

## Die Tragik des christlichen Künstlers

Das Problem der christlichen Kunst, das sich heute zu einem der vordringlichsten und umstrittensten ausgewachsen hat, wird fast durchweg nur vonseiten der fertigen Leistung betrachtet. Diese wird mit Laien Augen oder auch mit mehr oder weniger geschulten Kenner Augen geprüft, gewogen, gelobt oder verdammt, ohne sich viel um den geistigen Ursprung des Werkes, den Künstler, der es geschaffen hat, zu kümmern. Wir möchten die letzten sein, die an der Wichtigkeit der Betrachtung des Kunstobjektes zweifeln, aber wir möchten anderseits auch feststellen, daß eine solche Betrachtungsweise der Einseitigkeit nicht entbehrt, daß sie vor allem leicht zu ungerechten und harten Urteilen führt, die nicht selten eine wesentliche Milderung erführen, wenn dem Beschauer die innern Bedingungen bekannt wären, unter denen das Werk entstanden ist, wenn auch das Subjekt des schaffenden Künstlers mit in Erwägung gezogen würde. Eine intime Kenntnis des Künstlers wirft eben auch Licht auf sein Werk.

So kommt es, daß wir unter den vielen Hunderten von Kunstkritiken, die uns alljährlich durch die Finger gehen, fast mit Sicherheit diejenigen herausfinden können, bei denen der Kritiker den Künstler, seine persönliche Wesensart und Schaffensweise kennt. Mag es immerhin zutreffen, daß dabei das Urteil nach der günstigeren Seite hin beeinflusst wird, so ist das immer noch besser als das Gegenteil. Der Christ zumal wird es vorziehen müssen, eher in Wohlwollen und Liebe zu weit zu gehen als in Härte und Tadel. Diese Rücksichtnahme auf das Künstlersubjekt ist zumal notwendig der modernen Kunst gegenüber, die weit individueller geartet ist als die frühere. Eine solche stark persönliche Prägung ist an sich noch kein Fehler. Selbst eine so gesteigerte Subjektivität, die nur ganz wenigen mehr mitzukommen gestattet, ist vom Standpunkt der Kunst als einer Schöpfung noch kein Fehler; Fehler ist es nur für den, der meint, jede Kunst müsse für alle sein, der, mit andern Worten, das soziale Wirken der Kunst in den Vordergrund stellt und nicht den Entstehungsakt. Dieser aber ist und bleibt für die Kunst das Wesentliche, so sehr wir die sozialen Wirkungen auch wünschen und wünschen müssen. Wir wissen ja aus der Kunstgeschichte, wie oft bedeutendste Meisterwerke vorerst unverständlich blieben und sich die Anerkennung erst im Laufe der Zeit erringen mußten, daß geniale Künstler nicht nach der Wirkung frugen, sondern ihrem Schaffenstrieb freien Lauf ließen. In der christlichen Kunst ist die Sachlage freilich insofern eine andere, als hier der soziale Nebenzweck religiöser Anregung direkt gefordert ist. Wird dieses Ziel nicht erreicht, so hat das Werk zwar seinen äußern Beruf verfehlt, ohne daß damit der Kunstwert an sich schon getroffen wäre. Wie groß mag wohl die Zahl solcher Werke sein, die, obwohl echte, wertvolle Kunstschöpfungen, nicht verstanden und im Laufe der Jahrhunderte als wertloser Plunder vernichtet wurden!

Jeder gottbegnadete Künstler ist ein geborener Künstler, d. h. das Samenkorn, aus dem später ein weitästiger Baum entsteht, gehört zu seiner geistigen Erbmasse, die zwar organisch bedingt ist, aber wie alle andern geistigen Anlagen durch Erziehung, Umwelt, Erfahrungen richtungbestimmt wird. Der

Naturtrieb führt schon das künstlerisch begabte Kind dazu, mit großen sehnsüchtigen Augen die Werke der Kunst zu betrachten, die es auf seinen Wegen findet, Pinsel und Stift in die Hand zu nehmen und künstlerische Versuche zu machen, die, anfänglich primitiv und unbeholfen, immer mehr der Natur sich nähern. Naturalismus ist darum durchweg die erste wichtigere Etappe im Werdegang des Künstlers gewesen, solange man die Natur zur Hauptgrundlage nahm. Wir haben Zeitabschnitte in der Kunstgeschichte erlebt, in denen ein Künstler wesentlich über diese erste Etappe nicht hinauskommen konnte, weil Naturalismus eben das Kunstideal der Zeit war, das in Wort und Bild, auch von den akademischen Lehrern, als das höchste gepriesen wurde. Es wuchs mit der Natur des jungen Kunstschülers zu einem Organismus zusammen, der seine natürlichen Blüten und Früchte brachte. Die Kunst blieb echt, weil sie bis an die Wurzeln reichte. Die religiöse Kunst eines Paul Plontke ist dafür ein bezeichnendes Beispiel. Sie ist als Kunst von außerordentlich hoher Qualität und ähnelt im religiösen Ausdruck in etwa der religiösen realistischen Kunst altdeutscher Meister. Künstler, die in dieser Zeit aufwuchsen, sind ohne Zweifel objektiv einseitig, subjektiv aber können sie nicht anders denn naturalistisch arbeiten; das ist ihre natürliche Ausdrucksweise, und jeder Versuch, sie nachträglich zu ändern, müßte fehlschlagen, es sei denn, daß der Künstler ein so genialer Pfadfinder wäre, daß er aus sich selber heraus und einem Naturtrieb folgend neue Wege einschläge.

Die Verhältnisse liegen genau so in der vornaturalistischen Zeit, wo das klassische Schönheitsideal, die Verklärung der Naturwirklichkeit angestrebt wurde. Auch diese Künstler, wie etwa Overbeck, Führich, Steinle und ihre schwächeren Nachfolger, waren notwendig an ihre Kunstsprache gebunden, mit derselben Notwendigkeit, wie die Naturalisten an die ihrige. Während diese den Klassikern und Romantikern eine Schmälerung des Reichtums der Natur vorwerfen, hätten die Klassiker an den Naturalisten eine Schmälerung des religiösen Ausdrucks gefunden. Beide Vorwürfe bestehen zurecht und beweisen nur, daß jede Kunst einseitig ist. Das Gefühl für diese Einseitigkeit ist es ja immer gewesen, das die großen Umwälzungen in der Geschichte der Kunst veranlaßt hat. Ein Scheinwerfer beleuchtet immer nur einen bestimmten Ausschnitt; haben wir uns daran satt gesehen, dann richten wir die Lichtquelle auf einen andern Teil des Raumes. So stark wir nun die Einseitigkeit jeder Kunstweise betonen, subjektiv bleibt der Künstler immer an die gebunden, die zu seiner Zeit die herrschende ist, nicht die herrschende in Volkskreisen, denen für künstlerische Werte der Maßstab fehlt, sondern die herrschende in den Kreisen der aktiven und passiven Kunstträger. Es wäre gar zu einfach, für solche Einseitigkeit Mangel an gutem Willen vonseiten der Künstler verantwortlich zu machen. Ihr Weg ist ein Schicksalsweg.

