

Peter B. Steiner, Freising

Anfragen zeitgenössischer Ästhetik an liturgische Kleidung

Das Gebot, Gott „mit aller Kraft“ zu lieben, schließt die vorzügliche Sinneskraft des Menschen, sein Gesicht, mit ein. Nur was unsere visuelle Vorstellung ganz erfüllt, über das hinaus nichts Schöneres vorgestellt werden kann, genügt für die Feier des Gottesdienstes. Dass ein Kelch ästhetisch weniger anspruchsvoll sei als ein Sportwagen, ein Kirchenraum weniger als eine U-Bahn-Station, eine Stola weniger als eine Krawatte, darf nicht sein. Es ist aber oft so, weil Kirche und Theologie das Sehen dem Hören und dem Tun gegenüber vernachlässigt, ästhetische Fragen als Geschmackssache ansieht und dilettantisch behandelt. Im Gegensatz dazu wird hier ausschließlich das Sichtbare betont und an die psychophysische Wirkung von Farben erinnert, ausgehend von der Farblehre Wassily Kandinskys, die 1912 am Anfang der modernen Kunst entstand, als die katholische Kirche sich im Antimodernismus defensiv einschloss.

Theologie in der Kitschhöhle

Wer in einer deutschen oder österreichischen Universitäts- und Bischofsstadt ein theologisches Buch sucht, muss oft Räume aufsuchen, in denen es einem schlecht wird: übel von all dem aufdringlich nachgemachten, verkitschten Zeug als Devotionalien an den Wänden und auf den Bucheinbänden. Die genau beobachtete, ausdrucksvolle Pinselzeichnung gefalteter Hände, die Albrecht Dürer in Venedig 1506 für das Rosenkranzbild angelegt hat (das Bild ist heute in Prag, die Zeichnung in Budapest), begegnet jetzt nicht nur als Bronzerelief auf Marmorgrabsteinen und in Andachtsecken, sondern auch als maschinell gepresstes Buchenholzrelief auf einem Bibeleinband zwischen unendlichen Margeriten, Engeln, Piniensilhouetten, Kerzen und winkenden Päpsten auf den anderen Büchern.

Theologische Wissenschaft verbirgt sich in einem Abschaum von Zerfallsprodukten ästhetischer Kultur. Warum?

Die erste Antwort, dass die katholische Kirche den Aufbruch moderner Ästhetik aus Angst vor dem Modernismus verpasst habe, stimmt zwar immer noch, aber fast 100 Jahre nach diesem Aufbruch und 40 Jahre nach dem 2. Vatikanischen Konzil reicht diese Erklärung nicht mehr.

Die zweite Antwort lautet, Theologen interessieren sich nicht für ästhetische Fragen, weil der Glaube vom Hören kommt. Es ist ihnen gleichgültig, wie ihre Bücher aussehen und in welcher Umgebung sie zu finden sind. Das ist zwar ziemlich wahr aber unannehmbar. Darum fordern die deutschen Bischöfe (vergeblich?), dass „Kunst und Kultur in der theologischen Aus- und Fortbildung“ intensiviert werden müsse (Arbeitshilfe 115 der Deutschen Bischofskonferenz, 1993)

Die dritte Antwort: Verlage, Buchhändler, Devotionalienhersteller meinen, dass sie auf dem untersten kulturellen Niveau (+– Bildzeitung) die meisten Katholiken erreichen. Dagegen müssen sich engagierte Katholiken wehren. „Wir sind nicht Bild!“ Sondern Guardini, Otto Mauer, Michelangelo, Rubens, Dominikus Böhm, Arnold Stadler. Als „Licht der Welt“ ist die Kirche zur höchsten Kultur verpflichtet, dazu gehört die theologische Wissenschaft ebenso wie die Ästhetik.

Warum es unziemlich, ja unanständig ist, Dürers Zeichnung als Maschinenvorlage für industriell hergestellte Reliefs zu benützen, oder Grünewalds Kreuzigung aus Isenheim für versilberte Papststandken, kann man erklären:

Kunst ist Stoff (z. B. Farbe auf Papier oder Holz oder Marmor). Stofflichkeit und Maßstab sind Bedingungen seiner Existenz. Wer davon absieht, verfremdet, verfälscht. Er legt falsches Zeugnis ab. Betrügerisch ist die Abbildung von Schnitzwerkzeugen (Geißfuß, Hohl-eisen) in der Werbung, denn das Relief ist nicht geschnitzt, sondern gepresst). Für Dürer war die Handstudie Teil eines Werkprozesses. Er hat sie nicht signiert, weil sie – im Gegensatz zu seiner Druckgraphik, aus der das eingepresste Monogramm abgekupfert ist – nicht für die Öffentlichkeit bestimmt war. Auf dasselbe Blatt hat Dürer noch eine dritte Hand gezeichnet, die aber als Stimmung störend bei den Reproduktionen weggelassen wird. Schon die Isolierung der „betenden Hände“ als selbständiges Andachtsbild ist kitschige Verfremdung, noch mehr aber ihre mechanische Umsetzung ins Buchenholzrelief. Der subtile Entwurf eines Gemäldes wird zum plakativen Totschläger. Damit wird Sensibilität für künstlerische Werte vernichtet. Diese Sensibilität ist aber für die Gesellschaft und besonders für die Kirche als „Licht der Welt“ lebensnotwendig. Sie braucht die Kunst als Ausdruck des Höchsten, zu dem Menschen streben, des Höchsten, zu dem sie fähig sind.

Die Definition von Kitsch als schamloser, bequemer, schleimiger Lüge von dem Moraltheologen Richard Egenter (in seinem Buch *Kitsch und Christenleben*, 1950) trifft die „Prachtvolle Dürer-Bibel mit Holzeinband“ voll. Aber sie trifft leider auch für die meisten Devotionalien, für Kirchenbedarfsversandkataloge und für Geschäfte, in denen wir liturgische Gewänder suchen, zu. Wir müssen unseren Glauben und seine Feier aus diesen Kitschhöhlen befreien. Dies gelingt nur, wenn wir die zeitgenössische Ästhetik ernst nehmen, nur dann kann Kirche auch in unserer Zeit „Licht der Welt“ sein (Mt 5,14).

Zeitgenössische Ästhetik

Zeitgenössische Ästhetik ist die Summe aller visuellen Erfahrungen und Erwartungen der Gegenwart. Diese Summe ist im Pongau eine andere als in Graz oder Wien. Aber in unserer globalisierten Welt transportieren die Medien visuelle Erfahrungen aus New York und Shanghai auch nach Asparn an der Zaya. Darum muss jeder Bischof, der zur Firmung mit einer hohen Mitra anreist, damit rechnen, dass ihn die Firmlinge für einen Außerirdischen halten und zwar einen von den Bösen, denn nur die böartigen Aliens verzerren ihre Gestalt durch hohe Kopfbedeckungen ins Unheimliche.

Die Autoren der Comics und der Sciencefiction-Filme bestimmen nicht allein die Ästhetik unserer Zeit. Design, Architektur, Mode und Medien beeinflussen sie ebenfalls, aber die Quelle, aus der alle schöpfen, ist die bildende Kunst. Das Wort Adalbert Stifters: „Die Künstler lehren uns denken und fühlen“ (Nachsommer, 1859) stimmt immer noch. Unsere Weltbilder, Träume und Hoffnungen wurden und werden zuerst von Künstlern visualisiert und dann von den Medien, dem Design, der Mode übernommen. Wer sich mit Ästhetik auseinandersetzt, muss bei der Kunst anfangen.

