

Die religiösen Kräfte des Barock

Mit pietätloser Hand hatte das Barockzeitalter eine Unmenge wertvollster romanischer und gotischer Kunstschätze als vermeintliche Zeugen künstlerischer Unreife und Barbarei vernichtet, um seine eigenen neuen Ideale durchzusetzen. Das war, wenn auch im guten Glauben verübt, eine Missetat, die Vergeltung herausforderte. Diese Vergeltung blieb nicht aus. Im 19. Jahrhundert verfuhr man mit Kirchen und Kunstwerken des Barock genau so, wie dieser mit den Leistungen mittelalterlicher Kunst. Nun galt der Barock als schlimmste und widerwärtigste Verirrung, in die die Kunst, zumal die religiöse, jemals verfiel.

Kugler z. B. nennt in seiner dreibändigen Geschichte der Malerei (Ausgabe von 1867) Tiepolo einen abenteuerlichen Phantasten, wenn auch hochbegabten Koloristen; die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts wird in fünf Seiten abgetan; Künstler wie Pozzo, Asam, Knoller, Günther, Zick, Wink sind nicht einmal erwähnt. Reber schreibt in seiner Geschichte der neueren Kunst (1875) u. a.: „Im Verlauf des 17. Jahrhunderts neigte sich die Sonne der Kunst, nachdem sie drei Jahrhunderte lang in teilweise wolkenloser Pracht das Herz unseres Kontinents erwärmt... wieder ihrem Untergang zu.“ „Die Architektur war zu einem frivolen Spiel mit den traditionellen Formen geworden, denen man die tollsten Verbindungen aufzwang, indem gerade das am genialsten erschien, was dem gesunden Sinn am meisten entgegen war.“ „Originalität und Rückkehr zur Natur findet sich bis zu den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Deutschland nirgends und darum auch keine Kunst. Alles ist Plagiat und Armseligkeit, und der gesamte Eindruck der einer kümmerlichen Nachtlampe, deren nur mehr glimmender Docht an den letzten Resten des alten Oles zehrte.“ Bei Bernini und den von ihm inspirierten Meistern findet Reber vollendete Verhöhnung der plastischen Kunstgesetze, bei Tiepolo frivoles Virtuositentum. Erst mit Carstens beginnt, wie bei Kugler, die Wiedergeburt der deutschen Kunst. In einem dreibändigen Künstlerlexikon (Seubert, 2. Aufl. 1882) wird dem genialen Architekten Fischer von Erlach zwar ein tüchtiges Talent zugestanden, aber die geschmacklose Manier, in der es sich befandete, bedauert. Mit der Binde des Klassizismus um die Augen waren diese oft so helllichtigen Kunstgelehrten blind für all die Herrlichkeiten des Barock, unter denen sie lebten. Eine solche Gesinnung wäre gewiß imstande gewesen, alle Überreste aus dieser „verdammungswürdigen Zeit“ mit Stumpf und Stil auszurotten, und wir müssen einer weisen Vorsehung danken, daß die Zeit zu arm war, um alle Barockkirchen und Barockaltäre abzubrechen und neu-gotische oder neuromanische an ihre Stelle zu setzen.

Aber auch auf diese Nacht folgte ein Morgen. Jakob Burckhardt, der sich in seinem Cicerone nicht genug tun konnte, den Barock zu verdammen, muß später in einem Briefe aus Rom (1875) gestehen: „Mein Respekt vor dem Barocco nimmt stündlich zu, und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten. Er hat nicht nur Mittel für alles, was zum Zwecke dient, sondern auch für den schönen Schein.“ Auch bei Nietzsche dämmert die neue Erkenntnis auf. Allerdings war er noch zu sehr in der ästhetischen Erblehre seiner Zeit befangen, als daß er nicht die klassische Kunst als die reinere und größere betrachtet hätte.

Im zweiten Band seiner Aphorismensammlung „Menschliches, Allzumenschliches“ schreibt er unter Nr. 145, daß nur die Schlechtunterrichteten und Anmaßenden beim

Wort Barockstil sogleich eine abschägige Empfindung hätten. Wo die bloße Vernunft und Dialektik keine Worte mehr finden, greife man, um sich verständlich zu machen, zum Rhetorischen und Dramatischen. Von diesem Geiste sei der Barockstil getragen mit seinen Dämmerungs-Verklärungs- oder Feuerbrunstlichtern auf so stark gebildeten Formen, mit seinen fortwährend neuen Wagnissen an Mitteln und Absichten. Diese Eigenschaften, in denen der Barockstil seine Größe habe, seien in früheren vorklassischen und klassischen Epochen einer Kunstart nicht möglich und nicht erlaubt; solche Köstlichkeiten hingen lange als verbotene Früchte am Baum. Im ersten Band des gleichen Werkes Nr. 219, meint er, die seelenvolle Musik sei in dem wiederhergestellten Katholizismus nach dem Tridentinischen Konzil durch Palestrina entstanden, der dem neu-erwachten, innigen und tiefbewegten Geiste zum Klang verholfen habe. Es sei das eine Gegenströmung gegen die bisher herrschende, im Grunde wissenschaftliche Lust an den Kunststücken der Harmonik und Stimmführung gewesen. In der bildenden Kunst entspreche dem der Barockstil.

Damit hat Niegische bereits ein ganz Wichtiges aufgespürt: die Seele des Barock, die man erst viel später ganz erkannte. Denn zuerst wurden die schaubaren Werte des Barock wiederentdeckt in der Zeit des Impressionismus. Ihm, der das flutende Leben packte, wo er es fand, mußten gerade die Schöpfungen des Barock als gesinnungsverwandt erscheinen. Ein barockes Interieur zu malen, gilt einem Impressionisten als lockende Aufgabe. Aber das Schaubare des Barock ist nur die eine Seite. Die andere Seite, die Seele, das Expressive, hat erst unsere Zeit wieder ganz zu würdigen gelernt. Erst in den letzten Jahren sind die Bücher geschrieben worden, die das geistige Problem des Barock untersuchen. So hat sich in den letzten Jahrzehnten das Urteil über die Barockkunst ins Gegenteil gewandelt.

Es sah schlimm aus in der Zeit, aus der sich die Barockkunst als ein „Stirb und werde“ entwickelte. Die Renaissance gab die Grundstoffe, was wurde, war etwas Neues. Savonarolas Donnerworte hatten keine nachhaltige Besserung der allgemeinen Verderbnis bewirkt. Alle bösen Geister der heidnischen Antike waren losgelassen und tummelten sich behaglich im Leben und in der Kunst.