Die Verkennung dieser subjektiven Verhältnisse des schaffenden Künstlers, seines ihm vom Schicksal gewiesenen Weges ist es nun, die den tragischen Konflikt hauptsächlich heraufbeschworen hat, unter dem der moderne, zumal der moderne christliche Künstler so schwer zu leiden hat. Der moderne Profankünstler ist insofern wesentlich besser gestellt, als der Konsumentenkreis moderner Kunst vom internationalen Kunsthandel fest im Zaum gehalten wird. Die großen Kunsthandlungen, wie etwa Heinemann und Thannhauser in

München, Cassirer in Berlin, Durand-Ruel in Paris, denen künstlerisch wohlgeschulte Kräfte und eine ausgiebige Erfahrung zur Verfügung stehen, sind stets in engster Fühlung mit Liebhaberkreisen und öffentlichen Galerien, stehen in Verbindung mit der Großpresse, veranstalten Qualitätsausstellungen und wissen, mit feinstem Spürsinn für die Kulturrichtungen der Zeit begabt, den Austausch zwischen Kunst und Käufer zu regeln, soweit er nicht direkt betätigt wird. So steht der Künstlerschaft eine wohlorganisierte Abnehmerschaft gegenüber, die vom Geiste der Zeit ebenso getrieben wird wie die Künstler. Daß dabei vorerst neben Gold auch viel Schutt mitgeführt wird, ist bei der Schwierigkeit des Ausscheidungsprozesses mit in Kauf zu nehmen. Daß des Schuttes wegen nicht auch auf das Gold verzichtet wird, ist Verdienst.

Ganz anders ist die Sachlage bei der christlichen Kunst. In rein künstlerischer Hinsicht ist die Vorbereitung des christlichen Künstlers genau die gleiche wie beim Profankünstler. Die jüngeren von ihnen sind in unsere Zeit hineingestellt; sie haben ganz andere Begriffe über Kunst als ihre älteren Kunstgenossen mit auf den Weg bekommen. Ihnen wurde gesagt, das Abschildern der Natur sei nur der Vorhof der Kunst. Diese habe das Geistige, Übersinnliche zu gestalten, wofür die Natur nur Symbole zu liefern habe, deren gesteigerte Ausdruckskraft selbst ein Abweichen von der Natur und ihren Verhältnissen rechtfertigen könne. Diese Kunstanschauung war hintwiederum eine Folge des neu erwachten metaphysischen Sehnsens, das auf die Epoche des Materialismus und ihres künstlerischen Ausdruckes, des Naturalismus, in allen seinen Abstufungen, folgte und die gebildete Menschheit mächtig ergriff. Es wurde ferner gesagt, eine religiöse Kunst, die mit natürlichen Symbolen arbeite, sei eine weltzugewandte Kunst, die den religiösen Gedanken nur flüchtig und lose an die Natur hänge, während der religiöse Gedanke an sich schon andere Symbole verlange, die weltabgewandt seien und als Monumentalschöpfung auch schon rein stilistisch andern Gesetzen gehorchen müsse als die Natur. Vorbilder einer solchen transzendenten Kunst seien nicht die Werke des Naturalismus, auch nicht in der gemäßigten und idealisierten Form der Klassiker und Nazarenen, sondern die Werke der altchristlichen, byzantinischen und romanischen Kunst, in denen der Gedanke mit der Schärfe und Knappheit einer Katechismusanantwort gegeben sei, ohne die Aufmerksamkeit durch Naturschilderungen vom Wesentlichen abzulenken.

Man wird in diesen und ähnlichen Gedankenfolgen unschwer an die ästhetischen Anschauungen des P. Desiderius Lenz, des Begründers der Beuroner Schule, erinnert, der gleichfalls weder die naturalistische noch die romantische Kunst gelten lassen will. So spricht er z. B. über die Corneliuschule: „Ein Herumexperimentieren an der Natur bloß ‚per Gefühl‘ konnte aber zu nichts führen, mußte notwendig die Kunstgebilde flau, kraftlos, salzlos machen. ... Diese Schule mußte an ihrer Schwäche sterben, und derjenige Teil, der sich ‚Die Nazarenen‘ nannte, der das Religiöse ex professo, als Beruf erwählte, mußte ebenso außer Kurs kommen; denn Ideen, die bloß mit dem Fund von Naturstudien verarbeitet sind ..., geben bloß eine illustrative, aber keineswegs eine typisch-monumentale Kunst.“ Im einzelnen sind dann die Anschauungen des P. Desiderius von den modernen freilich wieder sehr verschieden, da sie ebenso wie seine Kunst zuletzt in der Antike wurzeln. Aber im Grundgedanken

treffen sie sich. Er irrt auch darin, daß er sein Kunstideal „verabsolutiert“, wie man heute sagt, während doch die ganze Kunstgeschichte Zeugnis gibt von der Relativität aller Kunstideale, die keimen, blühen und vergehen und von andern abgelöst werden.

Diese modernen Kunstgedanken hat der junge christliche Künstler während seiner Akademiezeit in sich aufgenommen; sie wurden ihm von Lehrern verkündet, von der Presse, von mitstrebenden Akademikern, von Ausstellungen. So sind sie ihm in Fleisch und Blut übergegangen und haben seiner Kunstsprache ihren Charakter aufgeprägt. Selbst wenn er sich bewußt ist, daß auch dieses Kunstideal nicht ein absolutes ist und sein kann, daß eine andere Zeit wieder andere Ideale zur Geltung bringen wird, für ihn bleibt es die Muttersprache. Ist er von Haus aus ein gläubiger Katholik, dann bringt er als Erbschaft immer noch so viel traditionelles Gut mit, daß er nicht in die Verirrungen fällt, in die der weltanschaulich Ungebundene leicht gerät; es wird mit andern Worten ein gemäßigter Expressionismus seine naturgemäße mundgerechte Ausdrucksform sein.

