophaner Raum wird hier ein Raum verstanden, der als Raum die Erscheinung des Heiligen (= Hierophanie) motiviert; dieser Begriff stammt von Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a.M. 1998 (Reinbek b. Hamburg 1957), S. 14.
- 4 Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, München 2006. Die zwischen Phänomenologie und Kritischer Theorie angesiedelte Ästhetik der Atmosphäre verfolgt Böhme seit längerem; ders., *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt a.M. 1995.
- 5 Z.B.: Christian Albrecht, «Le Corbusier. Welterlösung nach Plan», in: *Religionsstifter der Moderne von Karl Marx bis Johannes Paul II.*, hg. v. Alf Christophersen u. Friedemann Voigt, München 2009, S. 208–220.
- 6 Zu den Widersprüchen im Materialverständnis der Avantgarde: Monika Wagner, «Berlin Urban Spaces as Social Surfaces. Machine Aesthetics and Surface Texture», in: *Representations*, 102, 2008, S. 53–75.
- 7 Rudolf Schwarz, in: *Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, hg. v. Ulrichs Conrads u. a., Braunschweig/Wiesbaden 1994, S. 174.
- 8 Für Mies, der Schwarz' Texte in den USA publizierte, war Schwarz einer der «tiefsten Denker» seiner Zeit; vgl. Dorothee Sorge, *Baukunst als Formung des eigenen Schicksals. Das Architekturverständnis von Rudolf Schwarz*, Köln 2008, S. 57; zu Schwarz' Theorie vgl. auch: Thomas Hasler, *Architektur als Ausdruck – Rudolf Schwarz*, Berlin 2000; Alexander Henning Smolian, *Weltanschauung und Planung am Beispiel des Architekten und Stadtplaners Rudolf Schwarz*, Aachen 2014.
- 9 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), Frankfurt a.M., 41974.
- 10 Herbert Muck, *Sakralbau heute*, Aschaffenburg 1961, S. 50; ebd., S. 48 wird bereits die Materialität als Erscheinung getönter Oberflächen im Licht für die «geheimnisvolle» «gute Wirkung» geltend gemacht.
- 11 Rudolf Stegers, *Entwurf atlas Sakralbau*, Basel u. a. 2007, S. 27, der auch noch Propor-tion nennt. Der Königsweg zur sakralen Aura ist das Licht, wie viele Nachtaufnahmen beleuchteter Kirchen zeigen. Sie sind ein Werbe-versprechen für Mystik und Innerlichkeit, das innen oft nicht eingelöst wird.
- 12 Seine wichtigsten Publikationen sind die Bücher: Rudolf Schwarz, *Wegweisung der Technik*, Potsdam 1928 (mit Erweiterungen Braunschweig 1979); ders., *Vom Bau der Kirche*, Würzburg 1938; ders., *Von der Bebauung der Erde*, Heidelberg 1949; ders., *Kirchenbau*, Heidelberg 1960. Schwarz' Schriftenverzeichnis zählt über 300 Titel; vgl. Wolfgang Pehnt, *Rudolf Schwarz, Architekt einer anderen Modern*, Ostfildern-Ruit 1998, S. 299–305.
- 13 Otto Bartning, *Vom neuen Kirchbau*, Berlin 1919.
- 14 Kerstin Wittmann-Englert, *Zelt, Schiff und Wohnung. Kirchenbauten der Nachkriegsmoderne*, Lindenberg 2006, S. 150–166.
- 15 Muck 1961 (wie Anm. 10), S. 43.
- 16 «Liturgie als Bauherr»? *Moderne Sakralarchitektur und ihre Ausstattung zwischen Funktion und Form*, hg. v. Hans Körner u. Jürgen Wiener, Essen 2010
- 17 Aloys Goergen u. a., «Theologische Grundlagen», in: *Kirchen. Handbuch für den Kirchenbau*, hg. v. Willy Weyres u. Otto Bartning, München 1959, S. 12–32, hier S. 13 und 16; Muck 1961 (wie Anm. 10), v. a. S. 21–23 und 50–51; Joseph Pichard, *Kirchen der Gegenwart*, Düsseldorf 1960, S. 19; G.E. Kidder Smith, *Neuer Kirchenbau in Europa*, Stuttgart 1964, S. 12.
- 18 Wittmann-Englert 2006 (wie Anm. 14).
- 19 Schwarz 1949 (wie Anm. 12), S. 141, 143; zur Sphäre von Licht / Dunkel ebd., S. 187; zu «(Licht)sphäre»: Schwarz 1938 (wie Anm. 12), S. 8–10, 149–151.
- 20 Ebd., S. 86.
- 21 Ebd., S. 86. Johannes van Acken, *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*, Gladbeck 21923, genannt. Für die neue Kirchengestalt war darin die Publikation von Plänen von Böhm u.a. wichtiger als der Text. Auch Bartnings expressionistisches Sternkirchenmodell war prägender als sein Buch (wie Anm. 13).