Die Frührenaissance hatte noch ein gut Teil des religiösen Geistes bewahrt, der aus altchristlicher Zeit stammte; noch herrschte jene schlichte Naivität und Einfalt, jene Liebe an Schmuck und Zier, die ebenso volkstümlich ist wie dem religiösen Gedanken angemessen. Die Kunst war noch immer Wegweiser zum Ewigen. Das änderte sich mit der Hochrenaissance. Das rein menschliche Schönheitsideal der Antike war in Wissenschaft, Literatur und Kunst auf den Thron erhoben. Die Kunstwerke hatten keine transzendente Rehrseite mehr und blieben nach allen Seiten hin dem Irdischen verhaftet. Der Anruf eines religiösen Themas hatte im Kunstwerk selbst keinen Widerhall mehr gefunden. Es war eine Art *l'art pour l'art*. Wohl laut der Maßverhältnisse, typische Naturverklärung, die aber nicht Erhöhung über die Natur bedeutete, wurde von den Künstlern als Ziel erstrebt. Weder Wolken noch Engelsköpfe noch Heiligenscheine können uns darüber hinwegtäuschen, daß diese Heiligenbilder und Heiligenstatuen, so vollendet sie in ihrer Art sind, von einem höheren Standpunkt aus betrachtet leer erscheinen. Nur Gewohnheit und Erziehung bringen es zuwege, daß wir diese Leere aus Eigenem ausfüllen. Aber jene innere und wesenhafte Heiligkeit, die noch den Werken Cimabues eigen ist, ist verschwunden. Oder wo soll bei Raffaels Madonna della Sedia oder della Tenda die religiöse — nicht bloß rein menschliche — Innigkeit zu finden sein, nach der wir uns heute wieder sehnen? Nur die Madonna Sigtina sendet

diese religiösen Kraftströme von innen heraus, aber gerade dieses Bild ist bereits eine Antizipation barocker Gedanken, die zwar noch nicht ausgegoren, aber doch deutlich spürbar sind. Das Irrationale, das Mysterium, das im Religiösen eine so große Rolle spielt, hat die Hochrenaissance als nicht assimilierbares Element ausgeschieden; es mußte erst wieder entdeckt werden. Blatt aufgehende Rechnung war das Ideal, das uns aus den Kompositionsformen der Disputa und der Schule von Athen ebenso entgegenleuchtet wie aus Lionardos Abendmahl.

Das gleiche Ideal beherrscht auch die Architektur der Hochrenaissance. Zentralbau mit Kuppel war das Ziel ihrer Sehnsucht, eine vollkommene mathematische Figur schon im Grundriß. Aus praktischen Gründen mußte freilich oft genug darauf verzichtet werden; selbst die Pläne Bramantes und Michelangelos für St. Peter wurden durch den Langhausanbau in ihrem Kerngedanken verändert. Proportion und rhythmisches Zusammenschwingen selbständiger Teilglieder ist ein wesentliches Merkmal dieses Stiles, der antike Bauformen wiedererweckte. Der Dekor, das Ornament ist dem altrömischen nachgebildet, sparsam, aber wirksam angebracht, die Gewölbe sind vielfach kassettiert. Der Architekt war peinlich darauf bedacht, daß die Linien seiner Architektur rein und klar hervortreten. Der Eindruck solcher Kirchenräume, wie etwa der Kirche S. Giustina in Padua, hat etwas vornehm Höfliches, Repräsentatives, aber man kann nicht leicht dabei warm werden. Die Plastik ist einfarbig geworden; sie sowohl wie die Malerei mußten sich mit unwesentlichen Aufgaben begnügen und sich im allgemeinen auf den Schmuck der Einrichtungsgegenstände, Altäre, Kanzeln, Taufbecken usw. beschränken. Obwohl schon Michelangelo bei der Sixtinischen Decke die Fesseln der reinen Architektur sprengte und sich auch so als Vater des Barock erwies, so blieb doch die Kunst der gelösten und visionären Deckenmalerei einer späteren Zeit vorbehalten. Michelangelos Decke war dagegen noch in ein streng architektonisches Rahmentwerk gespannt. Auch die Musik der Zeit war mehr Rechenkunst als Empfindungsträger geworden und mußte noch jahrzehntelang auf ihren Reformator warten.

So war die Kunst der Hochrenaissance eine Art von künstlerischem Rationalismus, ein notwendiger Widerschein der damals so verweltlichten Kultur, die sogar bis zum päpstlichen Thron vorgedrungen war. Diese Kunst war Schicksal wie jede Zeitkunst, unabhängig vom Willen des einzelnen. Erst mußten sich die Kulturbedingungen ändern, bis auch die Kunst neue Wege und Ausdrucksmittel finden konnte.

Diese neuen Kulturbedingungen wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts geschaffen; sie bildeten die geistige Grundlage des Barock. Der Abfall nordischer Länder von der alten Kirche, die unkatholischen Ideen der Reformation, die auch in romanische Länder durchsickerten und auf Universitäts- und Kirchenkanzeln gepredigt wurden, ein Menetekel sondergleichen, mußten auch dem Blinden allmählich die Augen öffnen über den Umfang religiöser Verwilderung und sittlicher Verderbnis. Reform an Haupt und Gliedern wurde nun das Programm der folgenden Zeit, der Zeit der katholischen Restauration. Erst in zweiter Linie konnte an die Rückführung der verirrtten Brüder gedacht werden. Zunächst galt es, den Katholizismus zu sichern. Es ist darum nicht ganz richtig, den Barock als Kunst der Gegenreformation zu bezeichnen, er ist vielmehr die Kunst der katholischen Restauration. Der polemische Zug gegen die Religionsneuerer fehlt der neuen Kunst gänzlich.

Die katholische Restauration im 16. Jahrhundert und in der Folgezeit gehört zu den glänzendsten Kapiteln der Kirchengeschichte. Nun waren auch wieder Päpste auf den Thron gelangt, die sich ihrer erhabenen Aufgabe bewußt waren, das Konzil von Trient,

die bedeutungsvollste aller allgemeinen Kirchenversammlungen, stellte die kirchliche Lehre den Lehren der Reformatoren gegenüber und regelte die kirchliche Disziplin, eine Reihe großer und tatkräftiger Heiliger bildete in dem Renovationsprozeß den Sauersteig, wie Philipp Neri, Ignatius von Loyola, Karl Borromäus, Canisius, Franz von Sales, Theresia, Vinzenz von Paul; neue Orden entstanden, ältere wurden, wo es nötig war, von Grund aus reformiert, die theologische Wissenschaft kam zu neuer Blüte, die Erziehung eines flüchtigen, glaubensstarken und sittenreinen Klerus wurde mit starker Hand gefördert, eine neue mystische Bewegung zog über die katholischen Länder, die äußere Missionstätigkeit verzeichnete glanzvolle Erfolge. So konnte es nicht ausbleiben, daß die Irrlehre in ihre Grenzen gebannt blieb, ja alter katholischer Boden wieder zurückgewonnen wurde. Als eine Art geistlicher Festungen entstanden dann, besonders im 17. und 18. Jahrhundert, allerorts, zumal in Deutschland und Österreich, Stätten besonderer Gottesverehrung als Ziel Tausender von frommen Pilgern. So sind im Gebiet des alten Österreich in den Jahren 1618–1757 nicht weniger als 95 solcher Wallfahrtsstätten errichtet worden, viermal soviel als in jeder andern Zeitspanne vorher und nachher.

Und die Kunst, diese feinfühligke Aufzeichnerin aller großen Kulturbewegungen, sollte gerade in dieser Zeit katholischen Aufschwungs so völlig versagt und eine unwürdige Rolle gespielt haben; sie allein soll den Weg vom Weltlichen zum Geistlichen nicht nur nicht mitgemacht haben, sondern vollkommen in der Weltlichkeit und Barbarei versunken sein? Man könnte es verstehen, daß jemand, der in dem Wiedererwachen und Wiedererstarken des katholischen Glaubenslebens ein Übel sähe, sich auch von der Kunst dieser Zeit angewidert fühlte, daß aber Katholiken der Meinung sein können, ein guter Baum habe in diesem Falle schlechte Früchte getragen, kann nur verstanden werden, wenn man sich vom katholischen Leben ein durchaus einseitiges Ideal bildet, wenn man für die aktiven und mystischen Kraftströme keinen Sinn hat, die sich damals über die katholische Welt ergossen. Rein mystische Beschaulichkeit und Pflege der Liturgie konnten das fast hoffnungslos scheinende Übel nicht heilen. Gott schuf sich neue Werkzeuge, Apostel voll von christlichem Tatendrang, in den selbst mystische Beschauung immer wieder ausmündete, wie bei einem Franz Xaver oder einer hl. Theresia.

