

Konfessionelle Kunst.

Bei dieser Frage scheidet selbstverständlich das ganze Gebiet der profanen Kunst aus. Diese hat ja nicht einmal mit Religion etwas zu schaffen, so gerne es auch heute von manchen behauptet wird, die pantheistische Allgefühle mit Religion verwechseln, geschweige denn mit Bekenntnisunterschieden. Es gibt weder ein katholisches noch protestantisches, weder ein jüdisches noch ein heidnisches Stilleben.

In Frage stehen also nur Kunstwerke, deren gedanklicher Inhalt religiöser Art ist. Auch unter ihnen sind alle jene von unsrer Frage nicht betroffen, die ein ausgesprochen konfessionelles Thema behandeln, das als solches von allen erkannt werden kann, z. B. eine Darstellung des Herzens Jesu, der Unbefleckten Empfängnis, der Seelen im Fegfeuer, der Spendung der heiligen Firmung. Daß die Kunst in diesem Sinne konfessionell sein kann, steht außer Zweifel. Ebenso wenig kommen Kunstwerke in Betracht, die ein religiöses Thema polemisch gestalten wie so manche Bilder aus der Reformationszeit, z. B. die antipäpstlichen Holzschnitte aus Luthers Werken oder das große Bild Lessings „Hus auf dem Konstanzer Konzil“, das seinerzeit in katholischen Kreisen so peinliches Aufsehen erregt hatte. In all diesen Fällen ist das konfessionell Unterscheidende rein stofflicher Art, im Thema selbst gelegen, das ein Kunstwerk irgend einer bestimmten Konfession positiv zuweist, oder negativ als gegen eine bestimmte Konfession gerichtet erscheinen läßt.

Es kann also die Frage nur sein, ob ein rein konfessionelles Thema oder Themen, die mehreren Konfessionen gemeinsam sind, ein ganz bestimmtes, vielleicht schwer definierbares seelisches Kolorit annehmen, je nach der Konfession des Künstlers oder der Gemeinde, der das Kunstwerk zu dienen hat, und ob dieses Kolorit seine Sonderart naturnotwendig aus den Wesenszügen der Konfession entnimmt oder aus rein zufälligen Umständen der Zeit und des Ortes.

Die Frage ist durchaus nicht so einfach, wie es scheinen könnte, sonst wären manche schiefe Ansichten nicht möglich, die man nicht bloß in leichten, unbewachten Gesprächen vernehmen, sondern selbst in wohldurchdachten Büchern und Kritiken lesen kann. Die Frage ist ferner nichts weniger als belanglos, denn jede Übertreibung nach der einen oder andern Seite hin müßte verhängnisvoll wirken und entweder zu byzantinischer Formerstarrung oder ungezügelter Freiheit und Subjektivität führen. Jeder Kenner der heutigen christlichen Kunst weiß es, daß die Gefahren beider Extreme nie so nahe waren wie heute: die einen haben allen Wagemut eingebüßt und wandeln die alten Formen leierkastenmäßig ab, die andern möchten eine Kunst in unsre Kirchen schmuggeln, deren Empfindungsgehalt kaum christlich, geschweige denn katholisch zu nennen ist.

Sehr scharf hat sich Hermann Eßwein, der aus seiner freigeistigen Weltanschauung nie ein Hehl gemacht hat, gegen jede konfessionelle Kunst in seinem Artikel „Religiöse Kunst und Konfessionskunst“¹ ausgesprochen: „Es gab und kann immer wieder geben eine sinnliche Kultur, einen Komplex ästhetischer Ausdrucksformen des religiösen Empfindens, aber konfessionelle Kunst-

¹ „Münchener Kunstschau“, Wochenbeilage der „Münchener Post“ vom 22. Januar 1920.

Kultur ist ein Widerspruch in sich selbst, eine Unmöglichkeit, und selbst bestenfalls nur eine zu ewigem Kränkeln verurteilte Treibhausmittelmäßigkeit. Ich sage den Kennern der mittelalterlichen Kunst damit nichts Neues. Jenen Blütezeiten des religiösen Empfindens war nichts so fremd als jene unsinnliche, zahme, saftlose, gleichsam kastrierte Scheinkunst, die den Konfessionsorthodoxen von heute als die religiöse Kunst, die einzig zu dulden, einzig echte gilt.“

Als Grund für diese Entkräftung und Verweichlichung der katholischen Kunst im besondern glaubt Eßwein die Tatsache erkennen zu müssen, daß die Reformation und zuletzt noch der Kulturkampf Bismarcks den Katholizismus zu seiner Selbstbehauptung gezwungen habe, kalvinischer zu sein als Kalvin. Von dieser Begründung, die kaum zutrifft, abgesehen, liegt in diesen Feststellungen des bekannten Kritikers zweifellos ein beachtenswerter Wahrheitskern, der zu gewissenhafter Überprüfung der Frage auffordert. Wie aber kommt Eßwein, der die Möglichkeit konfessioneller Kunst so rundweg leugnet, dazu, bei einer Besprechung der Jubiläumsausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst den lehrenden Christus von W. Göhring „am stärksten beseelt“ unter allen Bildwerken der Ausstellung, aber „ganz protestantisch aufgefaßt“, und die Dürerschen Apostel „erzprotestantisch“ zu bezeichnen? Gibt er damit nicht selbst zu, daß es eben doch ganz bestimmte, außerhalb des Themas als solchen gelegene Empfindungsstufungen gibt, die einem Werk eine ausgesprochen konfessionelle Färbung verleihen? Die Frage drängt sich auf, so wenig wir auch in den beiden genannten Fällen mit seinem Urteil übereinstimmen.