Warum sollte Kirche das tun: Weil wir in einem visuellen Zeitalter leben, weil Kirche Licht der Welt sein soll, weil wir Gott „aus ganzem Herzen, aus ganzer Seele und mit aller Kraft lieben sollen“. Das Gesicht, die Kraft des Sehens, ist die vorzüglichste Sinneskraft des Menschen. Das bezeugt die Bibel, wenn sie die Augen weit öfter (866 Mal) erwähnt als die Ohren (187), das Sehen häufiger als das Hören. Im Alten Testament sind Sehen und Erkennen weithin identisch. Die heutige Sinnesphysiologie versucht diesen Zusammenhang

nachzumessen und stellt fest, dass wir mit den Augen ein Vielfaches der Information aufnehmen, die uns die Ohren, die Nase und die Haut liefern. 83% aller Informationen über unsere Umgebung erhalten wir durch unsere Sehkraft. Die übrigen Sinne teilen sich die verbleibenden 17 %. Was wir sehen beeindruckt uns tiefer als was wir hören, darum träumen wir auch in Bildern. Die Heilige Schrift beginnt damit, dass Gott sah, dass es gut war und endet mit dem Gesicht einer Stadt, die vom Himmel kommt.

Was kann das heißen, auch mit der Kraft unserer Augen Gott zu lieben? Ohne ins Detail zu gehen: Wir müssen die sichtbare Seite unseres Gottesdienstes, die sichtbare Seite unserer Kirche ganz ernst nehmen. Dies ist nicht der Fall. Ästhetische Entscheidungen z. B. der Kauf einer Osterkerze, die Anschaffung einer Kasel werden in der Regel nach dem Geschmack des Bischofs, des Pfarrers oder der Mesnerin getroffen, die dafür nicht ausgebildet sind, die keine Zeit und meist auch kein Interesse haben, sich durch regelmäßigen Besuch von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst und die Lektüre von Kunstzeitschriften zu informieren, was heute künstlerisch möglich ist. Glaubensästhetik ist öffentliche Ästhetik, keine private Geschmacksfrage. Als sichtbare Seite von Glaube und Kirche muss sie im Bewusstsein höchster Verantwortung behandelt und gelehrt werden. Sie muss von allen an Kirche Interessierten diskutiert werden, denn sie ist eine Voraussetzung von Gotteserfahrung. Darum darf sich auch die Wahl einer Mitra nicht nur nach dem Geschmack des Bischofs richten. Seine Mitra repräsentiert das Amt und alle Gläubigen seines Bistums.

Die Bischofsmütze

Wem aufgrund seiner literarischen Bildung der oben angesprochene Bezug auf Popkultur und Sciencefiction fragwürdig erscheint, kann sich darin erinnern, wozu König Midas und Pinocchio ihre hohen Mützen brauchten. Die Meinung der Griechen, hohe Mützen taugten nur dazu, Eselsohren zu verstecken, hat damit zu tun, dass sie die Würde der menschlichen Gestalt in ihrer Proportion entdeckten, in ihrer Kunst bildeten und in ihrer Kleidung unterstrichen. Einen schönen Körper kann man nur mit einem Lorbeerkranz schmücken, alles was darüber hinaus geht, die phrygische Mütze, die Krone von Ober- und Unterägypten, oder die des persischen Großkönigs, ist barbarisch. Die Entdeckung der Würde der menschlichen Gestalt bewirkte in Griechenland, dass die Götter Menschengestalt annahmen. Diese Menschwerdung des Göttlichen ereignete sich am Beginn der Archaischen Kunst um 600 v. Chr. zur selben Zeit, in der die Priesterschrift entstand mit ihrer Aussage, dass Gott den Menschen als sein Ebenbild geschaffen habe.

Die bischöfliche Mitra ist historisch eine Verwandte der phrygischen Mütze, der Jakobinermütze, der Narrenkappe und der Zipfelmütze des Kasperls. Wie diese stammt sie von den kugelförmigen Filzmützen ab, wie sie heute noch im Balkan, in Anatolien und Innerasien getragen werden. Im Unterschied zum westlichen Hut hat sie keine Krempe und ist quer gefaltet. Seit dem 11. Jahrhundert verlieh der Papst das Recht, bei der Liturgiefeier eine Mitra zu tragen, an Bischöfe, Äbte, Pröpste und Dekane. Seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil ist ihr Gebrauch fast ausnahmslos auf Bischöfe und Weihbischöfe eingeschränkt. Bei ihrer Einführung und noch bis zum 15. Jahrhundert hatte sie die Höhe einer Handspanne (ca. 20 cm). Das entspricht dem Gesicht eines erwachsenen Mannes vom Kinn bis zur Stirn. Von ihrer Rückseite hängen zwei Bänder herab; sie werden vittae, fanones oder inful (diese Bezeichnung meint in alten Inventaren oft auch die ganze Mitra) genannt und haben sich aus den Saumbändern der Kopfbedeckung entwickelt.

In der Spätgotik, als die westeuropäische Herrenmode, lanciert von den Herzögen von Burgund, mit spitz zulaufenden Schuhen, hautengen Hosen, gepolsterten Schultern, langen Schleiern und weitausladenden Kopfbedeckungen den menschlichen Körper mit textilem Aufwand aufs äußerste überformte, wuchs auch die Mitra, wurde mit Leder oder Karton und Metallklammern ausgesteift, mit Perlen und Edelsteinen beladen. Zur selben Zeit wurde der Priester zum „Bildermann“, der gestickte Bilder auf Brust und Rücken trug. Die Kaseln wurden durch Stickereien und Goldfäden so schwer, dass der Zelebrant die Hände nicht mehr erheben konnte. Darum ließ man die Gewandteile, die auf den Armen lagen, weg. Die Glocke wurde zur Geige.

Zwei besonders prächtige Mitren ließ Abt Rupert Keutzl (1466–1495) für die Abtei St. Peter in Salzburg fertigen. Eine ist erhalten, sie ist 36 cm hoch. Wie oft bei kirchlicher Kunst stellt sich die Frage, ob die Ehre Gottes oder die des Auftraggebers Ziel des Aufwands war. Als sich im Barock unter dem Vorbild König Ludwigs XIV. die Männermode mit Stöckelschuhen, gepolsterten Waden in Strumpfhosen und Allongeperücken noch einmal extrem weit vom natürlichen Umriss des menschlichen Körpers entfernte, wuchsen die Mitren noch einmal. Sie waren nun zumeist aus seidenüberzogenem Karton und damit leichter als die Prunkmitren der Spätgotik, dafür aber höher, so hoch, dass man sie eben noch auf einer Perücke tragen konnte. Als man sich im 19. Jahrhundert in der Neugotik wieder auf Formen mittelalterlicher Kunst besann, wurden auch die bischöflichen Mitren wieder zu „Bischofsmützen“, höchstens so hoch wie breit. Aber in Rom, wo der Barock nie endete, hielt man an der Form der Zeit um 1700 fest und verteilte 1962 entsprechende Mitren in Weiß an alle Konzilsväter.