Von diesen Kraftströmen nun ist auch die Kunst des Barock gespeist, mit diesen Wassern wurde sie getauft. Und was sie empfingen, leitete sie dankbar wieder weiter. Es war eine wundervolle Wechselwirkung von Geben und Nehmen: Ausdruckskunst und Wirkkunst. Beides, das Geben und das Nehmen, geschah wie bei jeder naiven, nicht von rationalen Programmen beeinflussten Kunst ohne Absicht und ganz von selbst. Dem Künstler bogen sich unter der Herrschaft dieser Ideen die Renaissanceformen unwillkürlich um und glichen sich ihnen an, und die Angleichung erwies sich als vortreffliches Mittel, der Idee den Weg in die Volksseele zu bahnen.

Schon rein äußerlich trat nach den Tagen des Konzils von Trient der Reformwille bezüglich der christlichen Kunst zu Tage. Die Päpste stellten sich in Gegensatz zu den Idealen des Humanismus und der Antike; der Kultur des Nackten und der Verweltlichung überhaupt ging man in einer Anzahl von Reformschriften scharf zu Leibe, und selbst Michelangelo mußte es sich gefallen lassen, daß die Nuditäten auf seinem Jüngsten Gericht übermalt wurden. Daß er selbst keinen Widerspruch erhob und dem Übermalen nicht zürnte, ist ebenso ein Beweis, daß auch er von der neuen Glaubens-

welle ergriffen war, wie die vom hl. Ignatius in mehreren Briefen uns mitgeteilte Tatsache, daß der Meister im Jahre 1554 als 79jähriger Greis die Pläne zur ersten Jesuitenkirche ohne jede Vergütung bloß aus Liebe zu Gott anfertigen wollte. Die Ausführung scheiterte an Bauplansprüchen von dritter Seite. Damals entstanden auch Künstlervereinigungen mit dem ausgesprochenen Zweck einer Reform der christlichen Kunst wie die Vereinigung *Virtuosi al Pantheon* oder die *Academia di S. Luca*. Es sollte ferner eine strenge, später allerdings wieder gelöckerte Kunstzensur Mißbrauch und Entgleisung verhüten.

Als erste greifbare Frucht des Umschwungs ist die rege Tätigkeit im Kirchenbau zu verzeichnen, die nach Abschluß des Trienter Konzils einsetzte. Hatte noch etwa zwanzig Jahre vorher der Baumeister und Architekturschriftsteller Serlio im fünften Buch seines Werkes *Dell' architettura* das Erlahmen des kirchlichen Baueifers beklagt, so konnte schon 1587 Armenini feststellen, daß man in der ganzen Christenheit im Bau von kostbaren Kirchen, Kapellen und Klöstern wetteifere. Gerade die Ewige Stadt hat ja trotz ihrer zahlreichen antiken und mittelalterlichen Denkmale ganz den Charakter des „barocken Rom“ bekommen, der sich einem auf Schritt und Tritt aufdrängt. Hatten ferner die Renaissancegewaltigen, ganz dem Geiste ihrer Zeit entsprechend, nicht nur ihre Paläste, sondern auch ihre Kirchen zur eigenen Ehre und zum Ruhm der Familie gebaut, wobei, wie schon Frankl¹ bemerkt, die religiösen und liturgischen Belange zurück-, die artistischen dagegen in den Vordergrund traten, so spielten derartige eigennützige Motive nunmehr nur eine Nebenrolle. Auch Beichtstühle erhalten jetzt eine künstlerische Ausgestaltung; der Thronsaal Gottes ist auch Audienzsaal geworden (Frankl), die *domus Dei*, das Haus Gottes auch *porta coeli*, Pforte des Himmels; die Bauten und ihre Innenausstattungen wurden mehr den Bedürfnissen der Seelsorge angepaßt.

In großen Städten waren die Kirchen vielfach zwischen Häuserreihen eingebettet, und so legte man alles Gewicht auf eine bewegte Fassade; selbst freistehende Kirchen aus der ersten Zeit des Barock machen in den äußern Längsseiten oft einen nüchternen Eindruck, bis eine weitere Entwicklung auch hier eingriff und den ganzen Kirchenkörper einheitlich gestaltete, so daß sich nun ein Kranz von Melodien um die äußere Bauhülle schlang, die an der Schaufseite, an der Kuppel und an den Türmen ihre Höhepunkte erreichen. Schon das Äußere sollte wie ein Glockenruf die Gläubigen anlocken, wie es auch in der Zeit der Romantik und Gotik war. Wie aber hatte sich seit der mittelalterlichen Kunst der Charakter verschoben! Nicht mehr in unnahbarer hieratischer Feierlichkeit stehen diese Bauten vor uns, sondern in heiterer Festlichkeit. In den wechselnden Zeiten des Kirchenjahres der Stile ist der Barockstil die Osterzeit mit ihrem *Alleluja*jubel. Er ist wie die Antwort auf den göttlichen Anruf *fiat lux*. Alles Dämter ist geschwunden; mit ihrem hellfarbigen Kleid durchmessen diese Bauwerke die größten Fernen und bligen auf wie Edelsteine, wenn man in ihren Bereich kommt. Mit Vorliebe hat darum auch die Barockzeit, wo es anging, ihre Kirchen auf Höhen gebaut, wo sie ihren freundlichen Mahnruf weit in die Lande senden konnten. Man denke etwa an die Kirchen *Madonna di S. Luca* bei Bologna, die *Superga* bei Turin, *Maria Plain* bei

¹ Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig 1914.

Salzburg, Pöstlingberg bei Linz, Mariahilf bei Passau, Mariatrost bei Graz, Christkindl bei Steyr, Maria Taferl bei Pöchlarn, an Melk, Banz, Vierzehnheiligen usw. Solche Kirchen sind dann ein wahres steinernes Sursum corda. Das Mittelalter hatte seine Burgen auf Höhen gebaut, die Barockzeit ihre Kirchen, und es ist nicht zweifelhaft, daß der Idee des ewigen imperium Divinum dieses Symbol besser entspricht als der Idee eines inzwischen längst verfallenen mächtigen Rittertums. Das ist Transzendenz fast im wörtlichen Sinn.