Welche Gesichtspunkte sind es nun, die das Konfessionelle seinem Wesen nach bedingen? Es sind Unterschiede im Dogma und Unterschiede im Empfindungscharakter. Verstand und Gemüt werden gleicherweise davon betroffen. Das Dogma als solches übt seinen Einfluß lediglich auf das Thema eines Kunstwerkes, auf seinen Inhalt, der Empfindungscharakter auf die Art der Darstellung, den Gefühlsgehalt aus. Nur der letztere Gesichtspunkt kann uns hier weiter beschäftigen; hier liegen die eigentlichen Fragepunkte. Sind diese Empfindungen so stark und ausgesprochen differenziert, daß sie der künstlerischen Form eine ganz eigene Prägung verleihen, oder sind sie mehr allgemeiner Art in der Seele wie im Kunstwerk? Ist z. B. die Gottesliebe gefühlsmäßig eine andere beim gläubigen Katholiken als beim gläubigen Protestanten, ist das Heilandsideal, wiederum nach der Gefühlsseite, ein anderes beim Katholiken, Protestanten, Orthodoxen? Läßt sich die konfessionelle Eigenart eines Kunstwerkes positiv nachweisen, oder kann man nur negativ bestimmen, daß hier und dort das konfessionelle Empfinden verletzt ist?

Es ist wohl kein Zweifel, daß es solche Empfindungsunterschiede gibt, denn Empfindungen schattieren sich notwendigerweise nach der Erkenntnis. Indes sind bis heute noch keine annehmbaren, wissenschaftlichen Formeln gefunden, die solche Empfindungsunterschiede klar, eindeutig und unbestreitbar bezeichnen. Die bildende Kunst scheint in dieser Hinsicht eine schärfere Witterung zu besitzen als die Wissenschaft, denn hier lassen sich bei manchen ikonographischen Typen merkbare Unterschiede zwischen katholischer und protestantischer Auffassung feststellen. Nur so konnte ja Eßwein in einem unbewachten Augenblick seine früheren theoretischen Feststellungen vergessen. Aus diesen ikonographischen Typen seien zwei zu besonderer Betrachtung herausgegriffen, der Christus-

und der Marientyp. Weil sie die häufigsten und beliebtesten sind, werden sich bei ihnen auch am leichtesten Empfindungsschattierungen ablesen lassen.

Es hat auch in der vorreformatorischen christlichen Kunst Perioden gegeben, wo realistische Gesinnung und Auffassung ins Heiligum gedrungen waren. Im allgemeinen bevorzugte aber die Kunst typische Verallgemeinerungen. Sie bilden auch in der nachreformatorischen katholischen Kunst das Unterscheidende von der mehr subjektiv gearteten protestantischen, ganz entsprechend der weitgehenden Glaubensfreiheit des protestantischen Bekenntnisses gegenüber dem katholischen, wo das Gemeinschaftsbewußtsein durch seine dogmatische Gebundenheit ein viel stärkeres Rückgrat besaß.

In der Natur typischer Ausdrucksformen, in der Allgemeinheit und Abstraktheit ihrer Erscheinung ist es gelegen, daß sie es jedem Beschauer ermöglichen, sein eigenes Ideal hineinzulegen. Daher die Erfahrung, daß der Protestant den katholischen Christustyp nie als etwas Fremdartiges empfindet, wohl aber der Katholik so manche stark subjektive, protestantische Christusdarstellung. Die Auffassungen der altchristlichen und Renaissancekunst oder eines Führich, Steinle, Veit, Overbeck sind im besten Sinn interkonfessionell, dagegen würde die Auffassung eines Gußmann, Fahrenkrog, Arendrup katholischem Empfinden nicht gerecht. Selbst Uhde und Gebhardt, die in ihrer Subjektivität doch immerhin nicht so weit gehen wie die genannten Künstler, haben für den Katholiken einen etwas fremden Gefühlsklang. Das Allzumenschliche, wenn auch noch so Sympathische überdeckt zu sehr das Göttliche. Direkt ist die göttliche Natur des Heilandes ja ohnehin durch menschliche Kunst nicht ausdrückbar; sie läßt sich nur andeutungsweise wiedergeben durch eine Erhöhung aus der Erscheinung des Alltags ins Ungewöhnliche, durch eine Art von Typisierung. Es ist eigentümlich, daß der Protestant, der doch ebenso wie der Katholik an die Gottheit Christi glaubt, auf solche Mittel zur Andeutung der Gottheit viel leichter verzichtet als dieser, während anderseits die Orthodoxen die Typisierung bis zur Erstarrung der Form durchführten. Immerhin bewirkt diese Typisierung, daß der russische Christus auch für die Empfindung des Katholiken nicht das geringste Fremdartige enthält, so wenig wie die arianischen Mosaiken in Ravenna. Aus dem gleichen Grunde wird den Thorwaldsenschen Christus auch der Katholik gelten lassen, da die klassische Typisierung, obwohl etwas kühl, auch für sein Christusideal Platz läßt.