Bei der Kasel haben wir die barocke Form aufgegeben und sind zur ursprünglichen Form der Glockenkasel zurückgekehrt. Diese Rückkehr zur ursprünglichen würdigen Form steht bei der Mitra noch aus. Heute sieht man Mitren in ihrer niedrigen Form nur noch auf Grabmälern von Bischöfen vor 1400 und auf neugotischen Bischofsdarstellungen. Auch Bischöfe des 1. Jahrtausends wie Augustinus, Nikolaus oder Rupert, die lange vor der Einführung der Bischofsmütze gelebt haben, werden mit Barockmitren dargestellt.

Die Verlängerung der menschlichen Gestalt durch hohe Kopfbedeckungen erschien nicht nur den Griechen lächerlich. Im rheinischen Karneval macht man sich mit der Prinzengarde über die Barockmode der „Langen Kerls“, der Leibgarde der Preußenkönige, mit ihren hohen Pappdeckeln auf dem Kopf alljährlich lustig. Das hindert unsere rheinischen Bischöfe nicht daran, sich mit Seide überzogene Pappdeckel aufsetzen zu lassen.

Nach katholischem Sakramentsverständnis gibt es eine Heiligkeit des Amtes, die auch nach sichtbaren Zeichen verlangt. Die Mitra ist neben Stab, Ring und Brustkreuz ein solches Zeichen. Aber nach allgemeiner Erfahrung gibt es auch Standesdünkel. Ist die Höhe der Mitra, die den Unterschied des Bischofs zum Gottesvolk so herausstellt, dafür ein Gradmesser? Oder soll die neubarocke Inszenierung den Bischof als sakrosankt, als jeder Kritik entzogen, darstellen, wie Marianne Heimbach-Steins in einem Beitrag zur gegenwärtigen Vertrauenskrise meint? (Christ in der Gegenwart 22/2010)

Die ersten Mitren, auch die neugotischen und die um 1960 entstandenen, saßen senkrecht auf dem Kopf. Heute werden die meisten Mitren so geschnitten, dass sie sich nach oben verbreitern (wie die Kronen der Perserkönige und die Büffelhörner der Wikinger). Dies soll dynamisch wirken. Aber dadurch ändert sich nicht nur die Höhe der bischöflichen Gestalt sondern auch ihr Volumen. Wenn dem Bischof am Schluss der Messe die Mitra aufgesetzt wird, scheint es, als ob er zum Schlusssegen „aufgeblasen“ würde. In der Sprache der Jugendlichen, zu denen der Bischof zur Firmung kommt, heißt das „Brimborium“. Die Kirche

muss ihre Ästhetik überdenken, gründlich, aber mit dem Augenmaß, das man bei der Einführung der erneuerten Liturgie nach 1967 oft vergessen hat. Die Form unserer liturgischen Gewänder hat damals durch die Rückkehr zu Formen des 1. Jahrtausends viel gewonnen. Aber in Stoffqualität und Farbwahl bleiben viele Wünsche unerfüllt. Viele Gewänder, leider auch Altäre und Geräte, bleiben hinter dem ästhetischen Anspruch unserer Kirchenräume zurück. Dann werden die Kirche von heute und ihre Liturgie als gesunkenes Kulturgut wahrgenommen. Kirche hört auf, „Licht der Welt“ zu sein. Darum einige Bemerkungen zu den Farben in der Liturgie.

Liturgische Farben

Die liturgischen Farben der katholischen Kirche wurden nach römischem Brauch um 1200 im römischen Missale von 1570 festgelegt: Weiß, Rot, Grün, Violett, Schwarz. Sie entsprechen der Farbwahrnehmung und den Färbetechniken des frühen 13. Jahrhunderts. Warum sollten wir sie heute noch benutzen, wo uns doch die Chemie Tausende von Farbnuancen liefern kann und unsere Farbwahrnehmung durch Globalisierung, Kunststoffe und Medien völlig verändert ist? Warum soll es keine blauen Messgewänder geben, oder orange oder solche in Regenbogenfarben?

Weil wir damit aufhörten katholisch zu sein. Die liturgischen Farben sind ein Zeichen der Einheit der Weltkirche von heute und ihrer Übereinstimmung mit der Kirche der Geschichte. Aber sie brauchten nicht so fade zu sein, wie wir sie in vielen Kirchen (und zuvor Katalogen) finden. Besonders schwierig sind die beiden Farben, die am häufigsten getragen werden: Grün und Violett

Violett – Veilchenbraun

In älteren Sakristeiinventaren wird als liturgische Farbe oft „veilchenbraun“ genannt. Farben werden unterschiedlich wahrgenommen, nicht nur von Menschen, sondern auch von Epochen. Violett ist eine Mischung von Rot und Blau. Im späten Mittelalter sah man offenbar mehr den Rotanteil am Violett als wir. Im Deutschen und anderen europäischen Sprachen benennen wir diese Farbe nach einer Blume, dem Veilchen (lat. *viola*), so wie für die Franzosen Lila, die blässere Erscheinung von Violett, die Farbe des Flieders (franz. *lila*) ist.

Auch diese liturgische Farbe für Advent und Fastenzeit zwischen Flieder und Veilchen, muss ausdrücken, dass wir Gott „aus ganzem Herzen, mit aller Kraft“ lieben.

Das internationale Farbsystem RAL hält dafür zwischen Rot 3000 und Blau 5000 Tausend Nummern frei. Wassily Kandinsky beschrieb in seinem Buch „Über das Geistige in der Kunst“ (München, 1912, als Einführung in die Ästhetik der Moderne immer noch unverzichtbar) Violett als „abgekühltes Rot im physischen und psychischen Sinne. Es hat etwas [...] Trauriges an sich. Es ist dem Klang ähnlich des Englischen Horns, der Schalmey und in der Tiefe den tiefen Tönen der Holzblasinstrumente (z. B. Fagott)“. Der Vergleich mit der Musik stimmt. Im Reich der Farben gilt, wie im Reich der Töne, ein zu lange ausgehaltener Ton wird unerträglich. Auch die monochrome Malerei, die Malerei mit einer Farbe, lebt von der Modulation der Farbe zum Hellen, zum Dunklen, zum Warmen, zum Kalten, zum Glatten oder Rauhen.

Unsere Kirchen sind in der Fastenzeit oft uniform, das gleiche (Trevira)Tuch, derselbe Ton überall. Das ist stumpfsinnig im wörtlichen Sinn, nur abgestumpften Sinnen erträglich. Damit soll keinem textilen Luxus das Wort geredet werden. Nahe verwandte Farben nebeneinander, als Kombination von Stoffen oder durch einen Helligkeitsverlauf im Färbeprozess sind für das Auge ansprechender, einladender als Eintönigkeit. Warum müssen z. B. die

Talare der Ministrantenscharen alle gleich in vier Farben dutzendweise angeschafft werden? Die „Unterröcke“ der Ministrant(inn)en stellen nämlich Talare dar, über denen das Chorhemd getragen wird. Und Talare wechseln mit Würde und Weihegrad des Klerikers die Farbe und nicht mit dem Kirchenjahr. Auch für gelegentliche Konzelebrationen braucht man nicht mehrere identische Kaseln anzuschaffen. Allein der Name der Farbe verrät, dass Violett schön sein kann, viel schöner als es uns in der Kirche heute begegnet.