Und welche Mannigfaltigkeit, welchen Erfindungsreichtum offenbaren die Turmformen, die nicht, wie die gotischen, Pfeile in den Himmel schicken, sondern gegen Ende ihres Aufstiegs in allerlei Wölbungen, Schnecken, Kugel- und Zwiebelformen die Steilbewegung dämpfen. Welch ein Unterschied der Turmkrönungen in Melk, bei der Münchener Theatinerkirche, der Passauer Wallfahrtskirche Mariahilf, der Kirche Maria Bülhel bei Salzburg, wo die Bedachungen der beiden Türme schon fast mit östlichem Formgefühl emporflammen, während die Türme in Einsiedeln ganz einfache polygone Hauben tragen. Wenn Borromini seinen Kuppelschluß von S. Jvo in Rom in einer sich nach oben verzweigenden Spirale gestaltet, so werden wir ihm den Vorwurf manieristischer Spielerei kaum ersparen können; sein Versuch hat auch meines Wissens keine Nachahmung gefunden. Bisweilen werden, wie in der Kirche St. Johann am Felsen in Prag, die Türme nicht mit ihrer Breitseite der Fassade angegliedert, sondern übereck gestellt und so ein eigenartiger Eindruck bewirkt. Kurz, die Mannigfaltigkeit der Formen ist hier wie auch bei der Ausgestaltung der Schaufseiten eine erstaunliche und läßt solche Kirchen nie langweilig werden. Die Kunst, ein Thema zu variieren, stand in höchster Blüte.

Und dann die Treppenanlagen, die sich zu höher gelegenen Kirchen emporwinden, wie etwa der dreieinhalb Kilometer lange Portikus, der in 666 Bogen zur Kirche Madonna die S. Luca bei Bologna aufsteigt, oder ähnlich, wenn auch weniger großartig, die zahlreichen heiligen Stiegen, gedeckt oder ungedeckt, die bayrischen und österreichischen Wallfahrtskirchen vorgelagert sind und die Idee des Fußganges, des beschwerlichen irdischen Weges zum ewigen Ziel versinnbilden und in Verbindung mit der einsamen, allem irdischen Treiben entrückten Lage solcher heiliger Stätten die innere Einker und Sammlung begünstigen. Wo hätte sodann der weltumspannende Charakter der katholischen Kirche bezeichnenderen Ausdruck gefunden als in Berninis Säulenkolonnaden vor St. Peter in Rom! Und mag es immerhin zutreffend sein, daß so gewaltige Klosterbauten wie Melk, St. Florian, Einsiedeln in etwa auf die fürstliche Macht der Äbte und damit auf eine uns heute fremd gewordene Idee hinweisen, über all den mächtigen und langgestreckten Gebäudekomplexen erhebt sich majestätisch die Kirche, das Haus Gottes, dem auch der fürstliche Abt sich untertan wußte.

An Grundrissen sind alle Möglichkeiten erschöpft worden. Wir finden Zentralbauten in Kreisrunder und ovaler Form, Langhausbauten mit geraden und gewölbten Außenwänden, einschiffige Kirchen mit Seitenkapellen und mehrschiffige in Basiliken- oder Hallenanlage, Wölbungen und Kuppeln in allen nur denkbaren Formen. Selbst der originelle Gedanke Berninis in der Scala regia des Vatikans, durch allmähliches Sichannähern der Wände die Illusion einer größeren Länge zu bewirken, hat in perspektivisch sich verzweigenden Kirchengrundrissen Anwendung gefunden. Balthasar Neumann hat in seiner Kirche von Vierzehnheiligen sogar den herrlich geglückten Versuch gemacht, bei geraden Außenwänden die Pfeiler im Innern in einer Kurvenlinie aufzureihen. Ein Grundriß ferner, wie ihn die mährische Wallfahrtskirche Kiritein aufweist, gleicht einem Schlinggewächs, ohne die edlen Verhältnisse des Raumes zu beeinträchtigen. Der Gedanke der Dreizahl findet in der Wallfahrtskirche Kappel bei Waldsassen eine höchst eigenartige Verwirklichung. Der Grundriß hat die Form eines

Dreipasses; drei Türme und drei Türmchen ragen in die Höhe und geben dem Bau etwas Phantastisches, das uns fast an Rußland erinnern möchte. Man wird es verstehen, wenn der Klosterchronist von der Kirche sagt, sie sei „ein wunderbares, kaum irgendwo auf Erden vorkommendes Kunstwerk“.

Treten wir in das Innere einer guten Barockkirche, so sind wir gebannt von der strömenden Lichtfülle, die den Raum durchflutet. Wir nennen Gott das Licht. Wahrlich durch diese Hallen schreitet Gott. Wenn die Barockzeit eine Zeit der Mystik war, dann spannt sie sich nicht in unterirdische Katakomben oder dämmerig dunkle Winkel einer romanischen oder gotischen Kirche ein, sondern öffnet ihre Augen dem ewigen Lichtquell, weshalb auch in der Malerei und Plastik der Zeit die erhobenen himmelsdurstigen Augen typisch sind. Darum muß auch das Licht in aller Fülle von oben herab und ungebrochen durch große Fenster in den Kirchenraum strömen. Keine gemalten Glasfenster dürfen seinen Eintritt hemmen oder brechen. Es rieselt über das Elfenbeinweiß der Wände und Pfeiler, über die hellen Farben der Fresken und entzündet sich an den Vergoldungen zu leuchtendem Feuer. Es waren kühne Meister und kühne Pfadfinder, die solche einem mittelalterlichen Auge unfassbaren Harmonien hervorzuzaubern verstanden, Harmonien, die um so fecker, zierlicher, duftiger werden, je weiter das 18. Jahrhundert voranschritt. Das Jubeln des Barock war in das Jauchzen des Rokoko übergegangen, als der neuerwachte, dem nüchternen Aufklärungszeitalter entsprechende Klassizismus all den überschäumenden Herrlichkeiten ein jähes Ende bereitete.

Und die Deckengemälde selbst, die sich oft über gewaltige Flächen breiten, meist begleitet von einer Schar kleinerer, in allen möglichen geschweiften Rahmenformen gespannter Freskobilder, die nicht selten in fast unmerklichen Übergängen aus plastischen Gebilden herauswachsen! Hier streckt eine gemalte Scheinarchitektur den Raum weit über seine wirkliche Höhe hinaus, dort öffnet sich das Firmament; leichte lichtvolle Wolken schweben im Raum, bevölkert von Himmelsbewohnern, die von der Schwerkraft der Erde entbunden sind. „Ich sehe den Himmel offen“, wird man unwillkürlich ausrufen, wenn man den Blick staunend zur Höhe richtet. Was die Pozzo, Knoller, Asam, Matthäus Günther und viele andere Meister — denn die Zeit war an künstlerischen Kräften äußerst produktiv — geschaffen haben, zwingt uns immer wieder aufs neue zur Bewunderung. Durchschreiten wir einen solchen Kirchenraum, welche Mannigfaltigkeit der Ansichten und Durchsichten tut sich da auf bei den oft so verwickelten Grundrissen, bei der Annäherung an die Kuppel, bei der bewegten und häufig unterbrochenen Linie der Gesimse, bei den vielfach so originellen Emporenanlagen, an denen das Licht wie ein Wasserfall auf einen vorspringenden Felsen aufprallt und dann weiter zur Tiefe gleitet. „Vieltüchtigkeit“ hat Frankl diesen Charakter des Barock gegenüber der Einbildigkeit der Renaissance genannt. So wird in einer echten Barock- und Rokokokirche gewissermaßen die ganze Schöpfung zu einem Benedicite aufgerufen. Dabei bleibt der Hochaltar stets die vornehmste Stätte des Innenraums, der Brennpunkt, in dem sich alle Lichtstrahlen einen, das Werk, auf das sich sämtliche Künste mit Aufbietung ihrer edelsten Kräfte konzentrieren.