Typische Kunst ist aus inneren Gründen für Andachtszwecke geeigneter als scharf geprägte persönliche Ausdruckskunst. Je individueller, ausdrucks- gesättigter eine Kunst ist, um so mehr beansprucht sie als Kunst sämtliche Akte des Beschauers, während ein Typus nur als Anreger für selbständige Akte der Gottesverehrung in Frage kommt. Hier stößt der Betrer nicht wie bei jener andern Art fortwährend auf die Individualität des Künstlers, der ihm seine Empfindung suggerieren möchte, er ist, um ein Gleichnis zu gebrauchen, nicht gezwungen, nach Noten zu singen, sondern das typische Kunstwerk begleitet in sanfter Anschmiegsamkeit die Töne, die ihm sein eigenes Herz eingibt. Es steht hier nicht in Frage, wo die größere Kunst, sondern nur, wo die größere Angemessenheit für Kultus und Andacht, die größere Dienstwilligkeit ist.

Gleichwohl liegt in den eben gezeichneten Verhältnissen auch ein gutes Stück Sehgewohnheit. Tatsächlich haben sich denn auch die Katholiken an gar manche

subjektivere Auffassungen des Heilandsbildes gewöhnt. So hatte Sambergers Christus in katholischen Kreisen zuerst peinliche Überraschung hervorgerufen. Heute ist gerade dieses Bild eines der beliebtesten und in der ganzen katholischen Welt verbreitet. Der Christustyp des Gebhardtsschülers Geldmann ist dem seines Lehrers durchaus blutsverwandt. Und doch empfindet ihn kein Katholik als wesensfremd-protestantisch. Selbst Uhde, dessen impressionistisch-realistische Einkleidung vielen den durch und durch religiösen Gedanken verhüllt, hat schon an manche katholische Seele gerührt. Ein Priester sagte mir einmal, wenn er eine gute Betrachtung machen wolle, brauche er nur ein Uhdebild vor sich hinzulegen. Es ist das gewiß ein Ausnahmefall, der die Tatsache nicht aus der Welt schafft, daß Uhdes Art, den Heiland darzustellen, der katholischen Tradition nicht gerecht wird. Auch Fugels Christustyp bedeutet dem nazarenischen gegenüber eine merklliche Vermenschlichung. Trotzdem sind Fugels Bilder vielleicht am weitesten im katholischen Volk verbreitet.

Indes ist diese Möglichkeit, das Auge an ungewohnte Darstellungen zu gewöhnen, keine unbegrenzte. Sicher ist die Grenze dort gegeben, wo der religiöse Ausdruck in Frage gestellt ist.

Jüngst ging die Mitteilung durch die Tagespresse, ein großes Kruzifix von Prof. Gies, aufgestellt in einer protestantischen Kirche zu Lübeck, habe so sehr den Unwillen des Volkes erregt, daß man es eines Tages von unbekannten Tätern zerschlagen vorgefunden habe. So mußte seine Entfernung erfolgen. Heute, wo ich dieses schreibe, hängt dieses Kruzifix in der Dombauhütte der Münchener Gewerbechau. Wir möchten die Frage nicht untersuchen, ob die Ausstellung eines so lebhaft umstrittenen Werkes nach dem peinlichen Vorfall nicht aufdringlich, provozierend wirken muß¹, noch weniger soll dem Künstler die bewußte Absicht einer Verletzung religiöser Gefühle unterschoben werden; er hat vielmehr eine allzu ergiebige Verstandesarbeit geleistet und seine Gedanken zu Symbolen verdichtet, die niemand ohne Erklärung verstehen kann, die auch nach der Erklärung kaum überzeugen, in ihrer materiellen Erscheinung aber abstoßend wirken müssen. Wenn nun schon in einer protestantischen Gemeinde Ikonoklasten entstanden, und das Volk, dessen Gefühle man mißachtete, einem moralischen Naturgesetz gemäß sich selber half, dann mag man die Hoffnung nur begraben, solcher Kunst in katholischen Kirchen Eingang zu verschaffen. Dem stehen schon die kanonischen Gesetze entgegen, nach denen Bildwerke in Kirchen aufzustellen verboten ist, die sich von der erprobten Tradition entfernen oder die geziemende Würde außer acht lassen. Welcher katholische Bischof möchte in diesem Falle die Verantwortung auf sich nehmen und die Aufstellung dieses Kruzifixes in einer seiner Kirchen gestatten? Prof. Witte, der Direktor des Kölner Schnütgen-Museums, ist freilich anderer Meinung. Er hat bei der Eröffnung der Dombauhütte gerade für diese Kunst begeisterte Worte gefunden und möchte dem Kruzifix von Gies am liebsten ein Plätzchen im Kölner Dom gönnen. Von demselben Bildhauer befindet sich in der Dombauhütte auch das Gipsmodell eines segnenden Christus in den primitiven Formen der Negerplastik. Wohl niemand käme auf den Gedanken, daß es sich dabei um einen segnenden Christus handeln sollte, doch bekundet es der beigelegte Zettel un-

¹ Die Wirkung ist tatsächlich eingetreten. Die Entrüstung weitester Kreise war so groß, daß das Kruzifix aus der Dombauhütte entfernt werden mußte.

zweideutig. Niemand hat etwas gegen eine kindlich-naive Primitivität; hier aber ist die Primitivität eine gekünstelte und gesuchte, weil die Kulturbedingungen, unter denen der Künstler aufgewachsen ist und lebt, nun einmal keine primitiven sind. Selbst ein Aufenthalt unter den Wilden, den manche modernen Künstler aus solchen Erwägungen heraus gewählt haben, löscht die Vergangenheit nicht aus; sie bildet ein unvertilgbares Muttermal.