Nicht Luxus und pflegeleichten Aufwand brauchen wir im Gottesdienst, sondern Farbkultur. Farben sind in ihrer Wirkung von ihrer Materialität abhängig: violett gefärbte Seide wirkt anders als Wolle, Leinen, Baumwolle oder Trevira und ganz anders als ein Violett im Gemälde, in der Wandfarbe, als Anstrich. Das bedeutet: Farbkultur ist an eine Kultur der Stofflichkeit, des Gefühls für den richtigen Stoff, gebunden und die geht uns im Zeitalter der medial manipulierbaren Bilder immer mehr verloren. Aber Gottesdienst ist Wirklichkeit, kein Film. Darum sollte jeder Mann (Frauen würde das vermutlich leichter fallen), der ein Messgewand bestellt oder kauft, Stoffe befühlen, in die Hand nehmen, ins Licht halten, sich über Techniken des Färbens und der Verarbeitung informieren und dann erst einen Auftrag wagen. (Und niemals aus dem Katalog bestellen!) Kann der Leiter eines Pfarrverbands die Zeit dafür aufbringen? Vermutlich nicht; dann muss er die Aufgabe delegieren. Kult verlangt Kultur, auch von denen, die keine Zeit haben.

Grün wie eine dicke Kuh

Wassily Kandinsky mochte kein Grün. Er schrieb in seiner Farbenlehre: Das absolute Grün, in dem die geistige Wärme des Gelb in der Mischung mit kühlem Blau aufgehoben ist, wirkt „nur langweilend [. . .] Dieses Grün ist wie eine dicke, sehr gesunde, unbewegliche Kuh, die nur zum Wiederkauen fähig mit blöden stumpfen Augen die Welt betrachtet“. Kandinsky brachte in diesem Büchlein die sichtbaren Farben mit hörbaren Klängen und seelischen Regungen in Verbindung. Er sprach dem Gelb, wie der Zitrone und der Trompete, die Wirkung zu, auf den Menschen scharf und hitzig einzudringen, sowie dem Blau die Bewegung vom Menschen fort, die Sehnsucht. Grün als Farbe des Ausgleichs ist für ihn Bewegung nirgendwohin, „fette Selbstzufriedenheit“.

Nicht nur dieser Text, auch der kritische Blick auf eine Messfeier im Jahreskreis zeigt, dass künstliches Grün eine schwierige Farbe ist.

Grün begegnet uns in der Natur oft, aber nie monochrom (einfarbig). Jeder Grashalm, jedes Blatt unterscheidet sich in seinen Grüntönen vom Rand zur Mitte und in Licht und Schatten. Von den Blättern eines Baumes stehen auch an windstillen Tagen keine zwei im selben Winkel zum Licht, die Mehrzahl aller Blätter liegt im Schatten, der sich dem Stamm zu und nach unten immer mehr verdichtet. In der Malerei hat als erster Albrecht Altdorfer nach 1500 versucht, die Licht- und Schattenwirkung von Laubmassen in Baumkronen darzustellen. Er legte Flächen von dunklem und hellerem Grün an und zeichnete mit spitzem Pinsel in Gelb unzählige Blattränder in die grüne Masse. Heute ist unser Farbsinn durch schlechte Wiedergabe in den visuellen Medien und die Allgegenwart von Chemiefarben so abgestumpft, dass viele Menschen den Unterschied zwischen einer Rasenfläche und grün gestrichenem Asphalt nicht erkennen. Diesem abgestumpften Farbsinn entspricht es, Ministrantenscharen in deutschen Kirchen in gleichmäßig grün gefärbte Talare zu kleiden. Jede Frau weiß (und viele Männer wissen), dass Grün als Kleiderfarbe schwierig ist, dass es den Träger leicht blass und krank erscheinen lässt. Wir sollten dagegen das Grün in seiner Vielfalt wieder entdecken. Dazu genügt es, sich Bäume oder Wiesen aufmerksam anzuschauen. In alten Textilien kommt Grün vor allem bei Samt und Seide vor, zwei Stoffarten,

die besonders auf Licht reagieren: In den Flor von Samt dringt Licht ein, lässt das Ende der Borsten hell wirken, fast silbrig, während es in Faltentiefen dunkle Mulden bildet. Seide dagegen reflektiert das Licht, Faltenstege erscheinen fast weiß, laufen bei Bewegung wie Blitze über den Grund, oder wie Lichtreflexe über die bewegte Oberfläche des Meeres; in den Tiefen leuchtet die Farbe dann dunkel. Pflegeleichte Stoffe haben diese Lichtwirkung und Farbqualität nicht. Bei ihnen breitet sich das Grün eher wie auf gestrichenem Asphalt aus und nicht wie im *Grün der Auen, auf die Gott seine Herde führt* (Psalm 23). Darum sollten wir unsere Ministranten entweder verschwenderisch in Samt und Seide kleiden oder vernünftigerweise in Weiß und die liturgische Farbe grün, wenn überhaupt, (vorgeschrieben ist sie nur für Stola und Kasel des Zelebranten) nur durch ein kleines Stoffstück, z. B. einen Gürtel andeuten. Und wir brauchen auch nicht für Kirchen, in denen gelegentlich konzelebriert wird, mehrere in Stoff, Schnitt und Farbton gleiche Kaseln vorzuhalten. Wer sich zu kleiden weiß, weiß dass die Andeutung einer Farbe stärker wirkt als ihre Ausbreitung. Unseren Kirchenverwaltungen ist zu raten, weniger an liturgischer Kleidung einzukaufen, (vor allem Ministrantenröcke) und mehr auf Farbqualität zu achten. Nur die schönste Farbe ist für den Gottesdienst gut genug.

Rot wie Fanfare mit Tuba

In den liturgischen Farben des Kirchenjahres ist rot für Pfingsten und für die Feste von Märtyrern vorgeschrieben. Es steht damit für Feuer (*es erschienen Zungen von Feuer . . . und alle wurden erfüllt von Heiligem Geist*, Apg 2,3) und Blut, und damit für etwas, das unsere höchste Aufmerksamkeit erregt, seit die Menschen das Feuer und ihre eigene Verletzlichkeit entdeckt haben. Aber Blut und Feuer sind sehr verschieden rot und ändern ihre Röte ununterbrochen im Züngeln der Flammen und im Rinnen und Stocken des Blutes. Eine Textilfarbe kann diese lebendige Wirkung von Flamme und Blut nur andeuten.

In ihrer Jahrtausende alten Erfahrung von seelischen Wirkungen und von Menschenführung hat die Kirche das Rot ihren höchsten Würdenträgern, den Kardinälen, vorbehalten und zwar in einem schreienden Scharlachton in mit Wasser behandelter Seide (Moiréseide), ein Farbton, der nur noch durch das reine Seidenweiß der päpstlichen Kleidung zu übertreffen ist.

In der Heiligen Schrift kommen, wie in allen alten Texten, Farbangaben nur selten vor. Im Neuen Testament wird vom roten Kleid erzählt, das die Soldaten Jesus übergezogen haben, um ihn nach der Geißelung zu verspotten (Joh 19,2) und vom feuerroten Drachen (Offb 12,3): Rot als Farbe des Schreckens und der (verspotteten) Würde. In unserer Blumensprache steht Rot für das flammende Herz, die brennende Liebe.

Wassily Kandinsky gesteht in seiner Farblehre dem Rot eine innere Bewegung zu, erfüllt von „Brausen und Glühen“, eine Fülle von Möglichkeiten kalt und warm zu wirken. Helles warmes Rot „erweckt das Gefühl von Kraft, Energie, Streben, Entschlossenheit, Freude, Triumph [. . .] Es erinnert musikalisch an den Klang von Fanfaren, wobei die Tuba beiklingt [. . .] Kaltes Rot vermittelt den Eindruck eines tieferen Glühens [. . .] es erinnert doch an ein Element von Leidenschaften tragenden mittleren und tieferen Tönen des Cellos. Helles kaltes Rot klingt wie jugendliche, reine Freude, wie eine frische, junge, ganz reine Mädchengestalt. Dieses Bild ist leicht durch höhere klare, singende Töne der Geige zu musikalischem Ausdruck zu bringen“.