Es wäre ungerecht, mindestens kleinlich, bei einem solchen Kirchenraum etwa minder gelungene Einzelheiten hervorheben zu wollen. Die innere Leuchtkraft des Ganzen,

die Glut der Raumsymphonie ist so stark, daß von ihr auch solche Dinge bestrahlt werden, die wenig oder gar kein Eigenlicht haben. Wer möchte einer solchen architektonischen Meisterschöpfung den sakralen Charakter absprechen? Selbst die zierlichen Rokokostukturen, die in ihrem ungebändigten Drang sogar über die geheiligten antiken Kapitäle hinausquellen, die in graziosen Windungen und Schwüngen über die Mauerflächen geistern wie schwebende, geradezu musikalisch anmutende Improvisationen des Künstlers, was sind sie im Grunde anders als die langen schwingenden Melismen choralischer Sologesänge? So berühren sich Extreme. Gerade diejenigen, denen es der Ausdruck „Liturgie als Spiel“ angetan hat, müßten eigentlich diese lustigen dekorativen Formenspiele als wesensverwandt begrüßen. Bischof Keppler hat einmal mit Recht gesagt, nicht diesen Stilen fehle es an Prinzipien und Begriffen, sondern uns fehlten die Begriffe bezüglich dieser Stile (Aus Kunst und Leben). Keppler ist kein Freund der Rokokodekoration. Gleichwohl meint er, wo er von Zwiefalten spricht, ein unboreingenommener Beschauer würde am Schluß doch ausrufen: „Und Großes war auch dieser Stil zu schaffen imstande.“ Von einer Absicht, das Heilige zu profanieren, könne jedenfalls keine Rede sein, vielmehr spreche die Kunst den Glauben so aufrichtig und herzlich aus, als es jener Zeit möglich war; es sei eine wahre Kirchenkunst gewesen. Und wenn er ihr gegenüber scharfe Worte findet über die Kunst des 19. Jahrhunderts, über Bilder und Statuen, die uns von den Altären und Kirchenwänden herab „anschnachen und anströmmeln“, über unsere neugotischen Kirchen mit ihrer harten und unbefriedigenden Außen- und Innenansicht, über den herzlosen, seelenlosen, frierend kalten Eindruck unserer neuromanischen Bauten, wer möchte ihm da nicht gerne beipflichten? Im allgemeinen wahren die Barockkirchen durchaus den sakralen Charakter; sie sind und bleiben Stätten des Gottesdienstes und der Andacht, von den schlichten Gläubigen sogar besonders bevorzugt. Jeder weltliche Zweck scheidet von vornherein aus. Kirchen wie Weingarten, Neresheim, Rott am Inn, Wies, Otto-beuren, Fürstentfeldbruck, Ettal, Schäftlarn, Dießen, Andechs, Berg am Laim, St. Karl in Wien, St. Nikolaus auf der Kleinside in Prag und unzählige andere sind und bleiben katholische Kirchen. Mit dieser ihrer Bestimmung stehen und fallen sie. Von ihnen gelten die Worte Wölfflins über den Barock: „Er kann sich eigentlich nur im Großen offenbaren. Der Kirchenbau ist der Ort, wo er sich allein ganz befriedigt: Aufgehen im Unendlichen, Sichauflösen im Gefühl eines Ubergewaltigen und Unbegreiflichen, das ist das Pathos der nachklassischen Zeit. Verzicht auf das Faßbare. Man verlangt nach dem Überwältigenden.“ Und alles das war von Künstlern geleistet, die sich lediglich von ihrem Instinkt leiten ließen, die nichts mit sich brachten als eine bestimmten Zwecken sich fügende wohlgeübte Formmeisterschaft, die in der Tradition wurzelten und auf diesem fruchtbaren Boden zeugungskräftig blieben. Das „Künstler schaffe, rede nicht“ war ihnen im Gegensatz zu heutigen Künstlern noch eine Selbstverständlichkeit. Darum muten auch ihre Werke an nicht wie mühsam errechnete Gemächte, sondern wie organisierte Geschöpfe, bei denen alle Glieder von der einen Seele regiert werden und dem Ganzen dienen.

Dem Meluja-Charakter kirchlicher Barockarchitektur und den ihr dienstbaren Künsten gegenüber zeigt die freie Malerei und Plastik des Barock eine reichere Stufenleiter religiöser Affekte. Es war ein expressionistisches Zeitalter, das diesen Begriff bisweilen sogar im modernen Sinn zu verwirklichen mußte. Die beruhigte Schönheit und Abgeklärtheit der Klassik hatte ihre Geltung ebenso verloren wie die hieratische Strenge und Feierlichkeit der altchristlichen Kunst. Alles ist durchrauscht von Bewegungsmotiven und gegensätzlichen Spannungen. Die seelischen Triebkräfte werden nicht mehr normiert, sondern losgebunden reißen sie die Glieder des Leibes mit sich und erregen

Sturmtvogen in den Gewändern. Daß Deutschland in dieser Hinsicht weit über Italien, das Mutterland des Barock, hinausging, war um so eher zu erwarten, als dem deutschen Charakter das Klassische ohnehin nicht lag und die Spätgotik, ein echt deutsches Kunstphänomen, vorab spätgotische Malerei und Plastik, bereits die Richtung gewiesen hatte, die in Deutschland Renaissancegedanken notwendig nehmen mußten. So wenig der Italiener jemals das Wesen der Gotik ganz begriffen hatte, so wenig begriff der Deutsche die Grundgedanken der Renaissance. Darum war sie schon, wo sie zum erstenmal deutschen Boden berührte, vom kommenden Barock beschienen.

Das Impulsive, Aktive, militärisch Draufgängerische, das der hl. Ignatius und andere katholische Reformatoren in die Welt brachten, das der deutsche Katholizismus schon infolge seiner Kampfstellung gegen die Neuerer übernehmen mußte, hat auch die Künste ergriffen.