So ausgerüstet tritt er seinen Beruf an, von der Hoffnung erfüllt, nun Großes leisten zu können für seine Kunst und für die Kirche. Die Enttäuschung folgt auf dem Fuße. Er hat in seinem Idealismus nicht mit den Widerständen gerechnet, auf die seine Ausdrucksweise allüberall stößt. Es ist ja nicht so sehr das einfache Volk, das sich ihm entgegenstellt, sondern vielmehr gebildete und halbgebildete Kreise, die aus der Kunst, die ihnen gefällt, eine unabänderliche Norm machen und sich auf ihr „angeborenes“ Schönheitsgefühl berufend jedem Neuen den Krieg erklären. Sie erst sind es, die auch das Volk in den Streit hineinziehen. Ist es auch wenig wahrscheinlich, daß das Volk, vor die Wahl gestellt zwischen einem herkömmlichen Bild und einem neuartigen, das letztere bevorzugte, so hat es anderseits doch so viel Vertrauen auf seinen Seelsorger, daß es auf dessen Befürwortung auch ein modernes Bild ruhig annimmt. Über die Malereien eines bedeutenden modernen Künstlers in einer Züricher Kirche gerieten die Meinungen scharf aufeinander. Ein altes Mütterchen aber ging zum Pfarrer und dankte ihm für die ergreifenden Bilder. A. Röll erzählt uns in einem seiner ruhigen und vernünftigen Artikel, die er fürs „Klerusblatt“ (1926, Nr. 49) geschrieben hat, wie er einmal mit mehreren Mitbrüdern eine Landkirche besucht habe, die in Bau und Ausstattung übermodern gehalten sei. Beim Verlassen des Dorfes hätten sie eine Bauersfrau gefragt, wie ihnen denn ihre Kirche gefalle, worauf ihre Antwort gewesen sei: „O, uns gefällt sie ganz gut.“ Daß es auch unter den Gebildeten genug gibt, die Verständnis für die Bestrebungen der Gegenwart zeigen, auch wenn sie kunsttheoretisch nicht durchgebildet sind, kann jeder erfahren, der sich in seiner Umgebung etwas umhört. Und wenn selbst ein Bischof ein sehr heftig angefeindetes Altarwerk Karl Baur's „eine Offenbarung“ nannte, dann dürften auch solche sich beruhigen und nachdenklich werden, die sonst gar zu leicht bereit sind, den Stab über moderne Schöpfungen zu brechen.

Es müßten uns doch die Erfahrungen, die wir vor drei Jahrzehnten in der christlichen Kunst gemacht haben, zur Vorsicht im Urteil mahnen! Man hat leider inzwischen vergessen, unter welchen Widerständen sich die Kunst eines Gebhard Fugel das Feld erobert hat. Auch damals wurde gegen die Pro-

fanation des Heiligen gewettert, weil der Künstler es gewagt hatte, einen maßvollen Naturalismus, der damals die Zeitkunst war, in die Kirche zu bringen. Wer denkt heute noch an diese Streitigkeiten! Fugel hat auf der ganzen Linie über seine Widersacher den Sieg errungen. Wer kennt ferner nicht das in der ganzen Welt verbreitete Christusbild Sambergers? Wer aber kennt heute noch die für uns Heutige so lehrreiche Geschichte dieses Bildes? Selbst der Blasphemie wurde der durch und durch katholische Künstler bezichtigt. Und Prof. Paul Keppler, der nachmalige Bischof von Rottenburg, hatte darüber in der „Zeitschrift für christliche Kunst“ (1897) geschrieben: „Es ist auch kein Funke würdiger, christlicher, katholischer Auffassung mehr zu entdecken. Das Christusantlitz ist durchaus abstoßend, hager, herb, hart und eckig, krankhaft, düster und streng.“ Wie würde das Urteil des verehrungswürdigen Verfassers wohl heute lauten? Welche Mühe hat es sodann gekostet, um die enge Ringmauer, die um die Kirchenmusik gelegt wurde, wieder niederzureißen. Was wurde damals nicht alles als unkirchlich gebrandmarkt, woran heute kein Mensch mehr Anstoß nimmt, einige wenige Unentwegte ausgenommen, die nicht zu bekehren sind, aber auch nichts mehr zu sagen haben. Anton Bruckner und Joseph Rheinberger, auf die wir Katholiken stolz sein müssen, wurden in Acht und Bann getan, während das Mittelmaß, und was darunter ist, üppig aufsprießen konnte. Wer sich einmal die Elemente der Harmonielehre schlecht und recht angeeignet hatte, glaubte sich schon berufen, Kirchenmusik zu schreiben, und durfte ruhig annehmen, daß er von zünftigen Referenten auch noch gelobt würde. Es ist klar, daß da eine schreckliche Verflachung eintreten mußte, die so lange anhielt, bis einige energische und tatkräftige Meister den Anschluß an die Tonsprache der Zeit suchten. Da wurde man mit einemmal gewahr, daß die Würde der Kirche auch so keinen Schaden litt.

In der bildenden christlichen Kunst finden wir die gleiche Geschmacksverödung. Die Erzeugnisse der Kunstanstalten, nach jahrzehntealten und „bewährten“ Vorlagen gefertigt, überschwemmten Stadt und Land und stumpften den Sinn für kräftigere individuellere Schöpfungen vollständig ab. Die Künstler aber, unter ihnen gar manche, die offensichtlich zu Besserem berufen gewesen wären, mußten sich notgedrungen dieser Tiefebene anpassen, wollten sie nicht brotlos werden und zusehen, daß die lockendsten Aufträge den Kunstanstalten zuströmen, die ihre Kunden mit illustrierten Katalogen bedienen können. Wer etwa meint, die Lage wäre zu schwarz geschaut und geschildert, der möge sich an die Klage des greisen P. Albert Ruhn O. S. B., eines gewiß einwandfreien Zeugen erinnern, daß neben besseren Leistungen ein breiter Strom der Mittelmäßigkeit treibt. P. Ruhn hat auch mit Nachdruck darauf hingewiesen, daß eine allzu einseitige Rücksicht auf die Erbauung von Abel sei: „Bloß lehren, die religiöse Kunst müsse erbauen, ist eine gefährlichste Aufstellung, denn es wird dadurch der Entartung, der Mittelmäßigkeit, selbst dem Schund in der religiösen Kunst Tür und Tor geöffnet. ‚Religiöse Erbauung‘ ist eben ein relativer, schwankender, unsicherer Begriff. Wir brauchen nur einen Rundgang in vielen Land- und Stadtkirchen zu machen und all die Statuen und Malereien zu besehen, die seit Jahrzehnten zur ‚religiösen Erbauung‘ eingeschmuggelt worden sind. Es ist bekannt, daß viele an blutigen, krassen Martyrerszenen, an grellfarbigen verzeichneten Bildern, an süßlichen, weich-

lichen Darstellungen, die eine recht ungesunde Richtung vertreten, den größten Gefallen finden. Es muß das Volk, es müssen oft genug auch die Gebildeten zu einer echt religiösen Auffassung erst angeleitet und emporgehoben werden. Der Nachweis wäre sehr leicht und naheliegend, wie selbst hochbegabte, fromme Künstler auf eine schiefe Bahn gerieten, sobald sie einseitig von ihren Bildern nur 'Erbauung' verlangten: sie verfielen der Schnellmalerei, mangelhafter Ausführung, der Selbstwiederholung, kurz, sie verloren das künstlerische Gewissen, das sie zwingen sollte, in jedem Werke etwas Bestes, Höchstes leisten zu wollen.<sup>1</sup>