In der Malerei des 20. Jahrhunderts war Rupprecht Geiger (1908–2009) der Maler des Rot. Für ihn bedeutet und vermittelt Rot Feuer, Energie, Liebe, Wärme. Das Werkverzeichnis seiner druckgraphischen Arbeiten erschien unter dem Titel *Rot macht high*. Er wandelte

rot seit 1960 in Tagesfluoreszenzfarben auf Acrylbasis immer wieder ab in weichen und jähren Übergängen von Karmin bis Pink. Er hat eine Kirche mit seinem Rot gefüllt (St. Ludwig in Ibbenbüren) und ein Caritasaltenheim mit einem riesigen roten Tuch im Treppenhaus lebendig gemacht (Ibbenbüren) und so die belebende Wirkung des Rot für Liturgie und Sozialarbeit fruchtbar gemacht (leider hatte nur ein Auftraggeber, Pfarrer Bernhard Honsel, dafür den Mut).

In der europäischen Malerei und farbig gefassten Skulptur bezeichnet Rot den Höhepunkt, kommt dem Ziel der Aufmerksamkeit zu, dem Bild Christi als Auferstandener und dem Bild der Menschwerdung, dem Muttergottesbild. Blau wurde als Marienfarbe erst seit dem 15. Jahrhundert langsam eingeführt.

In alten liturgischen Gewändern kommen viele Rot-Töne vor, aber eigentlich immer in Mischung mit anderen Farben (häufig Gold und Silber), die entweder in den Stoff eingewebt oder aufgestickt sind. Als Farbe für den Chordienst (Ministrantenröcke) ist rot nicht so schwierig wie grün oder violett; es gibt der Versammlung den Charakter freudiger Feierlichkeit. Als Farbe der Kasel kann es in reiner Seide auch monochrom verwendet werden. Weiße Baumwolle oder Leinen kann auch rot bedruckt werden. Ein schönes Beispiel hat der Bildhauer Klaus Simon als roten Holzdruck auf Weiß für die Kapelle der Katholischen Akademie in München geschaffen, das sich von den dort wie auch sonst so häufig verbreiteten roten Zaubermänteln aus Versandkatalogen, würdig unterscheidet.

Weiß wie das Licht der Welt

Farben sind, nach Goethe, Taten und Leiden des Lichts. Das Licht der Sonne enthält im strahlenden Weiß alle Farben; die Sonne selbst erscheint uns, wenn wir kurz die Augen zu ihr erheben, gelb. In den Evangelien werden Sonne und Blitz sowie Schnee bei den Erzählungen von Verklärung (Mt 17,2) und Auferstehung (Mt 28,3) als Annäherungen an das Licht des Himmels genannt. In den liturgischen Farben der Kirche sind Weiß und Gelb oder Gold gleichbedeutend und für die höchsten Feste, Weihnachten, Ostern und andere Herrenfeste reserviert.

In der Malerei dagegen werden Weiß und Gelb deutlich unterschieden. (Gold ist, wie Blau, keine liturgische Farbe muss aber hier besprochen werden, weil es in Kunst und Ritus der Kirche eine große Rolle spielt). Wenn wir wiederum die Farbenlehre Kandinskys als Einstiegshilfe benützen: „Weiß [ist] wie ein Symbol einer Welt, wo alle Farben, als materielle Eigenschaften und Substanzen, verschwunden sind. Diese Welt ist so hoch über uns, dass wir keinen Klang von dort hören können [...] Deswegen wirkt auch das Weiß auf unsere Psyche als ein großes Schweigen [...] ein Schweigen voll Möglichkeiten [...] ein Nichts, welches vor dem Anfang, vor der Geburt ist [...]“

Weiß ist das Gewand reiner Freude und unbefleckter Reinheit. Als Zeichen der Reinheit sind die liturgischen Untergewänder weiß, das Schultertuch, die Albe (wörtlich: die Weiße), der Chorrock, aber auch das Taufkleid. Ihr traditioneller Stoff ist gebleichtes Leinen oder Baumwolle. Im israelitischen Kult war es der Byssus, aus dem die Leibröcke der Priester genäht waren (vgl. Ex 39,27). Das reine Weiß bezeichnet auch Würde und Rang: Wer in Weiß gekleidet ist, braucht oder darf keine schmutzige Arbeit verrichten, z. B. die Senatoren im Alten Rom. Der oder die Weißgekleidete ist für etwas Höheres bestimmt. Von der Zeit des Kaisers Konstantin (306–337) an übernahmen Bischöfe, Priester und Diakone zunehmend die römische Beamtenkleidung mit ihrem vorherrschenden, unpraktischen Weiß.

Zwar erweckt eine geordnete Schar weiß gekleideter Männer oder Frauen auch den Eindruck des Feierlichen, doch ist das Weiß der Feier und Festesfreude von dem der Reinheit noch einmal zu unterscheiden. Um über den Eindruck des Reinen hinaus auch den des Festlichen zu erwecken, versuchte man die Helligkeit des Weiß durch Glanz zu steigern. Dies konnte mit glänzender Seide geschehen oder durch eingewebte oder aufgestickte Metallfäden von Gold oder Silber, sowie natürlich durch Perlen und Schmuckstücke: Broschen, Schließen, Halsketten, Ringe, Brustkreuze, deren liturgischer und außerliturgischer Gebrauch zunehmend genauer geregelt wurde.

Einem unsichtbaren Gott, der *in Licht wie in ein Gewand gekleidet ist* (Ps 104,2), der aus *erbarmender Liebe uns Christus, das Licht der Welt, gesandt hat* (Lk 1,79; Joh 1,9) können wir uns im reinen strahlenden Weiß nähern, ihn anschaulich überzeugend feiern.

Wir sollten in der Kirche mehr Weiß wagen: Weiß nicht nur als Erscheinung des Sauberen, Reinen für den Liturgischen Dienst, sondern auch für die Kaseln: Weiße Messgewänder mit einem Streifen Grün für die Sonntage im Jahreskreis, mit einem Streifen Violett für Advent und Fasten, mit einem Streifen Schwarz für den Totengottesdienst, mit einem Streifen Gold, Silber oder weißer Seide für die Herrenfeste. Die Messgewänder beim Weltjugendtag in Köln 2005 (von Leo Zogmayer) haben gezeigt, wie feierlich und heutig solche Gewänder sein können.

Schwarz wie der Tod

Schwarz ist heute wieder Modefarbe. Nachdem seit 1970 „Künstler einem uniformen Schwarz verfallen sind (ein Entwicklung vom Clown zum Geistlichen)“ wie Arnold Stadler schreibt, und ihnen viele folgen, die sich als Künstler verstehen, die Kameraleute und Kabelträger des Fernsehens z. B., seit 2000 auch die Banklehrlinge und Verkäufer(innen) in teuren Läden schwarz gekleidet sind, sollte auch die Kirche ihren Umgang mit dieser Farbe prüfen. Sie ist seit dem 12. Jahrhundert in der lateinischen Kirche die Farbe der Totenliturgie (als solche heute meistens durch Violett ersetzt).