Ähnlich wie mit Christusbildern steht es mit Bildern der heiligsten Jungfrau. Ihre Jungfräulichkeit läßt sich ebensowenig direkt darstellen wie die Gottheit Christi, sondern nur indirekt durch eine besondere Verklärung und seelische Verfeinerung der Gestalt. Da es sich hier um eine wichtige konfessionelle Unterscheidungslehre handelt, ist der Katholik bei Marienbildern fast noch empfindlicher und leichter zu verlegen als bei Bildern des Herrn. Marienbilder, bei denen die Jungfräulichkeit der Dargestellten fragwürdig erscheint, wird der Katholik als verfehlten Ausdruck der katholischen Marienidee und seiner Empfindung betrachten. Solche Verzeichnungen unsres Madonnenideals sind häufig genug und werden von modernen Kunsthandlungen eifrig verbreitet, wie z. B. die — einer hoffentlich für immer verschwundenen Epoche angehörigen — Bilder von Badiß, Benschlag, Bodenhausen, Dagnan-Bouveret, Echter, Eichstädt, Ficle, Hoeflin, H. Kaulbach. Das sind vielfach Damen der Halbwelt übelsten Schlags, die man als Madonnen vorstellen möchte. Ebensowenig entspricht uns aber auch der äußerste Gegensatz dieses sentimental Typs, die expressionistischen Roheiten eines Nolde oder Schmidt-Rottluff. Muß doch selbst Hartlaub in seinem Buch „Kunst und Religion“ zugeben, daß irgend ein konfessionelles Christentum, sei es liberal oder orthodox, mit einem Nolde nichts würde anzufangen wissen.

Bildet sich in langsamem Werden ein ikonographischer Typus heraus, so ist das nicht so sehr eine naturnotwendige Entwicklung, sondern beruht auf stillschweigender Übereinkunft der Gemeinschaft. Ist aber einmal ein solcher Typus geschaffen, so hält das Volk mit zäher Entschlossenheit daran fest. Gerade Rußland und die orientalischen Kirchen überhaupt sind dafür ein schlagender Beweis. Bei unsrem deutschen Volke finden wir heute noch trotz aller künstlerischen Umwälzungen eine unausrottbare Vorliebe für die Art der Nazarener. Dieser Konservatismus ist zumal den unteren Kreisen eines Volkes eingeboren, während die gebildeten Schichten viel leichter auf Neues einzugehen gewillt und befähigt sind. Gerade in unsern Tagen ist auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst ein lebhafter Streit zwischen Alt und Neu entbrannt. Die einen sind sehr schnell mit dem Vorwurf zur Hand, dieses oder jenes modernere Werk sei nicht mehr katholisch, die andern behaupten umgekehrt, Werke in ererbten Stilen und Kunstformen seien keine Kunst und müßten unbedingt abgelehnt werden. Es wird die Wahrheit wohl auch hier in der Mitte liegen.

Man darf sich in der Tat nicht allzu hartnäckig auf die überkommenen Typen festlegen und nur sie als die einzigen echt katholischen gelten lassen. Ödste Nachahmerei und üppiges Aufsprießen der Fabrikware müßten die Folge sein. Wer unsre Verhältnisse offenen Blickes betrachtet, wird zugeben müssen, daß sich diese unerfreulichen Folgen heute schon zeigen. Wäre es dann wenigstens ein Nachahmen herber, kräftig-männlicher Formen, etwa von der Art der altchristlichen! Aber vieles von dem schmeckt so fad, so süßlich und lauwarm,

was uns heute als christliche Gebrauchskunst dargeboten wird. Das Ideal unserer Frömmigkeit ist nicht Weichlichkeit, Sentimentalität und Schwäche, sondern Festigkeit, Standhaftigkeit und hochgemute Liebe. Noch weniger freilich besteht das katholische Frömmkeitsideal in dem Achzen, Stöhnen, verzweifelten Aufschreien und Gliederverrenken, das für die vergangene Epoche des Expressionismus so bezeichnend war. Es sind darum Meister aufs freudigste zu begrüßen und in ihrem Wirken zu fördern, die das traditionelle Erbgut nicht verbrauchen, sondern bereichern, die das Alte zeitgemäß erneuern, ohne neuerungssüchtig zu sein oder durch künstlerische Gewalttätigkeiten Aufsehen oder auch Widerspruch — beides ist gute Reklame — erregen möchten. In dieser Hinsicht bedeutet für mich das Passionsaltarwerk Karl Caspars eine freudige Hoffnung. Gedanken, die den Künstler seit vielen Jahren beschäftigten, haben hier eine völlig ausgereifte, abgeklärte, formale Lösung gefunden. Dieses Werk ist, so modern es in seinen Mitteln erscheint, ganz und gar von katholischem Geiste durchseelt. Wie würdevoll ist dieser Leib des Heilandes trotz seiner Zerschlagenheit, wie ergeben der Ausdruck unsägliches Schmerzes im Antlitz der heiligsten Jungfrau, wie ergreifend der Trauerschleier, den die zurückgehaltene Farbigkeit um das Hauptbild gelegt hat. Die großzügige flammige Technik des Meisters, die nur auf das Wesentliche lossteuert, ist ja manchem an die übliche Feinmalerei gewöhnten Auge noch fremd. Da es jedoch keine konfessionelle Technik gibt, diese vielmehr nur nach künstlerischen Maßstäben zu messen ist, und Caspars Technik diese Maßstäbe sehr wohl trägt, soll dieser Umstand, der sich ja doch sehr bald verliert, kein Hindernis für den Eintritt in unsere Kirchen sein. Rheinischen Kritikern ist Caspar allerdings nicht revolutionär genug. Ich glaube, dieser Vorwurf bedeutet für den Künstler nur Lob. Das genannte Altarwerk ist durchaus nicht die einzige Schöpfung des Künstlers, die Kern und Wesen des katholischen Kultbildes trifft; ich erinnere nur an sein großes Ölbergbild, oder an so manche florentinisch-sonnige Ostermorgendarstellung, oder an sein Weihnachtstriptychon. Bei all diesen Bildern ist nur die Form neu, der Geist aber uralte und ehrwürdig.