In diese verzweifelte Lage nun steht sich der aufstrebende christliche Künstler versetzt. In heißem Ringen mit den künstlerischen Kräften der Gegenwart hat sich sein persönlicher Stil entwickelt, an die er, wie schon bemerkt, schicksalhaft gebunden ist. Ohne Zweifel wäre auch er bei seiner technischen Schulung imstande, sich einem äußern Diktat zu fügen und nach einer ihm innerlich fremden Sonderart zu zeichnen und zu malen, aber das wäre nur ein „Können“, nicht ein „Müssen“, was doch jede echte Kunst ist. Nur Drangkunst hat als Kunst Wert und Dauer. Dem Verfasser ist ein Künstler bekannt, der selbst sagt, es sei sein größter Ehrgeiz, seinen Lehrer Martin Feuerstein möglichst getreu nachzuahmen. Das glückt ihm in der Tat ganz überraschend, aber kann da noch von Kunst im höheren Sinn die Rede sein? Es ist nicht nur das Recht, sondern die Pflicht unserer Künstler, ein derartiges Verfahren, wann und wo immer es ihnen zugemutet wird, abzulehnen. Aber mit ihrer Eigenart stoßen sie an eine dicke Mauer von Vorurteilen. So manche Artikel und Presseäußerungen verraten eine bedauerliche Unfähigkeit, sich in das Denken und Fühlen anderer einzuleben, und man muß zur Überzeugung kommen, daß jede Festung leichter zu berennen und zu nehmen ist als die Festung der behäbigen Gewöhnung an bestimmte Kunstformen. Es ist sehr leicht, um nur ein Beispiel zu nennen, sich über die Basislöwen, auf denen die Portalsäulen der schönen Kirche von Obermenzing ruhen, lustig zu machen und sie in Vergleich mit dem Luzerner Löwen zu setzen. Als ob man für einen solchen architektonischen Zweck einen naturalistisch durchgeformten Löwen brauchen könnte! Es wäre doch Tierquälerei, einem wirklichen Löwen eine steinerne Säule auf den Rücken zu setzen! Gar mancher täte besser daran, sein eigenes künstlerisches Gewissen zu erforschen als das der Künstler. Das Recht, seine Meinung zu äußern, ist gewiß niemand zu verwehren. Wer sich aber an die Öffentlichkeit wendet, von dem darf man billigerweise erwarten, daß er die nötige Liebe mit sich bringt, um sein Urteil über ernst zu nehmende Künstler nicht in harten, ägenden Worten auszusprechen, als handle es sich um einen gemeinschädlichen Bösewicht; man muß auch erwarten, daß er auf dem Gebiete der lebendigen Kunst über die nötigen Erfahrungen verfügt, um darüber reden zu können. Wer die Wandelbarkeit von Kunsturteilen an sich selber erfahren hat, hat auch Vorsicht gelernt und wird nicht so leicht das Werk eines gewissenhaften, treu katholischen Künstlers, mit dem er monatelang geistig gerungen hat, vor aller Öffentlichkeit verdammen. Er weiß, daß es nicht seine, sondern der Künstler Aufgabe ist, die Entwicklungskurve zu bestimmen, nicht nach Laune und Willkür, son-

<sup>1</sup> Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, ihre Renovation. Einsiedeln 1917.

dern getrieben von Naturgesetzmäßigkeiten, denen sie sich nicht entwinden können. Mit Recht wird einmal im „Klerusblatt“ das Wort gesprochen (1926, Nr. 48): „Kunstgenies kann niemand durch Literatur großziehen, auch nicht prophetisch voraussehen. Wohl aber kann man die Kunst totreden und durch Schriftstellerei schwer schädigen.“ Leider hat der Verfasser zu wenig bedacht, daß man auch die moderne Kunst auf diese Weise schwer schädigen kann, nicht bloß ältere Richtungen.

Die Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, die Monatschrift „Die christliche Kunst“ sowie auch die ständigen und Wanderausstellungen waren in letzter Zeit Ziel heftiger Angriffe. Diese sind nur daraus ganz zu erklären, daß der Zweck dieser Veröffentlichungen und Veranstaltungen verkannt wird. Was sie wollen und sollen, hat A. Röll im eben genannten „Klerusblatt“ (1926, Nr. 49) mit klaren Worten ausgesprochen: „Wenn ich eine Zeitschrift für christliche Kunst halte, dann erwarte ich, daß sie mich unterrichte über die Bewegung auf diesem Gebiete. Wo soll ich denn sonst die verschiedenartigen Strömungen kennen lernen? ... Wir sind keine Kinder, für welche die Mutter die Milch erst probieren muß, ob sie nicht zu heiß ist. Ein großer Teil des Textes stammt von Geistlichen, erfahrenen, kirchlich treuen Kunstverständigen. Wenn sie es für recht halten, an der Zeitschrift mitzuarbeiten, so, meine ich, dürften wir unser Bedenken niederlegen.“ Hier ist in der Tat der Nagel auf den Kopf getroffen. Zeitschrift, Mappe und Ausstellungen verfolgen ein Unterrichtsziel, sie sind kein Mittel der Erbauung, sondern des Wissens, der Belehrung. Niemand ist verpflichtet, alles das für gut und vortrefflich zu finden, was da in Wort und Bild geboten wird. Auch wir möchten gewiß manche der dargestellten Werke nicht als Muster kirchlicher Kunst verteidigen. Aber der Schärfung des Urteils dienen auch solche verwegeneren Darstellungen. Weder Zeitschrift noch Mappe noch Ausstellungen haben traditionellen Künstlern den Eintritt verwehrt. Was aber von ihnen genau so gefordert werden muß wie von den modernen, ist qualitativ hochstehende Leistung. Gnädiges Dulden ist eher den ersteren gegenüber zu bemerken, was von ernsthaften Kritikern der Zeitschrift auch festgestellt wurde und tatsächlich festzustellen ist.