So gewiß es ist, daß die Kunst ihre eigenen formalen Entwicklungsgesetze hat, so können doch auch in formaler Hinsicht große Weltanschauungsbewegungen nicht spurlos an ihr vorübergehen. Daß die Kunst in den protestantisch gewordenen Gebieten nicht oder doch nur zögernd folgte, erklärt sich aus der indifferenten, wo nicht negativen Stellung des Protestantismus zur bildenden Kunst überhaupt. Es konnte scheinen, als ob durch die Mystik, die durch das Zeitalter geht und in der hl. Theresia ihren höchsten Gipfel erklomm, eine Gegenwirkung hätte eintreten müssen. Aber gerade Theresia war trotz ihrer mystischen Begnadigungen von den aktiven Kräften der katholischen Restaurationsepoche erfaßt wie nur irgend ein Heiliger. Die Geschichte ihrer zahlreichen Klostergründungen, die sie oft unter den größten äußern Hemmnissen durchsetzte, legt dafür ein unwiderlegliches Zeugnis ab. Ebenso war der hl. Franz von Sales nicht nur Mystiker, sondern ein vorbildlicher und unermüdlicher Apostel. So konnte auch die mystische Kunst der Barockzeit die allgemeinen Formprinzipien übernehmen, ja expressiv übersteigern. Greco ist dafür das glänzendste Beispiel. Grecos Mystik ist von jenem sinnlichen Einschlag frei, ebenso die Mystik des sanfteren Murillo, den man als Raffael der Barockzeit bezeichnen könnte. Nicht immer dagegen die Mystik anderer Meister. Vom großen Bernini wissen wir, daß er ein durchaus treuer Anhänger der Kirche war, in seinem späteren Leben sogar täglich den Leib des Herrn empfing. Gleichwohl können wir es verstehen, daß seine Ekstase der hl. Theresia, wenigstens in späteren Zeiten, Anstoß erregen konnte. Das Wort „Liebe“ ist der sinnlichen Liebe und der Gottesliebe gemeinsam. Wenn nun selbst heilige Mystiker, um ihre innern Zuständlichkeiten zu veranschaulichen, zur Terminologie irdischer Erotik greifen, dann blieb auch der bildenden Kunst nicht viel anderes übrig. Freilich hat sie die hierin liegenden Klippen nicht immer glücklich zu vermeiden gewußt. Bisweilen, so namentlich bei den vielen Darstellungen der hüßenden Magdalena, wird man geradezu an der reinen Absicht des Künstlers zweifeln. Immerhin müssen wir uns, wollen wir nicht ungerecht urteilen, vor Augen halten, daß die Zeitgenossen solche Dinge anders ansahen als wir. Man stand dem Nackten unbefangener gegenüber, sonst wäre es gewiß nicht möglich gewesen, daß das große Jüngste Gericht von Rubens, das der Künstler für den Hochaltar der Neuburger Jesuitenkirche gemalt hatte, auch nur einen Augenblick geduldet wurde. Und Rubens war ein gläubiger Künstler, der täglich vor Beginn seiner Arbeit die heilige Messe hörte.

Rubens ist es auch, der uns eine andere Eigenschaft der barocken Malerei und Plastik in typischer Vollendung offenbart: den Zug ins Großartige und Übermenschliche, gegenüber dem rein menschlichen Ideal der Renaissance, von dem schon Michelangelo sich entfernt hatte. Das dämpft nicht nur die verb-

sinnliche Wirkung Rubensscher Nuditäten, sondern läßt uns selbst Themen noch künstlerisch genießen wie das entsetzliche Martyrium des hl. Livinus. Wenn er einen hl. Ignatius oder Franz Xaver malt, so steigert er die menschliche Erscheinung ins Heroische. Hohles Pathos glaubte man in solchen Barockleistungen zu erblicken. Diese Auffassung ist abzuweisen, wenn auch zugestanden werden muß, daß kleinere Geister pathetische Gesten an Stelle innerer Spanningskräfte setzten. Aber das Pathos von Berninis hl. Longinus, Duquesnoys hl. Andreas in St. Peter zu Rom, von Faistenbergers Kirchenvätern in der Münchener Peterskirche ist durchaus von innen heraus getrieben, ein schlagender Ausdruck seelischer Affekte. Und ist die herrliche thronende Figur des hl. Petrus mit der Tiara von Egid Usam in der Kirche von Sandizell nicht eine Gestalt, die uns die gewaltige Stellung des Heiligen so klar versinnbildet, als es die Kunst überhaupt vermag? Bisweilen werden die formalen Kühnheiten und Wagnisse so groß, daß man an heutige Expressionisten erinnert wird. Greco ist ja als Erzvater unserer heutigen Kunst längst erkannt, aber auch, was ein Ignaz Günther oder der norddeutsche Münstermann an Skulpturen geschaffen haben, hat bei seinem oft so starken Antinaturalismus heutige Kunstabsichten vorweggenommen.

Barock mußte nicht die Kunst der Spannungen und Gegensätze sein, wenn er vom Übermenschlichen nicht auch den Weg zum Kleinmenschlichen, Sentimentalen gefunden hätte. Die Guido Reni, Carlo Dolci, Sassoferrato sind solche Künstler schwärmerischer Gefühle, die damit einen der volkstümlichsten Züge getroffen haben. Der schmachthafte Augenaufschlag, der die Volksmassen so bezaubert, ist bei Künstlern solcher Art bis auf den heutigen Tag bewährtes Ausdrucksmittel der Andacht geworden. Was wollen wir das schlichte Volk schelten, daß es an solchen Dingen seine Freude hat? Es will und kann nicht in die Tiefe und berauscht sich darum, wo es Anreger der Devotion sucht, an der schönen Oberfläche.

Bei all dem formalen Kausch, der eine Barockkirche mit ihrer gesamten Innenausstattung vom größten bis zum kleinsten Gegenstand, vom Altar bis zum Messgewand und Messkännchen durchflutet und selbst häusliche Andachtsgegenstände unter die Herrschaft seiner Stileigentümlichkeiten stellte, muß es auffallen, besonders in Spanien und Deutschland, wie der wichtigste Devotionsgegenstand der Kirche, so namentlich die Gnadenbilder in Wallfahrtskirchen, aus der allgemeinen Bewegung herausgerissen und mit steifen, in steilen Winkeln abfallenden, mit allen Kostbarkeiten geschmückten Gewändern überkleidet werden. Ich kann den Eindruck nicht verwinden, daß sich gerade hierin die tiefste religiöse Seite des Zeitalters geoffenbart hatte, der Trieb zum Ikon, der religiösesten Art des religiösen Bildes. Wiederum berühren sich Extreme. Für eine rein künstlerische Betrachtung sind solche Dinge eine harte Nuß, die mit dem Hammer formaler Prinzipien allein nicht zu öffnen ist. Wenn Brinckmann (Barockskulptur) über ähnliche Werke in Spanien schreibt: „Es ist schwer, hier den Schnitt zu machen, der Kunst von Panoptikum trennt, denn in all dieser Entartung flammt doch plötzlich religiöse spanische Inbrunst auf, die stets die Dinge hinter der Form am höchsten wertet und ihnen die Form unterordnet“, so bligt in diesen Worten eine Erkenntnis auf, die auf das Verhältnis von Kunst und Religion ein helles Licht wirft.

Von solchen Barock-Ikonen abgesehen ist allen Schöpfungen barocker Plastik und Malerei nicht minder wie barocker Architektur eine Auflösung und Erweichung der strengen linearen Form eigen. War früher die gerade Linie das

Grundmaß, der die gekrümmte und gebrochene nur als wirksame Dissonanz beigemischt wurde, so ist das Verhältnis nun umgekehrt: die gebrochene Linie ist die Regel, die gerade wird zu Kontrasten verwendet. Die Klarheit des Umrisses läßt man absichtlich verschwimmen, die Symmetrie der Bildteile weicht der Diagonale, in der Hausenstein (Vom Geist des Barock) „den Willen des Bildvierecks zur Bewegung“ sieht. Durch alles das wird der malerische Eindruck erzielt, unter welchem Namen man barocke Formerscheinung zusammenfaßt. Die Bevorzugung des Weichen, Bewegten macht es erklärlich, daß die Barockzeit für das spröde und eckige Material des Mosaik, das naturgemäß mehr zu einem linearen als malerischen Stil paßt, nichts übrig hatte. Gleichwohl ist die Behauptung Hausensteins, der Barock habe überhaupt kein Mosaik gemacht, in dieser Allgemeinheit unrichtig. Man braucht nur an S. Marco in Venedig zu erinnern.