Ganz anders geartet als Caspar ist Hermann Bantle, wie dieser ein Schwabe von Geburt. Zwar blieb auch Bantle vom Zuge der Zeit nicht unberührt, aber seine viel ruhigere, weniger erregte Vortragsweise geht weit mehr auf Giotto zurück und ist von den Beuronern nicht unberührt geblieben. Schon vor etwa zehn Jahren habe ich auf seinen Kreuzweg in Ohren a. Mosel hingewiesen. Inzwischen hat der Künstler unermüdlich an den Kreuzwegkompositionen, ihrer formalen Durchfeilung und gedanklichen Vertiefung weitergearbeitet und als Schriftsteller emsig und mit Geschick für die Wiederbelebung der monumentalen Freskotechnik geworben, die er selbst so gut handhabt. Die elfte Station, die Annagelung ans Kreuz, hat der Künstler in der neuen Fassung zu einer bitteren Zeitsatire umgestaltet, insofern den gepeinigten Heiland Personifikationen heute besonders auffälliger Laster gefühllos umstehen. Der Gedanke ist zwar originell und schlagend, für ein Kirchenbild jedoch unpassend.

Noch einen Künstler möchte ich hier unter den Bannerträgern gesunden Fortschritts namhaft machen: Felix Baumhauer. Sein Kreuzweg, den er in jahrelangem Ringen für den Bamberger Dom geschaffen hat, ist ein Muster, wie man mit sparsamsten Mitteln größte Innerlichkeit erreichen kann. Auch seine

technische Handschrift, die ja ganz anders ist als die Caspars, mag vorerst befremdlich wirken, da sie nicht in der Schönschreibstunde erlernt wurde, doch zweifle ich nicht, daß sich auch der Laie bald an sie gewöhnt.

Ist es schon bei der Bildnerei und Malerei schwierig, konfessionelle Unterschiede festzustellen, die ein Werk ohne weiteres als katholischem oder protestantischem Geiste entsprungen und von ihm erfüllt bekunden, sind diese Unterschiede mehr negativer Art als positiver, so ist die Schwierigkeit bei der Baukunst fast unüberwindlich. Zwar haben wir Stilarten, von denen jeder Geschichtskundige weiß, daß sie tatsächlich in grundkatholischen Gegenden und zu Zeiten entstanden sind, wo es noch keinen Protestantismus gab; wollten wir uns aber daran machen, den katholischen Charakter aus dem Kunstwerk selbst begreiflich und anschaulich zu machen, würden unsre Bemühungen wohl ohne Erfolg bleiben. Was hat auch ein Grundriß, ein Gewölbe- oder Säulensystem oder dekorative Musterungen mit konfessionellen Unterschiedslehren zu tun! Beruht doch selbst die religiöse Wirkung im allgemeinen, die wir bei einem Bauwerk empfinden können, lediglich auf gewohnheitsmäßigen Assoziationen. Zwar hat sich der Protestantismus zu Zeiten eifrig bemüht, für seine Kirchenbauten einen besondern Stil zu pflegen, der von den historisch-katholischen sich unterscheiden sollte, das Ergebnis aber war ausnahmslos kläglich. Gewisse rein äußere Unterschiede zumal im Innern der Kirchenräume hat dann allerdings das praktische Bedürfnis der einzelnen Konfessionen gezeitigt, das ein anderes ist bei der katholischen Opferstätte als beim protestantischen Predigt- und Betraum. Im ganzen und großen sind die protestantischen Kirchen der allgemeinen Stilrichtung nach ebenso gotisch, romanisch, barock wie die katholischen; anderseits gibt es aber auch katholische Kirchen im griechischen oder römischen Stil. P. Desiderius Lenz, der Begründer der frommen Beuroner Schule, hätte nicht einmal Bedenken getragen, für kirchliche Kultbauten den so eigenartigen ägyptischen Stil zu Grunde zu legen.