Wenn die begleitenden Texte mehr über die modernen Strömungen zu unterrichten trachten, so hat das seinen Grund darin, daß eine Aufklärung über die traditionelle Kunst heute kaum mehr nötig ist, da sie ohnehin zum ruhigen, vom Publikum unangefochtenen Besitz gehört, während das Grundsätzliche über moderne Kunst vielen noch ein gänzlich unbekanntes Gebiet ist. Gerade die Proteste zeigen, wie notwendig da Wegweiser sind. An der Schriftleitung der Zeitschrift sind doch auch zwei Geistliche beteiligt<sup>1</sup>, denen man eine übermäßige Zuneigung zur modernen Kunst gewiß nicht nachsagen kann; ihr eigentliches Forschungsgebiet ist vielmehr die alte Kunst. Wenn sie darum ein Heft in die Welt gehen lassen, dann haben sie sich eben vorher gewissenhaft überzeugt, daß die künstlerischen Eigenschaften der abgebildeten Werke die Veröffentlichung rechtfertigen und auch die Erfüllung des Erbauungszweckes entweder schon vorhanden oder doch für die Zukunft einem

<sup>1</sup> Die Prälaten Richard Hoffmann und Michael Hartig.

größeren oder kleineren Kreis möglich ist. Nicht alles, was da abgebildet ist, will ja kirchliche Kunst im engeren Sinne sein; vieles gibt sich als private religiöse Kunst, von der man nicht verlangen kann, daß sie allen und jedem zusagt. Ein kleines privates Hinterglasbildchen darf man nicht mit dem Maßstab eines kirchlichen Monumentalbildes messen. Auch die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, die über die Aufnahme von Kunstwerken in die Jahresmappe entscheidet, besteht zum großen Teil aus konservativ gesinnten Künstlern, die aber weitherzig genug sind, das Qualitätsstarke auch in den Leistungen der jüngeren Künstler anzuerkennen. Ihre Entscheidung betrachten sie eben als Gewissensfrage, und wenn sie ihr Ja sagen, so ist damit noch nicht ausgesprochen, daß das Werk auch ihrem eigenen Geschmack entspricht. Wer selbst durch lange Jahre hindurch Mitglied der Jury gewesen ist, kann es bezeugen, daß dort gewissenhafte Arbeit geleistet wird, die Vertrauen verdient.

Hochherzigkeit und Weitherzigkeit hat P. Albert Ruhn O. S. B. in Sachen der kirchlichen Kunst gefordert<sup>1</sup>. Er beklagt die übertriebene Bevormundung, die sich der christliche Künstler so oft gefallen lassen muß, während er doch ein gewisses Maß von Freiheit beanspruchen dürfe, ja müsse. Als Kind seiner Zeit brauche er ein feines Gefühl und eine scharfe Witterung für die Strebungen der Gegenwart, wodurch er dann leicht in Gegensatz zu den persönlichen Wünschen und Kunstansichten des Bestellers trete und fallen gelassen werde. Viele Bauherren und Kommissionen gewährten keine Gnade, weil in den Entwürfen eine persönliche und moderne Note mitschmecke, was doch sein soll. Das Schmerzlichste sei es, wenn die religiöse Kunst von kirchlichen Organen allzu sehr bevormundet würde. Er bringt dann ein Beispiel: „Eine Firma legt dem bischöflichen Ordinariat die Skizze zu einer religiösen Darstellung von der Hand eines jungen talentvollen Künstlers vor. Sie war eigenartig, aber gut. Das Ordinariat verlangte Änderungen bis zu vier Malen; der Künstler änderte viermal; als eine fünfte Änderung verlangt wurde, schrieb er: „... Jetzt sage ich der religiösen Kunst Lebewohl!“ Die kirchliche Behörde muß ihr Recht üben, aber mögen doch die hochwürdigsten Bischöfe das Zensuramt Männern übertragen, die nicht ihre persönlichen ästhetischen Anschauungen zum Maßstab nehmen, sondern hochherzig, weitherzig sind.“ Auch das Gegenbeispiel fehlt nicht: „Ein Pfarrer sandte einem erzbischöflichen Ordinariat einen Bilderszyklus von einem jungen Maler ein, der in seiner neuen modern-romanischen Kirche ausgeführt werden sollte. Die offizielle Kritik findet die Entwürfe gar nicht gut, zu modern und neuartig, doch sie unterwirft sich dem Urteil von Sachverständigen, welche die Skizzen bis auf einige Korrekturen als gut und preiswürdig beurteilten. Das war hochherzig und weitherzig.“ Niemand wird es dem greisen Gelehrten verargen können, daß er selbst bei der neuesten Kunstentwicklung nicht mehr recht mitschmeckt. Stilisierte Malereien, auch die der Beuronen, sind ihm zu wenig volkstümlich. Trotzdem gibt er zu, daß es auch der neuesten religiösen Kunst nicht an maßvollen Leistungen gebricht. Nun, maßlosen Leistungen reden auch wir nicht das Wort. Im einzelnen wird es da leicht Meinungsverschiedenheiten geben. Ein berühmter katho-

<sup>1</sup> Die Kirche, ihr Bau, ihre Ausstattung, ihre Renovation. Einsiedeln 1917.

lischer Kunstgelehrter, der sonst der neueren Kunst durchaus nicht freundlich gegenübersteht, äußerte sich über Karl Baur's Kreuzweg, eines der umstrittensten Werke, sehr lobend als einer ausdrucksvollen und tüchtigen Arbeit, während er über die Werke eines früher sehr angesehenen christlichen Künstlers die Meinung aussprach, solche Dinge könnten uns heute doch nicht mehr fesseln und kämen uns recht schwächlich vor. Man sieht daraus zum mindesten, wie relativ Kunstempfindungen sind, wie vorsichtig man darum sein muß, um durch scharfes Aburteilen nicht die Gerechtigkeit gegen Künstler schwer zu verletzen.

Viele stoßen sich daran, daß unsere modernen Künstler auf altchristliche und mittelalterliche „unentwickelte“ Formen zurückgreifen, nachdem wir es doch so herrlich weit gebracht hätten in der Wiedergabe der Natur und ihrer Schönheiten, der Raum- und Luftperspektive und der anatomischen Verhältnisse. Dem liegt die durchaus irrige Ansicht zu Grunde, daß diese alten Künstler „es eben nicht besser gekonnt hätten“, was man ja immer wieder als Einwand zu hören bekommt. Man hält für „primitiv“, was nur eine andere Art von Kunst ist. Daß es auch damals schon ungeschickte und talentlose Künstler gegeben hat, wird nun freilich niemand bezweifeln. Wer aber möchte allen Ernstes glauben, daß eine Zeit, die in der Musik den gregorianischen Choral, dieses Muster einstimmiger Musik voll reicher melodischer Einfälle, hervorgebracht, die all die herrlichen Basiliken und romanischen Münster gebaut hat, in Malerei und Plastik nur Kindliches, Unbeholfenes hervorzubringen vermocht hätte! Kindlich und unbeholfen ist es aber nur, wenn man die Naturwirklichkeit zum Maßstab nimmt, wie der gregorianische Choral kindlich und unbeholfen erscheint, wenn man die Errungenschaften der modernen Harmonie als Norm gelten läßt. In Wirklichkeit spiegelt sich darin nur eine ganz andere Auffassung von Kunst. Eine Nachahmung der Natur kam für sie gar nicht in Frage. Wir werden sogar in der Annahme kaum fehlgehen, daß diesen alten Künstlern ein Raffael als unerträgliche Entwürdigung des Heiligen vorgekommen wäre. Dies war ihnen nur durch Symbole einigermaßen ausdrückbar, die von der Natur zwar angeregt sind, auf ihre Ebenbildlichkeit dagegen aus höheren Gründen verzichten. Sie sollen nicht in die wirkliche Welt weisen, sondern ins Jenseits. Auch die menschliche Figur mußte sich diesen Grundsätzen transzendentaler Symbolik fügen.