- 22 Rudolf Schwarz, «Vom betenden Raum. Eine Grundlegung heiliger Baukunst», in: Hasler 2000 (wie Anm. 8), S. 270–299; Schwarz 1938 (wie Anm. 12), S. 168.
- 23 Romano Guardini, «Kultbild und Andachtsbild», in: *Die Schildgenossen* 16, 1936/37, S. 162–170; vgl. hierzu «Kultbild und Andachtsbild». *Moderne Bilder im christlichen Sakralraum*, hg. v. Hans Körner u. Jürgen Wiener, Essen 2013.
- 24 Benjamin 1974 (wie Anm. 9), S. 16, 20, 25.
- 25 Ebd., S. 18.

- 26** Goergen 1959 (wie Anm. 17), S. 15; s. auch Schwarz 1938 (wie Anm. 12), S. 5.
- 27** Rudolf Schwarz, «Über Baukunst», in: *Die Schildgenossen* 4, 1923/24, S. 273–284, hier S. 277; zum Leib von Mensch und Gemeinde als Baustoff: Schwarz 1960 (wie Anm. 12), S. 13, 112, 220; zur «Dogmatik der Ewigkeit» ebd., S. 4–5.
- 28** Ebd., S. 315.
- 29** Ebd., S. 24.
- 30** Romano Guardini, *Vom Geist der Liturgie*, Freiburg 1918: «Liturgie üben heißt, zu einem lebendigen Kunstwerk werden vor Gott, mit keinem anderen Zweck, als eben vor Gott zu sein und zu leben.» (zitiert nach der Auflage ¹⁹1957, S. 59)
- 31** Schwarz 1960 (wie Anm. 12), S. 27–29 (Zitat S. 28)
- 32** Ebd., S. 24.
- 33** Romano Guardini, «Die neuerbaute Fronleichnamskirche in Aachen», in: *Die Schildgenossen* 11, 1931, S. 266–268.
- 34** Schwarz 1938 (wie Anm. 12), S. 6–7.
- 35** Helmuth Plessner, *Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus*, Köln 1924.
- 36** Benjamin 1974 (wie Anm. 9), S. 40; vgl. dazu jetzt Martin Doll, «Architektur und Zerstreuung. «Gebrauch», «Gewohnheit» und «beiläufiges Bemerken», in: *figurationen, gender literatur kultur* 16, 2015, Heft 2: *Zerstreuung/ Distraction*, hg., v. Paul North, S. 25–44.
- 37** Zur Bedeutung Schmarsows für Schwarz: Hasler 2000 (wie Anm. 8).
- 38** Schwarz 1938 (wie Anm. 12), S. 19 und 22.
- 39** Schwarz 1949 (wie Anm. 12), S. 22; zu «Geschöpflichkeit» / «geschöpflichen Dingen» ebd., S. 9–18.
- 40** Ebd., S. 16. Die von Guardini und Buber geprägte existentielle Dialogik wird schöpfungstheologisch begründet: «Die Schöpfung beginnt, indem Gott den Menschen anruft und nennt. Der antwortet ihm mit seinem Sein, seinem Leib, seinem Werk.» Ebd., S. 24.
- 41** Schwarz 1938 (wie Anm. 12), S. 11.
- 42** Helmuth Plessner, *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Berlin 1928; zu Schwarz' Plessnerrezeption vgl. Hasler 2000 (wie Anm. 8), S. 109.
- 43** Schwarz 1938 (wie Anm. 12), S. 155–156.
- 44** «Heilige Fahrt (Der Weg)» nennt Schwarz 1938 (wie Anm. 12), S. 93, den vierten seiner sieben Pläne.
- 45** Kai Kappel, *Memento 1945? Kirchenbau aus Kriegsruinen und Trümmersteinen in den Westzonen und der Bundesrepublik Deutschland*, München/Berlin 2008.
- 46** Schwarz 1949 (wie Anm. 12), S. 190, nennt diese Wechselseitigkeit «heiliger Wirkraum» oder «Raumgefühl»; vgl. ebd., S. 104; Schwarz 1938 (wie Anm. 12), S. 101–102.
- 47** Ebd., S. 175, bzw. 126, 128, 142, 182 185.
- 48** Schwarz 1960 (wie Anm. 12), S. 56.
- 49** Ebd., S. 331–332., und S. 221.
- 50** Schwarz 1960 (wie Anm. 12), S. 77, akzeptierte die Kritik von Walter Riezler, «Erneuerung des Kirchenbaus?», in: *Die Form* 5, 1930, S. 537–545: eine sich «modern gebärende hohle Romantik der Stimmungen»; zu den expressionistischen Parabelräumen: Schwarz 1938 (wie Anm. 12), S. 136.
- 51** Ebd., S. 56, 124, 326, 332; s. auch Goergen 1959 (wie Anm. 17), S. 11, 14; Muck 1961 (wie Anm. 10), S. 43, 50–51.
- 52** Brief von Schwarz; zitiert bei Peht 1998 (wie Anm. 12), S. 160.
- 53** Rudolf Schwarz, «Brief über Ronchamp», in: *baukunst und werkform* 9, 1956, S. 117–118.