Wie es dann zu geschehen pflegt, bildete sich auch in der Baukunst in bestimmten Gegenden eine bestimmte Bauweise, die Vorliebe für einen bestimmten Stil aus. So liebt der Rheinländer mehr das Gotische und Romanische, welche Tatsache seinerzeit den Kardinal Fischer zu seinem vielbesprochenen Erlaß bewogen hatte, der Südländer mehr den Barock. Diese Sehgewohnheit eines Landes kann so einseitig werden, daß eine andere Bauweise als unkatholisch empfunden wird. Wie oft schon habe ich aus Laienmund das Urteil gehört, die St. Ursulakirche in München habe protestantischen Charakter. Und doch ist diese Kirche eine getreue Nachbildung italienischer Frührenaissancekirchen, wie man sie in Florenz z. B. zu Duzenden findet. Der Stil ist also grundkatholisch in seinem Ursprung, mag er auch in ein deutsches Städtebild nicht so gut passen wie in ein italienisches. Wir müssen uns vor Überempfindlichkeit hüten; sie ist kein Segen für die kirchliche Kunst, weil ihre gewissermaßen naturrechtliche Freiheit zu sehr beschränkt wird. Das alte Christentum kannte nur einen Unterschied zwischen sakral und profan und benützte ungescheut heidnische Sakralbauten für seine christlichen Gottesdienste. Umgekehrt haben z. B. die Juden kein Bedenken getragen, ihre Synagogen im romanischen oder gotischen Stil zu bauen. Seinem Wesen nach ist eben jeder Baustil konfessionell indifferent.

Die einzige Forderung, die sich aus inneren Gründen ergibt, ist eine negative, daß sich nämlich ein kirchlicher Kultbau in seinem Charakter von Profanbauten unterscheidet. Dieser sakrale Charakter kann nur durch Symbolik hervorgebracht werden, wie z. B. durch eine die Umgebung überragende Größe als Zeichen metaphysischer Bestimmung. Wie mächtig muß im Mittelalter so ein gotischer Domriese inmitten all der kleinen Häuser gewirkt haben! Dagegen sieht die Newyorker gotische Dreifaltigkeitskirche trotz des 86 m hohen Turmes inmitten der ungeheuren Wolkenkratzer wie ein Spielzeug aus und wie ein Symbol der Überwindung des Geistigen durch das Materielle.

Daß selbst dieses Symbol einer überragenden Größe entbehrlieh ist, weiß jedermann, den einmal die stille Heimlichkeit kleiner Hauskapellen ergriffen hat, die sich nur durch ihre Innenausstattung als gottesdienstliche Räume kenntlich machen. Ich glaube auch nicht, daß irgend ein Mitglied der Newyorker Dreifaltigkeitsgemeinde seine Kirche deswegen ihres sakralen Charakters entkleidet empfinden wird, weil ihr die Symbolik der überragenden Größe fehlt. Die Symbolik der nach oben weisenden Bauglieder konnten ja auch die riesenhaften Turmhäuser keineswegs zunichte machen.

Wir sehen somit, daß man von einer konfessionellen Architektur im Ernste nur insofern sprechen kann, als sich in bestimmten Ländern und Zeitabschnitten ein bestimmtes Stilideal die Vorliebe zu erringen vermag.

Man hat die Baukunst in Stein erstarrte Musik genannt. Wir dürfen diesen Vergleich nicht allzu scharf ins Examen nehmen; die Abweichungen sind größer als die Ähnlichkeiten. Immerhin kommen Baukunst und Musik darin überein, daß das Mathematische, die Proportion in beiden Künsten eine größere Rolle spielt als in der Malerei oder Bildnerei, daß sie ihren Schöpfungen kein Naturvorbild zu Grunde legen, und daß sie begrifflicher Deutung am meisten widerstreben.

Dieses begrifflich Unfaßbare ist der Grund, warum auch die Musik ihrer innersten Natur nach nichts von konfessionellen Unterschieden weiß. Ein religiös gehobener Ausdruck im allgemeinen ist das Äußerste, was sie zu leisten vermag; ob aber dieser religiöse Ausdruck ein Ausdruck katholischer oder protestantischer oder jüdischer Frömmigkeit ist, läßt sich durch keinerlei innere Kriterien bestimmen. Nur untergelegte Texte, also etwas Äußeres, können darüber Aufklärung schaffen.

Aber selbst der theoretisch festzustellende Unterschied zwischen religiöser und profaner Musik unterliegt in der Praxis den größten Schwankungen. Noch im Zeitalter der klassischen Polyphonie ist ein Charakterunterschied zwischen religiöser und profaner Musik überhaupt kaum merklich. Madrigale mit oft recht zweideutigen, obszönen Texten tragen das gleiche musikalische Kleid wie kirchliche Motetten. Das Kirchenlied „O Haupt voll Blut und Wunden“, eines der herrlichsten, die wir besitzen, mit dem tiefsten „religiösen“ Ausdruck, hat Hans Leo Haßler als Liebeslied komponiert und in seinem „Zustgarten neuer teutscher Gesänge“ 1601 herausgegeben. Und wie völlig verschieden von den unsrigen waren die Begriffe von religiöser Musik im 18. Jahrhundert, zur Zeit der Wiener Klassiker. Wir haben kein Recht, zu bezweifeln, daß die damalige Zeit solche Musik wirklich als religiös empfand, und müssen uns wohl hüten, unsre geänderten Anschauungen als Maßstab zu gebrauchen.