Stoffe wurden im Altertum schwarz gefärbt, in dem man sie immer wieder mit dem Saft der Purpurschnecke aus dem Libanon färbte. Beim ersten Färbevorgang entstand auf hellem Leinen ein blasses Rosa, beim zweiten ein Lila, danach ein Violett, wie es die Bischöfe heute noch tragen und schließlich, wenn der Stoff ganz gesättigt war, ein tiefes Schwarz. Schwarz war damit die aufwändigste Tuchfarbe und deshalb für höchste Würdenträger und besondere Gelegenheiten reserviert. Als Farbe der höchsten Feierlichkeit lebt dies im schwarzen Anzug oder Frack bis heute fort. Im 15. Jahrhundert haben die Herzöge von Burgund schwarz als Modefarbe lanciert, ihnen folgte das Habsburgische und das Spanische Zeremoniell, durch welche Schwarz zur Farbe des Hofes wurde. Schwarze Kleidung zeichnete jene Gruppe von Höflingen aus, die sich als Günstlinge des Fürsten erhaben über das Volk dünkten.

Das Schwarz der Gelehrten, Priester und Mönche sollte ähnlich elitär wirken. Darum scheint dem Autor Schwarz als Alltagskleidung für Seelsorger nicht angemessen. Aber als Farbe höchster Feierlichkeit hat es in der Kirche seinen Platz, wenn ein Leben vollendet wird.

Im Design bezeichnet Schwarz die Stufe höchster Professionalität: Die Kamera des Berufsfotografen ist schwarz, die des Amateurs silbern oder bunt. In der Malerei gehört Schwarz, gewonnen aus Ruß, zu den ältesten Farben überhaupt. Mit verkohltem Holz wurden die Umrisse der Bisons und Mammuts in den Kulthöhlen der Eiszeitmenschen gezeichnet. Als Fläche fordert Schwarz dagegen einen höheren Aufwand, entweder viele Striche

nebeneinander oder anspruchsvolle Bindemittel. Darum kommt es in der älteren Malerei vor allem als Linie und im Kontrast zu hellen, bunten Farben vor. Erst 1912 entstand mit dem *Schwarzen Quadrat* von Malewitsch das erste schwarze Bild.

Wassily Kandinsky schrieb 1912 in seiner Farblehre: „Schwarz ist wie ein Nichts nach dem Erlöschen der Sonne. Es ist musikalisch dargestellt wie eine vollständig abschließende Pause, nach welcher eine Fortsetzung kommt, wie der Beginn einer anderen Welt [...] Es ist wie das Schweigen des Körpers nach dem Tode [...] Es ist die klangloseste Farbe, auf welcher jede andere Farbe stärker und präziser klingt.“

Lange bevor Kandinsky dies schrieb, wussten Maler und Paramentenschneider längst, dass Schwarz andere Farben zum Klingen bringt. Darum sind unsere alten liturgischen Gewänder nie einfarbig schwarz, sondern mit Gold- oder Silberfäden bestickt, sind in Trauerornate Blumen eingewebt. Aus ihnen leuchtet immer etwas jenseits der größten Trauer hervor.

Die Kultur des Schwarz in der Totenliturgie wieder zu entdecken, hieße den Tod in höchster Feierlichkeit ernst nehmen und Hoffnung über den dunklen Abgrund hinweg erwecken.

Weder das diskrete Mittelgrau heutiger Bestatterlimousinen noch das Violett bei den meisten kirchlichen Totenfeiern kann das leisten, was das Schwarz vermittelt: alle Farben des Lebens sind aufgesaugt im Dunkel der Todesnacht und nur wenn wir diese ernst nehmen, leuchtet die Hoffnung der Auferstehung.

Gold wie das ewige Licht

Im Alten Orient, in Altamerika und in China wurden goldene Schmuckstücke, Geräte, Masken und Schilde den Verstorbenen ins Grab mitgegeben. Diejenigen Goldgegenstände, die den späteren Grabräubern entgangen sind, gehören heute zu unseren ältesten Belegen für die Faszination des Goldes. Da der Mensch die Sonne gelb leuchtend sieht und die Sonne als Ursprung von Licht und Leben überall verehrt wurde, in sehr verschiedenen Formen, kann man Gold als Zeichen für Sonne und Tageslicht verstehen, sowie Silber für den Mond und das Licht der Nacht. In den Hochkulturen des Alten Iran und Ägyptens entstand ein Sonnenkult, den die Großkönige und Pharaonen förderten. In Ägypten versuchte der Pharaon Echnaton (Sohn der Sonne) den Sonnenkult als Staatsreligion einzuführen, im Iran war es der Religionsstifter Zarathustra (Zoroaster), von ihm übernahmen die Parther und ihre Hauptfeinde, die Römer, den Sonnenkult. Seit dem 3. Jahrhundert ließen sich die römischen Kaiser bis zu Konstantin mit einem Strahlenkranz als Sonnengötter darstellen.

Schon im Altertum erkannte man die Möglichkeit, Gold zu gießen, zu treiben und ganz fein auszuhämmern, bis zu 1/10 000 Millimeter Stärke, und damit andere Materialien, Holz, Silber, Kupfer, zu verkleiden. Weil Gold in jeder Materialstärke seine Farbe und seinen Glanz bewahrt, eignet es sich, unvergänglichen Glanz darzustellen. Das Gesicht des Tut Ench Amun bewahrt strahlend in der Goldmaske seine Züge, während die kunstvoll bereite Mumie darunter längst unansehnlich geschrumpft und verbräunt ist.

Wegen der engen Verbindung mit dem Sonnenkult, hätte Gold für die Christen anstößig wirken können, auch wegen der vielfältigen Warnungen vor *den Schätzen dieser Welt*, (Mt 6,19) aber sein unvergänglicher Glanz war auch auf den zu deuten, der die Sonne *als Leuchte des Tages* geschaffen hat, der ihr *die Bahn* gewiesen hat und *sich in Licht hüllt wie in einen Mantel*.

In der Offenbarung des Johannes wird der Himmel als *Stadt aus Gold* beschrieben (Offb 21,18). Dieses poetische Bild führte zu den mit Goldmosaiken, zusammengesetzt aus

Glasstückchen mit Goldauflage, verkleideten Wänden und Wölbungen frühchristlicher und byzantinischer Kirchen, wie San Marco in Venedig, zu den vergoldeten Gefäßen für die Reliquien der Heiligen und zu den Stuckvergoldungen des Barock. Aus den ägyptischen Mumienportraits übernahmen die Christen der Spätantike den Heiligenschein (Nimbus), den in Gold oder Gelb angelegten Kreis um den Kopf der Heiligen auf den ersten Ikonen, und aus antikem Zeremonialgerät in Tempeln (Ex 31,4) und Palästen die vergoldeten Gefäße. Für den Gebrauch goldener und vergoldeter Kelche lassen sich auch hygienische Gründe anführen; Gold wird im Gegensatz zu anderen Metallen weder von der Säure im Wein noch in der menschlichen Haut angegriffen. Darum bewahrt ein Metallgefäß mit intakter Innenvergoldung das kostbare Blut Christi ohne Verlust und Veränderung des Geschmacks.