Kein Wunder, daß die Plastik nun ein ganz anderes Gesicht zeigt, daß die Unterschiede zwischen Malerei und Plastik sich verwischen. Das ist nicht eine Verhöhnung der plastischen Kunstgesetze, sondern eine berechtigte Erweiterung derselben. Betrachten wir etwa die herrlichen Dreifaltigkeitssäulen in Wien oder Linz, so staunen wir über die lustige, wie leichtes Gewölk zergehende Weichheit, deren die Plastik fähig ist. Es gibt in dieser Hinsicht für den tüchtigen Barockbildhauer keine Schwierigkeit, vor der er zurückschreckte. Selbst eine Himmelfahrt Mariä in Vollfiguren wird durchaus glaubhaft gemacht, wie in Rohr von Egid Alfam. Bisweilen werden dann freilich auch die Grenzen des plastisch Zulässigen überschritten. So findet sich z. B. in der Kirche von Weißenregen (Bayern) eine Kanzel in Form eines Bootes, aus dem heraus Fischer ihre Nege auswerfen. So sinnvoll der Gedanke ist, so grotesk wirkt die Ausführung¹. Und was etwa der churriguereske Stil in Spanien an Uppigkeit der Dekoration zuwege brachte, wie etwa in Granada, sucht selbst im deutschen Süden seinesgleichen und dürfte ohne Nachwirkung maurischer Arabeskenfreude und indischer Ornamentenfülle kaum erklärbar sein.

Überraschend ist die Höhe der künstlerischen Kultur, wie wir sie selbst bei unscheinbaren Devotionsgegenständen finden. Reliquienkreuze z. B. wurden damals in großer Zahl im Volke verbreitet. Mögen die bildlichen Darstellungen, die darauf angebracht sind, auch noch so flüchtig geschnitten sein, das Formgefühl ist sicher. Ein wirklich schlechtes Stück wird man kaum antreffen. Und wie vollendet im anatomischen Detail und ergreifend im Ausdruck sind die zahlreichen kleineren Tischkruzifixe aus dem 17. und 18. Jahrhundert! Wie elend und erbärmlich nimmt sich dagegen die Dugendware unserer heutigen Herrgottsschnitzer aus!

Die christliche Ikonographie und monumentale Symbolik erfuhr im Barockzeitalter eine wesentliche Bereicherung. Das Gebiet der barocken Symbolik allein ist so umfangreich, daß man ganze Bücher damit füllen könnte. Tatsächlich wurde damals dieses Thema in einer Reihe von Veröffentlichungen, meist mit vielen Kupferstichen geschmückt, behandelt. Symbolik ist ein wichtiges und echt volkstümliches religiöses Erziehungsmittel und war schon im Urchristentum bekannt. Erst Zeiten, wo Klassik und Naturalis-

¹ Ähnliche Schiffskanzeln finden sich auch anderswo. Vgl. das wertvolle und reichhaltige Buch „Die kirchliche Barockkunst in Österreich“ von P. Martin Riesenhuber O. S. B. (Linz 1924)

mus herrschten, haben diese Sinnzeichen, diese Zeichensprache verschwinden lassen oder doch stark zurückgedrängt. Im Barock lebten sie wieder auf und wurden durch unzählige neuerfundene vermehrt. Vieles, was da geschaffen wurde, ist uns nicht mehr verständlich, anderes mutet uns ebenso geschmacklos an, wie so manches in den Predigten und literarischen Erzeugnissen der Zeit. Das Volk liebte solche Dinge und erbaute sich daran, verstand aber auch die uns fremd gewordene Sprache. Die alten Andachtsbildchen sind dafür der beste Beweis.

Ähnlich beliebt wie Symbole waren Allegorien, Personifikationen, Vorbilder und Anachronismen. Auch dafür bietet die gleichzeitige Literatur eine Parallele. Manches Literarische hat sich denn auch in die bildende Kunst eingeschlichen, dessen Entzifferung uns heute Mühe macht, wie etwa das Hochaltarbild in Zwiefalten. Man muß das aus dem Geiste der Zeit verstehen lernen. Mag uns auch die Einkleidung des Gedankens nicht immer gefallen, der Gedanke selbst ist religiös. Daß die Barockkunst das Inhaltliche nicht leicht nahm, daß die Innenausstattung einer Kirche erst bis ins einzelne entwickelt wurde, bevor die Ausführung begann, bekundet Tieges Abhandlung „Programme und Entwürfe zu den großen österreichischen Barockfresken“¹.

Auch neue Stoffquellen für kirchliche Kunst hatten sich erschlossen, so die neuen Heiligen, ihr Leben und ihre Wunder, neue Andachten wie die Herz-Jesu-Andacht, die Andacht zur Unbefleckten Empfängnis, die erst das Barockzeitalter so mächtig gefördert hat, mystische Visionen, wofür erst jetzt die richtigen Darstellungsmittel bereit standen, der Kreuzweg, dessen Verehrung einen mächtigen Aufschwung nahm. Welch überquellende Phantasie und berücksichtige Formgewandtheit sich in der Ausgestaltung von Weihnachtstrippen zeigte, davon gibt die Rippenausstellung im Münchener Nationalmuseum einen guten Begriff. Auffallen muß, daß Polemik gegen die Neuerer, die doch in der Zeitliteratur eine so große Rolle spielte, in der kirchlichen Kunst keinerlei Spuren zeigt, ein Beweis dafür, daß der Ausdruck „Barock als Kunst der Gegenreformation“ nicht gut gewählt ist.

Ist der Barock auch Spiegel einer großen gläubigen Zeit, so wird doch niemand erwarten oder wünschen, daß wir etwa an Stelle einer Neu-Romantik oder Neu-Gotik nun einen Neu-Barock aufleben lassen. Wir wollen auch in der Kunst keine einbalsamierten Formen, sondern lebendiges Gewächs. Aber die Gerechtigkeit erfordert es, das Große anzuerkennen, das damals von so vielen bedeutenden Meistern geschaffen wurde, und auch diesen Stil als einen kirchlich würdigen gelten zu lassen. Gerne sei zugegeben, daß der Barockstil nicht die feierlich strenge Hieratik besitzt wie sie den Formen der Liturgie eignet; er ist nicht durchpulst von jener wesenhaften, gar nicht säkularisierbaren Religiosität und Heiligkeit wie die altchristliche Kunst und ihre abstrakte Formensprache. Der Barock ist lebensnäher und darum auch näher dem Profanen, ja Sündigen. Mit der Renaissance hatte sich eben eine Profankultur definitiv von der Kirche losgelöst, und auch der Restaurations-epoche gelang es nicht mehr, sie wieder einzufangen, ganz abgesehen davon, daß die erste Strenge sich bald lockerte und milderte. Es ist übrigens auch im Mittelalter die Kunst oft genug mißbraucht worden. Stilformen sind eben fügsam für die mannigfachsten Inhalte, um so mehr, je naturnäher sie sind. Damit greifen sie leicht in den Bereich des Menschlichen, ja Allzumenschlichen. Ich gestehe gern, daß mein Ideal religiöser Kunst weit mehr in der Kunst altchristlicher Mosaiken und altchristlicher Typik liegt als im Barock. Trotzdem

¹ Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des allerb. Kaiserhauses XXX (1911).

wird mich immer wieder eine schöne Barockkirche in ihren Bannkreis ziehen; immer wieder lebt aufs neue ein heftiger innerer Kampf um das Ideal auf. Dieser fröhlich heitere und naive Optimismus, der uns den unnahbaren Gott so nahe rückt, den Himmel öffnet und ganze Scharen von Engeln herabsendet, die da überall auf Gesimsen, Stuckornamenten und Malereien Plag nehmen, fröhliche, von Sünde und Leid nicht berührte Geschöpfe, könnte mir beinahe den allzu großen Ernst der altchristlichen Hieratik verleiden.