Gerade die katholische Kirchenmusik hatte damals den Charakter der Heiterkeit und Fröhlichkeit angenommen und ihn in Italien bis in die neueste Zeit bewahrt, während die protestantische Kirchenmusik im allgemeinen viel ernster blieb und ihr altes Erbe treuer hütete. Viel seltener finden wir hier auch Entlehnungen von Kirchenliedertexten und Melodien aus den katholischen Schätzen als Anleihen der Katholiken bei den Protestanten. So sind z. B. im vierten Band von Bäumkers Quellentverk „Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen“ 451 Melodien abgedruckt, von denen 49 aus dem protestantischen Kirchengesang stammen. Ebenso 79 Texte. Dagegen sind aus dem katholischen Kirchengesang nur 13 Melodien und 10 Texte in den protestantischen übergegangen. Auch das bereits genannte Lied „O Haupt voll Blut und Wunden“, das wir heute nicht mehr missen möchten, ist nach Text und Melodie von Protestanten verfaßt und erst auf dem Umwege über das protestantische Gesangbuch zu uns gekommen. Dagegen sind allerdings die so beliebten katholischen Kirchenlieder „Stille Nacht“, „Hier liegt vor deiner Majestät“, „Großer Gott, wir loben dich“ auch vom protestantischen Kirchengesang übernommen worden. 34 Melodien aus dem genannten vierten Band Bäumkers stammen aus dem weltlichen Volkslied.

Aus allem dem können wir schließen, daß diese Melodien keinerlei konfessionelle Färbung aufweisen und sich im Ausdruck allgemeiner religiöser Stimmung halten. Ja es wäre einfachhin unmöglich, eine Melodie zu schaffen, die ausschließlich katholisches oder protestantisches Gepräge aufwiese. So ist auch die Melodie zum Lutherschen Truglied „Ein feste Burg ist unser Gott“ ihrem religiösen Charakter nach ebensowenig protestantisch wie katholisch.

In Deutschland dürfen darüber wohl kaum Zweifel bestehen, mögen auch noch wenige über das Problem nachgedacht haben. In rein katholischen Ländern dagegen herrscht manche Unklarheit. So wurde ich neulich von einem gebildeten Spanier um Antwort auf die Frage gebeten, ob ein katholischer Komponist, der ein symphonisches Werk schafft, in das er Choralmelodien von der Art Sebastian Bachs hineinverwebt, den deutschen Katholiken kein Argernis gebe. Die Anfrage setzt offenbar die Meinung voraus, daß die Musik Bachs ihrem Empfindungsausdruck nach protestantisch sei. Der Grund für diese Meinung liegt vielleicht in einer gewissen Herbheit seiner Tonsprache, die dem romanischen Ohr allerdings nicht unmittelbar eingängig sein mag. Indes ist diese Herbheit gegenüber der italienischen Gefälligkeit nichts anderes als ein Charakterzug deutscher Empfindung gegenüber der romanischen, dem wir auch in der bildenden Kunst begegnen. Bach war eben ein genialer Pfadfinder im Reiche der Musik, der instinktiv das seinerzeit in Deutschland so verbreitete italienische Musikwesen preisgab. Protestantisch ist diese ernste Musik so wenig wie katholisch. Ebensowenig ist aber auch die Musik eines Palestrina ihrem Stimmungsgehalt nach spezifisch katholisch, weil sie es gar nicht sein kann, oder die Missa sollemnis eines Beethoven unkatholisch, wie man nicht selten hört. Sie mag wegen ihres stark subjektiven Einschlags für die Liturgie nicht verwendbar sein, aber unliturgisch ist noch lange nicht unkatholisch. Für die liturgische Musik allerdings geziemt sich dem ganzen Charakter der Liturgie entsprechend eine gewisse Zurückhaltung des Subjektiven. In diesem Sinne ist Palestrina katholischer als Beethoven, aber auch nur in diesem Sinn. Das

schließt nicht aus, daß der allgemeine religiöse Ausdruck bei Palestrina reiner und einheitlicher ist als bei Beethoven. Von Anton Bruckner wird besonders oft behauptet, daß seine Musik katholisch sei — ganz mit demselben Recht oder Unrecht, mit dem es Beethoven abgestritten wird. Das persönliche Bekenntnis eines Meisters läßt sich musikalisch nicht deutlich machen.

Sind nicht Chromatik und gehäufte Dissonanzen, wie sie die moderne Musik liebt, wenigstens negativ unkatholisch, insofern sie Ausdruck grüblerischer Zweifelsucht sind? Eine Verstandessache, wie es der Zweifel ist, kann die Musik nicht zum Ausdruck bringen. Dissonanzen aber deuten nur auf Stimmungshemmungen hin, die ganz andere Gründe haben können als den religiösen Zweifel. Im Kyrie eleison z. B. sind schon durch den Text solche Stimmungshemmungen nahegelegt. Ein Flehen um Erbarmung setzt ja gedrückte Herzen voraus.

Fassen wir zusammen. Musik kann nach ihren begrifflich undeutlichen Mitteln nur religiös sein oder profan, aber nicht konfessionell. Und selbst das Religiöse ist nicht einmal eindeutig. Denn eine ernste und getragene Stimmung kann auch durch andere als religiöse Erwägungen und Zuständlichkeiten hervorgerufen werden, wie etwa durch Unglück und Leiden. Ebenso Freude und Jubel, deren musikalischem Ausdruck man es nicht anmerkt, ob er religiösen Motiven seinen Ursprung verdankt oder profanen. Nur so war es ja möglich, daß sich weltliche Volkslieder durch Unterlegen religiöser Texte für die Kirche gebrauchen ließen, und umgekehrt.