Über die vergoldeten Bronzetüren der Abteikirche von St. Denis hat ihr Auftraggeber, Abt Suger (1102–1152), geschrieben, dass ihr Glanz unsere Sinne erleuchten solle, damit sie uns Pforten zum ewigen Leben werden. Ganz krass wird die Bedeutung des Goldes als Bild des Himmelslichts in den Reliquiaren des Mittelalters und den *Heiligen Leibern* des Barock. Organischer Abfall, Knochen, ist in Goldgefäße oder mit Golddraht eingefasst, um anzudeuten, dass die Person, von der dieser Knochen stammt, im Himmel, im ewigen Licht ist und dort für uns Fürsprache einlegen kann.

Gold in der Kirche bedeutet nicht den Materialwert, den Reichtum, sondern den Lichtwert, den unvergänglichen Glanz des Ewigen; das sollten wir für uns als Hoffnungszeichen verstehen und es Andersdenkenden immer wieder erklären.

Gold ist keine liturgische Farbe, weil die Kunst Metallfäden in Stoffe einzuweben erst im späten Mittelalter bei uns heimisch wurde. Es gilt liturgisch soviel wie weiß, optisch aber übertrifft es das Weiß und ist deshalb als festliche Steigerung möglich.

Blau wie der Himmel

Weiß (Herrenfeste), Rot (Martyrerfeste, Pfingsten), Grün (Jahreskreis), Violett (Advent, Fastenzeit) und Schwarz (Totenliturgie) sind die liturgischen Farben der katholischen Kirche seit Papst Innocenz III. (1198–1216). Nur im katholischen Süden des Heiligen Römischen Reichs kam Blau im 17. und 18. Jahrhundert als liturgische Farbe für Marienfeste vor. Als Malfarbe war Blau lange Zeit nur sehr schwierig herzustellen und zu verarbeiten. Das tiefste Blau (Ultramarin) wurde aus gemahlenem Lapislazuli gewonnen, der über das Meer (lat.: *ultra mare*) aus Afghanistan nach Europa importiert wurde. Mit dem Material hat man auch das arabische Wort *lazarward* nach Europa gebracht; es ist als *azur* (fr), *azurro* (it) und *azul* (sp) in die Sprachen des Mittelmeerraums eingegangen. Für Gläser, Emails und Keramik gewann man Blau aus Kobaltoxyd. Gemahlenes blaues Glas wurde auch als Malfarbe verwendet. Seit dem 15. Jahrhundert wurde in der Tafelmalerei, zuerst der Niederlande, die Farbperspektive angewandt: die Buntfarben des Vordergrunds werden mit zunehmender Entfernung blasser und schließlich am Horizont blau. Darüber wölbt sich der Himmel, hellblau am Horizont und tiefblau im Zenith. Da gleichzeitig in Florenz die Linearperspektive entwickelt wurde, konnten die Maler *Robert Campin*, *Hubert* und *Jan van Eyck*, *Rogier von der Weyden* nunmehr in ihren Altartafeln und Portraits malerisch tiefe Räume aufbauen. Die Linearperspektive macht die Welt nach Maß und Entfernung berechenbar. Sie wurde zu Recht als *Symbolische Form* für eine neue Weise, die Welt zu verstehen, bezeichnet. Dies gilt auch für die Farbperspektive. Als das Blau des Firmaments in den Bildern den Goldgrund der Transzendenz ablöste, wurde die Welt weltlicher.

Die Bedeutung des Blaus der Ferne, des Horizonts und des Himmels hat Wassily Kandinsky 1912 folgendermaßen bezeichnet: „Blau ist die typisch himmlische Farbe. Sehr

tiefgehend entwickelt das Blau ein Element der Ruhe [...] Musikalisch dargestellt ist helles Blau einer Flöte ähnlich, das dunkle dem Cello, immer tiefer gehend den wunderbaren Klängen der Bassgeige; in tiefer, feierlicher Form ist der Klang des Blau dem der tiefen Orgel vergleichbar [...] Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen in das Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem.“

In der Kunst der Kirche taucht Blau zuerst als Himmelsfarbe auf: kobaltblaue Mosaikglassteine an der Wölbung im Grabmal der Galla Placidia, Ravenna, 5. Jahrhundert, als Freskofarbe in der Wölbung der St^e. Chapelle in Paris, um 1250, in der Folge in vielen gotischen (und neugotischen) Kirchen. Als Farbe für den Mantel der Muttergottes setzte es sich im 15. Jahrhundert durch, zunächst als kräftiges Ultramarin. Im Barock wurde dieses Marienblau, dem ein rotes Kleid die Waage hielt, heller, in den Darstellungen der Unbefleckten Empfängnis (Immaculata) im 17. Jahrhundert hellblau (mit weißem Kleid), so auch in den Marienbildern von Lourdes und Fatima.

In der Klosterkirche von Altomünster (zwischen Augsburg und München) ist 2005 das Laiengestühl nach dem Befund des Originals hellblau wieder hergestellt worden. Der Gläubige, der dort Platz nimmt, wird gleichsam in den blauen Heiligenhimmel im Deckenbild darüber aufgenommen. Ob es wohl mehr blaue Gestühle gab, die später braun überstrichen wurden? Die Künstlerin Anna Leonie gestaltete 2007 einen ganzen Kirchenraum monochrom blau, die Wallfahrtskirche Maria Rast bei Langenbach zwischen München und Landshut. Zuvor hat sie (in Übereinstimmung mit Kandinsky s. o.) das Orgelgehäuse der Münchner Herz Jesu Kirche in tiefem Blau gefasst. Die Kirche kann und sollte der seelischen Wirkung des himmlischen Blau, auch wenn es nicht zu den liturgischen Farben gehört, wieder mehr vertrauen. Es kann als Farbe von Futterstoffen, z. B. auf der Innenseite einer weißen Kasel durchaus auch heute im Liturgischen Gewand verwendet werden. Ebenso könnten wiederum changierende Stoffe verwandt werden, bei denen weiße und blaue Fäden so miteinander verwebt sind, dass der Stoff je nach Blickwinkel und Beleuchtung weiß oder blau erscheint. So hat man um 1500 die Gewänder Gottvaters und der Muttergottes gemalt: Faltenstege erscheinen im Licht weiß, Faltentiefen blau.

Die Künstlerin Juliane Stiegele hat im Zusammenhang ihrer Installation Void in der Augsburger Moritzkirche eine Kasel aus dem Motiv sich kreuzender weißer Flugzeugspuren auf blauem Himmelsgrund gestaltet. Damit ist zwar der Kreis der liturgischen Farben überschritten, aber ein feierliches Gewand von hohem Gefühlswert entstanden. Wir brauchen solche künstlerische Interventionen, damit die Gewänder des Gottesdienstes in ihrem mittelalterlichen Farbkanon nicht langweilig, sondern aus der Ästhetik unserer Zeit heraus glaubwürdig werden.

Maßstab für Glaubensästhetik ist die zeitgenössische Hochkultur. Aus ihr entwickeln Designer, Gestalter, Künstler die ästhetische Sprache unserer Zeit. Dass es seit dem Ende der Moderne konkurrierende Hochkulturen und damit mehrere ästhetische Sprachen hohen Niveaus gibt, bereichert und erschwert die Aufgaben der Glaubensästhetik. Eine Kultur des Sehens, der liebevollen und kritischen Wahrnehmung muss in der Kirche verbreitet werden. Sie allein wird der visuellen Kraft des Menschen, der größten Sinneskraft die Gott den Menschen gegeben hat, gerecht. Nur in einer Kultur des Sehens können wir Gott „mit aller Kraft lieben“.