Wer diese Gedanken einmal begriffen hat, für den bekommt die alte Kunst auf einmal ein ganz anderes Angesicht; er lernt die religiösen Kräfte schätzen, die ihre Strahlen hier weit unmittelbarer aussenden und zur Wirkung bringen, als es einer naturalistischen Kunst möglich ist; er lernt auch verstehen, warum unsere junge Künstlergeneration darin weit eher das Ideal einer kirchlichen Kunst erblickt als in der üblichen Heiligenmalerei. Auch hier hat der bereits mehrfach erwähnte A. Röll im „Klerusblatt“ das richtige Wort gefunden, wenn er bezüglich moderner Schöpfungen schreibt: „Ist aber ein Kunstwerk religiös tief empfunden, so nehme ich eine anatomische läßliche Sünde mit in Kauf. Es verdient eher den Namen eines religiösen Kunstwerkes als ein Renaissancebild, das große Anmut zur Schau trägt, aber nur schwaches religiöses Leben atmet... Wird es uns nicht möglich sein, in den asketischen Gestalten der Expressionisten, soweit sie noch diesseits der Grenze stehen, eine begründete Reaktion gegen den Fleischeskult zu erkennen?“ Ob aber ein

Werk religiös tief empfunden ist, kann bei der heutigen Gewöhnung an eine ganz andere verweichlichte Kunstart nicht der erste Blick entscheiden, sondern wiederum die Gewöhnung, vorerst also das Urteil solcher, die sich an die neue Kunst bereits gewöhnt haben, falls es sonst vertrauenswürdige religiöse und kirchlich gesinnte, suggestiv nicht leicht zu beeinflussende Persönlichkeiten sind. Ehrfurcht vor dem Althergebrachten ist gut, aber sie darf niemals das Werden und Keimende ausrotten wollen. Schon Mausbach<sup>1</sup> hat es ausgesprochen, daß die im Katholizismus begreiflicherweise stark ausgebildete Pietät gegen überlieferte Auffassung und Formsprache hier und da eine übertriebene Befangenheit und Zaghaftigkeit hervorruft. „Grundsätzlich“, so schreibt er weiter, „steht aber der Aneignung jedweden technischen Fortschritts, der Behandlung aktuellster Probleme, dem kraftvollen Ringen nach persönlicher Eigenart und neuen Stilformen vom Standpunkt unseres Glaubens nicht das mindeste im Wege. Ja bei dem ungeheuern Einfluß der Künste auf das Leben ist eine kühnere und kräftigere Mitarbeit und eine sympathischere Anteilnahme am Kunstleben eine der wichtigsten Pflichten der heutigen Katholiken.... Da die Kunst mehr wie jede andere geistige Tätigkeit schöpferische Tätigkeit ist, so kann ihr das einfache Verharren und Nachahmen nie so viel wert sein als das Schaffen und Erfinden; das Herbe, Ungelenke und Ungestüme, das sich leicht mit solchem Vordringen verbindet, ist an sich ein echteres Zeichen wahrer Jugendkraft und Anwartschaft auf die Zukunft als die leichte, ansprechende Faßbarkeit des Herkömmlichen. Eine engherzige Ablehnung zunächst befremdlicher, aber in sich edler und emporstrebender Züge in der Kunst und Literatur müßte notwendig versagen, zumal bei der jüngeren Generation; sie würde außerdem dem grundsätzlichen Universalismus und dem wohlverstandenen Interesse des Katholizismus im Wege sein, der in seiner Ideewelt und in seiner Stellung zur Natur, zum Volkstum und zur Geschichte eine tief begründete, unerschöpfliche Beziehung zur Kunst und zum Fortschritt der Kunst in sich schließt.“

Mangel an Hochherzigkeit und Weitherzigkeit trifft natürlich niemand härter als den modern geschulten Künstler. Sein Weg ist ein Dornenweg, und man wird es begreiflich finden, wenn wir diesen Weg ein wahrhaft tragisches Schicksal nennen. Er ist fast durchweg dem Urteil einer künstlerischen Laienwelt ausgeliefert, während das entsprechend vorbereitete und vorgebildete Publikum ihm ferngerückt ist. Denn dieses ist, wie schon früher bemerkt wurde, der internationale Kunsthandel und die von ihm bediente geldkräftige Welt der Kunstfreunde. Christliche Kunst ist aber keine gangbare Ware im Kunstmarkt. Ihr Abnehmerkreis besteht fast durchweg mit ganz verschwindenden Ausnahmen aus Auftraggebern, denen der Erbauungszweck allein maßgebend ist, die für künstlerische Werte kein inneres durchgebildetes Organ besitzen. Hat aber ein Geistlicher einmal den Mut, einen modernen Künstler mit kirchlichen Arbeiten zu betrauen, dann mag er sich auf die ärgsten Verdrießlichkeiten gefaßt machen, die auch den Tapfern mürbe machen müssen und andere vor ähnlichen Versuchen abschrecken. Der Künstler aber steht allein und brotlos mit seiner Kunst, wenn er sich nicht herbeiläßt, dem Geschmack

<sup>1</sup> Religion, Christentum, Kirche III.

oder Ungeschmack der Menge nachzugeben und Werke zu verfertigen, die ihm zwar zehnmal weniger Zeit kosten als innerlich beseelte und ausgereifte Schöpfungen, und doch ebensogut, jedenfalls aber williger bezahlt werden und leichter Nachbestellungen zur Folge haben. Daß ein echter Künstler sich zu einer solchen Beschränkung auf bloße Handfertigkeit nicht herbeilassen kann und darf, wenn anders er seinen Künstlerberuf als eine ihm von Gott gestellte Kulturaufgabe betrachtet, ist unschwer einzusehen. Starke Künstlernaturen sind immer im wesentlichen unnachgiebig; ihre Kunst hat sich in organischem Wachstum entwickelt und wird immer diese bestimmte Art von Früchten tragen und nicht etwa dieses Jahr Äpfel, das andere Birnen, je nach Wunsch eines Auftraggebers. Ein Künstler, der seinen Stil grundsätzlich wechselt, weil die Zeitenuhr sich gedreht hat oder gar, weil es von einem Besteller so verlangt wird, der Eklektizist, dem alle historischen Stile „liegen“, könnte gar keinen besseren Beweis liefern, daß sein ganzes Künstlertum auf schwachen Füßen steht. Leider sind es gerade solche Künstler, die sich besonderer Beliebtheit erfreuen und die meisten Aufträge erhalten, nicht weil ihre Werke tief sind, sondern weil sie oberflächlich sind und die Oberfläche dem Auge eben näher steht als das, was von ihr verhüllt wird.