Daß diejenigen, denen der liturgische Stil Norm und Typus aller Kunst ist, den Verklärungsgedanken in der Ausprägung des Barock nicht fassen, kann man verstehen. Denn die Verklärung ist hier Ergebnis von Gegensatzspannungen, nicht eine auf geradem direktem Wege erreichte. Das ekstatische, wie Feuer lodernde Wesen dieses Stiles ist ihnen zu unruhig, die Aktivität gegenüber stiller Kontemplation zu aufdringlich, das Irrationale gegenüber dem Rationalen zu sehr betont, der Primat des Ethos vor den des Logos gestellt, eine ungezwungene private Gebetsprache vor die feststehenden Gebetsformen der Kirche. Die Erfahrung zeigt indes, daß man sich an den Stilgegensatz zwischen Liturgie und Kunst leicht gewöhnt. Was schadet es, wenn sich auf dem Fundament von unvertwüßlichem Granit ein Bau von leichteren und vergänglicheren Formen erhebt? Was die Kirche nicht nur geduldet, sondern aus psychologischer Weisheit sogar gefördert hat, dürfen auch wir dulden und loben.

Anderere finden kein Verhältnis zum Barock, weil ihnen die Grundstimmung des Optimismus fremd geworden ist. Sie bringen es, auch wenn sie ihr Osteralleluja singen, höchstens zu einer Karfreitagsstimmung. Das Christus vincit, regnat, imperat vermag ihre Herzen nicht emporzureißen. Joseph Weingartner hat in seinem schönen Buch „Der Geist des Barock“ darauf besonders hingewiesen, wo er von der siegesgewissen und siegesfrohen Kampfesfreude für Christus und die Kirche spricht, die uns aus der Kunst des Barock entgegenleuchtet: „An dieser Art von Frömmigkeit gemessen, wirkt das heutige religiöse Leben vielfach grau, verstaubt und schwunglos, obwohl es gewiß der Barockzeit gegenüber wieder seine eigenen Werte und Vorzüge besitzt. Aber es fehlt doch in weiten Kreisen die warme Begeisterung, die rechte Freude am religiösen Besitz, und viele, zumal Gebildete, haben sich durch die ewigen Angriffe der modernen Weltanschauung sogar derart einschüchtern lassen, daß sie, bewußt oder unbewußt, mitten im brausenden Wettstreit des Lebens sich nur mehr wie eine abseits stehende, höchstens noch geduldete Gruppe fühlen. Kein Wunder, daß solchen die Kirchenkunst des Barock zu laut, zu grell, zu übertrieben erscheint, da sie ja eben der Ausdruck einer ihnen fremden Begeisterung, eines ihnen unverständlichen Triumphgefühls ist.“ So erklärt es sich, daß der Barockrahmen der Innsbrucker Akademikertagung im vorigen Jahr so vielen Teilnehmern mißfiel.

Es waren durchweg norddeutsche Berichterstatter, die sich abfällig äußerten. Barock bedeutete für sie eine neue Welt, in die sie sich plötzlich gestellt sahen. Denn in Norddeutschland ist der Barock, von einzelnen Enklaven abgesehen, nie zur Herrschaft gelangt. Barock ist vom romanischen Geiste gezeugt und fand auf germanischem Boden nur im Süden und Osten fruchtbares Erdreich. Hier war er wahrhaft bodenständig und drang nicht nur in die Städte, sondern auch aufs Land; hier hat er sogar, weit mehr als im eigenen Mutterland, seine

letzten Entfaltungsmöglichkeiten erschöpft. Er ist zur Volkskunst, zur Gemeinschaftskunst geworden, wie vielleicht kein anderer Stil, weil er vor allem Gemüt hat, nicht bloß Verstand. Mit Recht sagt darum Feulner¹: „Seitdem auf dem Gebiete der bildenden Kunst die Gemütswerte vor den verständlich erfassbaren Werten zurücktreten mußten, ist Altbayern stumm geblieben.“ In Süddeutschland wäre darum ein Erlaß wie der des Kardinals Fischer von Köln, neue Kirchen dürften nur im romanischen oder gotischen Stil gebaut werden, nie möglich gewesen, obwohl auch Süddeutschland der Neu-Romanik und Neu-Gotik reichlichen Tribut gezahlt hat.

Unter diesen Voraussetzungen erklärt sich auch der Federstreit, der vor sechs Jahren zwischen Hermann Bahr und M. Laros über das Barockproblem ausgefochten wurde. Während Laros² aus seinem nordischen Empfinden heraus meint: Man wisse aus der Kunstgeschichte, daß von den beiden Faktoren, die im Barock nach Einheit streben, die Sinnlichkeit weit überwog, die Geistigkeit dagegen stark zurückgestaut oder in die dienende Stellung gedrängt wurde. Der Versuch einer Synthese von südlicher Seele und nordischem Geist, katholischem Universalismus und protestantischem Individualismus sei die barocke Sünde, an der wir heute noch kränkten, — ist nach dem Österreicher Bahr³ der Barock das höchste Beispiel einer der rein kontemplativen, rein spirituellen entgegengesetzten aktiven lebensfreudigen Art, sozusagen eine lebendige Leiter zwischen Himmel und Erde, die aus der Verzückung immer gleich wieder zur irdischen Tat führt, aber noch mitten in der irdischen Tat schon wieder zum Himmel emporgeleitet, so daß das ganze Dasein des Menschen sich immer auf der Brücke zwischen Ewigkeit und Zeit abwickelt.

Als historische, zeitbedingte Erscheinungsform ist der Barock heute längst tot. Aber seine Formeinflüsse sind auch in der modernsten Kunst noch allenthalben spürbar. Stand nicht ein Greco dem Expressionismus als Pate? Ist nicht der Zug ins Übermenschliche, Affektbeladene einerseits, ins Weltabgewandte, Visionäre andererseits, den wir bei so vielen heutigen Künstlern finden, ein echt barockes Element? Ist nicht auch die heutige Kunst mit Bewegung und Spannung bis zum Zerreißen geladen? Freilich das Bild unserer gegenwärtigen Kunst ist nicht einheitlich, sondern gespalten. Neben Barock-Expressionisten leben Gotik-Expressionisten und solche, die ihre Form der Sprache altchristlicher Kunst anzugleichen suchen. Keiner von all diesen einander widerstrebenden Richtungen ist es bisher gelungen, eine Gemeinschaftskunst zu schaffen, die in idealer Wechselwirkung ihre Kräfte aus der Volksseele holt und sie künstlerisch umgestaltet wieder zurückgibt. Darunter leidet am schwersten unsere moderne religiöse und kirchliche Kunst, die in beharrlichem Ringen nach einer festen Basis sucht und sie nicht finden kann. Wie gut hatte es da ein Usam! Wie felsgegründet war damals die Basis, wie anfeuernd die Bewunderung der Mitwelt, wie mächtig die Wirkung einer zu Gottes Ehre geschaffenen Kunst!

Josef Kreitmaier S. J.

¹ Bayerisches Rokoko, München 1922.

² Hochland 18, I (1920).

³ Hochland 17, II (1920).