Alte Paramente heute

Den Kunsthistoriker und andere Nostalgiker freut es, wenn er in der Barockkirche (oder der neugotischen Kirche) Paramente wieder sieht, deren Farben und Ornamente mit den Farben und Formen des Raums übereinstimmen. Das Bild stimmt dann wieder, aber nur wenn es mit größter Sorgfalt wiederhergestellt wird. Dies geht bei der Soutane an. Nur über einer Soutane kann eine Albe mit Spitzen getragen werden. Der Ausweg, einem Priester, der in Hosen kommt, eine Albe mit Stickereien als Spitzenersatz zu geben, gilt nicht. Denn diese Stickereien haben nicht das formale Niveau der Kasel oder des Pluviale, sondern bleiben darunter. Das darf nicht sein, denn jede liturgische Neuerung, Gewand, wie erst recht Ambo und Altar, muss das gestalterische Niveau des Raums mindestens erreichen, sonst wird sie als Verschlechterung wahrgenommen, der den Eindruck vermittelt, die Kirche sei kulturell heruntergekommen, auf dem Weg zur Subkultur.

Die meisten alten Kaseln sind nur noch von der Rückseite schön anzusehen. Die Bauchseite ist häufig abgewetzt, die Schulteröffnungen so weit ausgeschnitten, dass der Zelebrant von vorne wie eine umgedrehte Schildkröte wirkt. Man sieht etwas, was man nicht sehen soll. Pluviale sind im heutigen Gebrauch weniger problematisch. Aber wenn sie bei einer Pontifikalvesper getragen werden, müssen Mitra, Pektorale und Stab dazu passen, ebenso wie die Dalmatiken der liturgischen Assistenz, die über Spitzenalbe und Soutane zu tragen sind. Es sind wie bei einem Kostümfilm so viele Details zu beachten, dass leicht der Eindruck einer historischen Verkleidung aufkommen kann. Kirche aber muss als gegenwärtig erlebt werden, ohne dabei ihre Identität mit der Kirche der Apostel und der 21 Konzilien seit Nicäa zu verleugnen. Eine schwierige Aufgabe, mit der auch Papst Benedikt XVI. kämpft. Er hat sich nach seiner Wahl mit einer neubarocken breiten roten Stola mit Goldstickerei dem Volk und den Fernsehkameras gezeigt. Dies war ein ästhetisches Statement. Später haben Fernsehaufnahmen und Pressefotos ihn in einem Pluviale gezeigt, das wegen seines steifen Goldstoffs nicht am Körper anlag, sondern weit abstand, im Sitzen den Eindruck eines unbelebten Goldklumpens erweckend. Auf den letzten Fernsehbildern sah man ihn in einer weißen Seidenkasel, die sehr würdig wirkte, den Ansprüchen zeitgenössischer Ästhetik genügte, allerdings passten Mitra und Ferula* nicht dazu, die Tracht seiner Begleiter in roter Soutane und Chorhemden, deren Spitzen von den Knien bis zur Brust reichten, genau so wenig. Der Papst bemüht sich mit Erfolg um ein höheres ästhetisches Niveau als sein Vorgänger. Aber er hat dasjenige von Paul VI. noch nicht wieder erreicht, vermutlich weil er keine Beziehung zur zeitgenössischen Kunst und das heißt zur zeitgenössischen ästhetischen Hochkultur hat. Da Glaubensästhetik öffentliche Ästhetik ist und das Ansehen der Kirche auch an ihrem Aussehen hängt, müssen wir darüber reden.

* Der Autor hat Papst Benedikt XVI. gebeten, die Ferula, die Papst Johannes Paul II. um die Welt getragen hat, nicht mehr zu benutzen, weil sie (wie jedes Kruzifix) kein Zeichen ist, sondern ein Bild und zwar ein Bild äußerster Qual, inspiriert von Grünewalds Isenheimer Kreuzigung, kaum geeignet, eine frohe Botschaft zu verkündigen. Aber die jetzt benutzte Ferula aus dem 19. Jahrhundert wirkt protzig, eher mera somptuositas als nobilis pulchritudo.

Literatur

- Egenter, Richard, 1950: *Kitsch und Christenleben*. Ettal: Buch- u. Kunstverlag.
- Goergen, Aloys, 2005: *Glaubensästhetik. Aufsätze zu Glaube, Liturgie und Kunst*. Hrsg. Albert Gerhards / Heinz R. Schlette. Münster: Lit. (Ästhetik – Theologie – Liturgik 34).
- Guggenberger, Bernd, 1998: *Sein oder Design. Im Supermarkt der Lebenswelten*. Hamburg: Rotbuch-Verl.
- Fürst, Walter (Hrsg.), 2002: *Pastoralästhetik. Die Kunst der Wahrnehmung und Gestaltung in Glaube und Kirche*. Freiburg: Herder (Quaestiones disputatae 199).
- Hoeps, Reinhard (Hrsg.), 2005: *Religion aus Malerei? Kunst der Gegenwart als theologische Aufgabe*. Paderborn: Schöningh.
- Kandinsky, Wassily, [1912]: *Über das Geistige in der Kunst*. Mit einer Einführung von Max Bill. 10. Aufl. Bern: Benteli [ca. 1980].
- Kranemann, Benedikt / Klemens Richter / Franz-Peter Tebartz van Elst (Hrsg.), 2000: *Gott feiern in nachchristlicher Gesellschaft. Die missionarische Dimension der Liturgie*. Stuttgart: Kath. Bibelwerk.
- Maar, Christa / Hubert Burda (Hrsg.), 2005: *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. Köln: DuMont.
- Majetschak, Stefan, 2007: *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Mitchell, William J. Thomas, 2008a: *Bildtheorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mitchell, William J. Thomas, 2008b: *Das Leben der Bilder. Eine Theorie der visuellen Kultur*. München: Beck.
- Régamey, Pie, 1954: *Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert*. Eingeleitet von Hugo Lang OSB. Graz – Wien [u. a.]: Styria.
- Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.), 2005: *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Schlimbach, Guido, 2009: *Für einen lange währenden Augenblick. Die Kunst-Station Sankt Peter Köln im Spannungsfeld von Religion und Kunst*. Regensburg: Schnell & Steiner (Studien zu Kirche und Kunst 7).
- Steiner, Peter B., 2008: *Glaubensästhetik. Wie sieht unser Glaube aus? 99 Beispiele und einige Regeln*. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Stock, Alex, 1991: *Zwischen Tempel und Museum. Theologische Kunstkritik; Positionen der Moderne*. Paderborn: Schöningh.
- Stock, Alex, 1991–2010: *Poetische Dogmatik*. 8 Bde. Paderborn: Schöningh.
- Stock, Alex, 1996: *Keine Kunst: Aspekte der Bildtheologie*. Paderborn: Schöningh.
- Wehrle, Paul / Karsten Kreutzer (Hrsg.), 2007: *Glaube sucht Ästhetik. Zum Kulturengagement in der Erzdiözese Freiburg*. Freiburg: Erzbischöfliches Ordinariat (Freiburger Texte 56).
- Welsch, Wolfgang, 1996: *Grenzgänge der Ästhetik*. Stuttgart 1996: Reclam.
- Wulf, Christoph / Dietmar Kamper / Hans-Ulrich Gumbrecht (Hrsg.), 1994: *Ethik der Ästhetik*. Berlin: Akademie-Verl.