Niemand soll uns mißverstehen und meinen, daß wir über alle konservativ gesinnten Künstler den Stab brechen wollen. Was wir fordern, ist die starke, einheitlich geformte Persönlichkeit und das Qualitätswerk. Fugel z. B. ist sich stets gleichgeblieben in seiner Ausdrucksweise; die Verschiebungen, die man bei seinen späteren Werken gegenüber den Frühwerken wahrnehmen kann, sind ganz unwesentlicher Natur, ein Zeichen dafür, daß er eine charaktervolle Künstlerpersönlichkeit ist. Oder nehmen wir den Maler Xaver Dietrich. Seine Werke haben ein durchaus barockes Gepräge, sind also historisch bedingt. Aber welche hohe künstlerische Qualitäten weisen sie auf! Das ist nicht ein Nachahmen, sondern ein Neuschaffen im alten Geiste. Weder Fugel noch Dietrich wären imstande, ihre Ausdrucksweise mit der modernsten zu vertauschen. Ihr Instinkt sagt ihnen, daß das nichts für sie ist. Gerade weil sie an ihrer ihnen eigentümlichen Kunstsprache festhalten, verdienen sie unsere Anerkennung. Wir dürfen aber nicht am modern geschulten Künstler tadeln, was wir an Fugel und Dietrich loben. Wir können auch von der jungen Generation nicht erwarten, daß sie, expressionistisch geschult, nun etwa zum Naturalismus zurückkehrt oder zu einer andern historischen Stilart. Nur wer in den Stilwandlungen der Künste Willkürlichkeiten erblickt und nicht moralische Naturgesetze, kann sich darüber entrüsten, daß unsere heutigen — auch die christlichen — Künstler andere Wege einschlagen als die vor dreißig Jahren. Das einzige, was wir tun können, ist, daß wir Extreme und die Verirrungen eines allzu ausschließlichen Subjektivismus fernhalten. Adalbert Schulz hat in seinem Aufsatz „Der Tabernakelaltar in der modernen Kunst“ (Klerusblatt 1927, Nr. 14) diese Verhältnisse ganz richtig geschaut, wenn er schreibt: „Die neue Kunst bricht sich mit elementarer Gewalt Bahn; wie aber die schaffende Menschenhand, geleitet vom erfinderischen Geist, den Elementen gebieten kann, Schutzwehren errichten kann gegen nivellierende Naturmächte, so können auch geistige Mächte durch maßvolle Führer geregelt, geläutert und geleitet werden, Führer, die sich weder dem Neuen rückhaltlos in die Arme werfen,

dem Neuen keineswegs ohne Kritik gegenüberstehen, noch auch dem Alten allein Berechtigung zumessen.“

Entweder schalten wir die religiöse Kunst irgendwie in den Zeitstrom ein, wie es in der abendländischen Kunst immer der Fall war, oder wir müssen zusehen, wie sie sich in einer Niederung sammelt und einen Teich bildet, dessen stehendes Wasser ohne Zu- und Abfluß bald faulig wird. Dem tüchtigen modernen Künstler aber — und es sind wohl durchweg nur tüchtige und angesehene Künstler, deren Leistungen so verkannt wurden — bleibt schließlich, da er von seiner Kunst doch leben muß, nichts anderes übrig, als das gelobte Land der christlichen Kunst, von dem er früher glauben mochte, daß es von Milch und Honig fließt, wo er aber nur Mißkennung seiner ehrlichen Absichten und Warnung der Öffentlichkeit vor seiner Arbeit findet, zu verlassen und sich der Profankunst zuzuwenden, um die ihm als Künstler von Gott gesetzten Kulturaufgaben zu erfüllen, die man ihm in der christlichen Kunst zu erfüllen verwehrt. Denn die Feindschaft richtet sich nicht gegen diese oder jene Einzelheit, über die ein vernünftiger Künstler mit sich reden läßt und auch ohne Beeinträchtigung seines Künstlertums mit sich reden lassen kann, sondern gegen seine zeitgebundene Sonderart überhaupt. Wie vieles kann da unkluger, vorschneller Eifer zerstören, ohne Ersatz dafür schaffen zu können! Der Idealzustand, daß jedes, auch das kleinste Werk religiöser Kunst ein wirklich bedeutsames Kunstwerk ist, wird sich ja nie erreichen lassen und ist auch in der Vergangenheit nie erreicht worden. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die religiöse Kunst nicht von der Profankunst, wo ebenfalls sehr viel Mittelgut hervorgebracht und gekauft wird. Wohl aber unterscheidet sie sich darin, daß in der Profankunst auch das Qualitätswerk alter und neuer Richtungen gebührend geschätzt wird und Käufer findet. In der religiösen Kunst ist bei den herrschenden Vorurteilen dem Qualitätswerk neuer Richtung fast der Boden entzogen. Wenn man den Ton mancher Auslassungen betrachtet, könnte man fast glauben, die Verfasser würden die Künstler am liebsten vor ein Inquisitions-tribunal schleppen, wie es seinerzeit, am 18. Juli 1573, einem Paolo Veronese begegnet ist. Das Bild des Meisters, das den Gegenstand der Anklage bildete, ist das weltberühmte Riesengemälde „Das Gastmahl bei Levi“, das ursprünglich für das Refektorium des Klosters St. Giovanni e Paolo gemalt wurde. Obwohl das Bild gewiß kein Muster eines religiösen Bildes ist und von theatralischer Wirkung nicht freigesprochen werden kann, wird sich heute niemand an ihm stoßen. Die Hauptszene in der Mitte ist ja auch würdig gestaltet, das weltliche Treiben des prunkhaften Gastmahls ist auf die Seitenteile verlegt. Nach dem peinlichen Verhör, dem sich der Maler unterziehen mußte, in dem er sich aber mit bemerkenswertem Geschick verteidigte, wurde ihm auferlegt, das Bild innerhalb drei Monaten auf seine Kosten abzuändern. Das ist jedoch aus unbekannten Gründen nicht geschehen; das Bild, das heute in der Sammlung der Akademie von Venedig ist, weist noch alle gerügten Einzelheiten auf<sup>1</sup>.