Das Beiwort katholisch oder protestantisch gebührt einer Musik also nur aus äußeren Gründen: weil sie einem katholischen oder protestantischen Kulturkreis entsprungen sind, von einem Katholiken oder Protestanten komponiert wurden, im katholischen oder protestantischen Gottesdienst Verwendung gefunden haben. Hält eine Melodie die allgemein religiöse Stimmung fest, so kann nur der Text entscheiden, welcher Konfession ein Lied zuzuweisen ist, und da es viele Liedertexte gibt, die keinerlei Unterscheidungslehren enthalten, erklärt sich die Tatsache, daß Lieder solcher Art bei beiden Konfessionen Eingang gefunden haben. Das Aufklärungszeitalter am Ende des 18. Jahrhunderts ging allerdings noch weiter. So gab der Protestant Basedow 1767 ein Gesangbuch zur Erbauung aller Christen ohne Rücksicht auf das Bekenntnis heraus, 1784 ein solches, dessen sich auch Nichtchristen bedienen könnten mit dem schönen Titel „Einer Philadelphischen Gesellschaft Gesangbuch für Christen und für philosophische Christgenossen“. Auch katholischerseits fanden solche Beispiele Nachahmung. Sogar ein „Allgemeines Toleranzlied“ wurde in ein solches katholisches Gesangbuch aufgenommen.

Eine Frage steht noch zu beantworten: das persönliche Verhältnis des Künstlers zur Konfession, zu deren Dienst er ein bestimmtes Werk schafft. Muß ein Künstler selbst gläubig von dem durchdrungen sein, was er darstellt?

Keine Frage, daß dies nach jeder Richtung hin das Ideal wäre, obwohl mit der Tatsache der persönlichen Gläubigkeit noch keineswegs die Gewähr geboten ist, daß sie auch aus dem Werke widerstrahlt und sich der Gemeinde mitteilt. Denn zur Gläubigkeit müßte auch das entsprechende künstlerische Ausdrucksvermögen kommen. Künstler, deren Können nicht gleichen Schritt hält mit der guten Gesinnung, gibt es genug.

Wiederum ist keine Frage, daß man ohne wichtigen Grund kirchliche Kunstwerke nur einem gläubigen, der eigenen Konfession angehörigen Künstler anvertraut. Darf ein protestantischer Künstler zu katholischen Kunstaufgaben überhaupt herangezogen werden? Wenn Gewähr gegeben ist, daß sein Werk den Forderungen der Kirche entspricht, wenn kein gläubiger katholischer Künstler die Aufgabe ebenso gut lösen kann, wenn kein Argernis zu fürchten ist, wird man die Frage wohl bejahen dürfen. Wir wissen ja gar nicht, ob dieser andersgläubige Künstler nicht zur Seele der katholischen Kirche gehört, was ihn subjektiv für die Aufgabe doch ungleich würdiger machte als einen Katholiken, der vielleicht nur zum Leibe der Kirche gehört, innerlich aber Gott abgewandt ist. Die umgekehrte Frage, inwieweit ein katholischer Künstler für die religiösen Zwecke einer andern Konfession mitwirken darf, wird in der Moralthologie weitläufig erörtert.

Die Frage ist vielmehr, ob ein Künstler, der dem religiösen Stoff, den er darstellen soll, innerlich entfremdet ist, kirchliche Werke, die allen Anforderungen entsprechen, überhaupt schaffen kann. Die Frage dürfte zu bejahen sein aus inneren und äußeren Gründen. Die christliche Vergangenheit hat eine solche Menge von kirchlich brauchbaren Typen aufgespeichert, daß ein einigermaßen gewandter Künstler mit nur zu großer Leichtigkeit ähnliche Werke herzustellen vermag. So niedrig auch eine solche Kunstfertigkeit zu werten ist, das Werk selbst mag seinen Zwecken vollauf genügen. Gar mancher Künstler, der für Kirchen schafft, ist ein bloßer Taufscheinchrist, ein Prediger, der selbst nicht glaubt, was er verkündet, dabei mit staunenswerter Virtuosität im Handhaben kirchlich brauchbarer Darstellungsformen begabt. Von der Tatsache erloschenen Glaubenslebens kann man meist nur zufällig Kunde erhalten, da solche Künstler diese Umstände wohl zu verbergen wissen und ein Besteller sie nicht erst auf Herz und Nieren nach ihrer religiösen Gesinnung prüfen kann.

Ganz anders liegt der Fall bei Künstlern modernster Richtung. Ihre Werke sind bis in den Kern hinein ehrliche Dokumente der inneren Gesinnung. Da sie aber leider so selten gläubige Christen sind, die moderne religiöse Kunst überhaupt das Bestreben hat, eine von Kirche und Konfession, oder vielmehr von allem positiven Christentum befreite Religiosität zu pflegen — man vergleiche nur Hartlaubs Buch „Kunst und Religion“ —, so ist es nicht zu verwundern, daß der Ertrag an kirchlich brauchbaren Werken unter den Anhängern der neuesten Kunst so verschwindend gering ist. Das ist um so bedauerlicher, als die grundsätzliche Ehrlichkeit dieser Künstler menschlich unvergleichlich sympathischer berührt als das künstlerische Pharisäertum ihrer eben genannten Berufsgenossen. Vielleicht bringt die Zukunft den harmonischen Ausgleich der künstlerischen und religiösen Kräfte, deren Zwiespalt heute so schmerzlich empfunden wird.

Jofef Kreitmair S. J.