Gegen diese innere Tragik des modernen Künstlers, den künstlerischen Gewissenskonflikt, treten alle andern tragischen Momente, die in der mensch-

<sup>1</sup> Dieses und die folgenden Beispiele aus der alten Kunstgeschichte sind aus dem zweibändigen Werk „Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe“ gesammelt.

lichen Charakterveranlagung des Künstlers oder in äußern Umständen begründet sind, weit zurück, da sie ja schließlich auch andern Menschen in dieser oder jener Form nicht erspart bleiben.

Der Künstler ist der seelische Gegenpol des Gelehrten. Für diesen ist Vorbedingung einer erspriesslichen Arbeit Klarheit und Schärfe im Denken, für den Künstler starke Vorstellungskraft, Reichtum und Fülle der Empfindung. Selbst wo sich beide im gleichen Objekt begegnen, die stoffliche Unterlage dieselbe ist wie etwa beim Historiker und Historienmaler, müssen beide das Thema von ganz verschiedenen Gesichtspunkten bewältigen. Dem Historiker liegt alles daran, das Ereignis so zu schildern, wie es sich wirklich abgespielt hat, seine Wurzeln bloßzulegen, die Folgen zu betrachten. Dem Maler sind sowohl Wurzeln wie Folgen gleichgültig, selbst das Ereignis als solches, in dessen bildlicher Darstellung er im Gegensatz zum Schriftsteller auf einen bestimmten Augenblick beschränkt ist, gilt ihm vor allem als Empfindungserreger, weshalb es wohl geschehen kann, daß er einen historisch weniger bedeutsamen Moment herausgreift.

Die einseitige Veranlagung des Künstlers nach der Gefühlsseite hin ist seine Stärke und seine Schwäche. Je reicher und üppiger der Empfindungsquell in der Seele des Künstlers sprudelt, um so Bedeutenderes wird er in seiner Kunst zu leisten vermögen. Dagegen werden seine Beziehungen zur Umwelt, in der er nun einmal als Menschenwesen wie alle andern zu leben hat, gar leicht Erübungen erfahren. Die Künstlergeschichte ist voll von Beispielen solcher Zusammenstöße. Es sei nur an Michelangelo und Beethoven erinnert. Durchweg sind sich die Künstler ihres Wertes wohl bewußt. Das Wort „Künstlerstolz“ ist nicht ohne sachliche Grundlage ein geflügeltes geworden. Leider findet sich diese Eigenheit nicht bloß bei wirklich großen Künstlern, wo sie noch zu verstehen ist, sondern auch bei Künstlern von geringer und zweifelhafter Bedeutung. Ja gerade bei ihnen fällt oft ein naiver Mangel an Urteil über das eigene geistige Vermögen auf, während die „Künstlermelancholie“, die Unzufriedenheit mit der eigenen Leistung, die Erkenntnis, daß das Ideal nicht erreicht ist, nur dem wirklich großen Künstler eigen ist. Als Beispiel eines solchen Künstlers, dessen Eitelkeit, Stolz und Anmaßung in keinem Verhältnis zu seinen Leistungen stand, ist der Florentiner Bildhauer Bandinelli, ein Zeitgenosse Michelangelos. Die großen Mißerfolge, die seine Arbeiten im Dom von Florenz hatten, waren nicht imstande, ihn an seiner Selbstüberhebung irre zu machen. Auch Salvator Rosa († 1673) litt an dieser Selbsttäuschung. Er schrieb eine scharfe Satire über die Malerei, in der er die Künstler seiner Zeit aufs heftigste angriff, ohne zu merken, wie oft die Hiebe auf ihn selbst zurückfielen. Als er einmal ein Altarbild gemalt hatte, meinte er, die Welt würde über sein Werk staunen, welchen Gefallen sie ihm jedoch nicht erwies.

Neid und Eifersucht sind nur natürliche Folgen des Stolzes. Ein stolzer Mensch fühlt sich schon allein durch die Erfolge anderer gedemütigt. Kleinliche Eifersüchteleien dürfte man kaum anderswo so häufig finden wie in Künstlerkreisen, wenn auch selten in einem solchen geradezu pathologischen Grade wie bei dem Maler Francesco Albani († 1660), dem der Ruhm seines Nebenbuhlers Guido Reni keine ruhige Stunde mehr ließ. Die Stadt Bologna, die den Reni besonders ehrte, war ihm eine „Viehstadt“, die Schrift-

steller, die ihn lobten, erregten seinen Zorn zu hellen Flammen, selbst eine Käseforte, die er kaufen wollte, wies er in dem Augenblick zurück, wo er vernahm, daß auch Reni dieselbe bevorzugte. Bekannt sind die Intrigen Aretinos gegen Michelangelo. Obwohl Aretino Dichter war, die gewöhnlichen Gründe für Eifersucht also nicht so nahe lagen, war ihm der Ruhm des großen Meisters doch ein Dorn im Auge. Das unleidliche Verhältnis wurde von diesem in seinem Jüngsten Gericht durch die Figur des hl. Bartholomäus verewigt, der die Züge Aretinos trägt und eine Menschenhaut mit dem schmerzverzerrten Antlitz Michelangelos in der Hand hält. Dem edlen Domenichino († 1641) wurde die Ausmalung der Kapelle del Tesoro im Dom von Neapel durch die Ränke von Nebenbuhlern, unter denen sich Lanfranco und Spagnoletto besonders hervortaten, unendlich erschwert und sauer gemacht. Ebenso war Mantegna († 1506), so bedeutend er als Künstler war, ein unverträglicher, jähzorniger und neidischer Mensch, der andere Künstler nicht hochkommen lassen wollte.

Auch heute spielen Eifersucht und Brotneid unter den Künstlern oft eine bedauerliche Rolle, wie von ihnen selbst ruhig zugestanden wird. Es bilden sich dann leicht Parteigruppen und -grüppchen, die das eine große Ziel nicht nur nicht fördern, sondern hemmen. Der Künstler ist eben von Natur aus ein Affektmensch, der weder Gründe noch Folgen ruhig zu überlegen pflegt, sondern seinem Gefühlsimpuls folgt. Er selbst leidet unter diesen Verhältnissen und läßt andere leiden, ohne daß er sich dessen vielfach bewußt wird, wie wir zu seiner moralischen Entlastung gerne annehmen wollen. Auch Fälle einer unschönen und unkollegialen Preisunterbietung sind durchaus nicht selten. Nicht immer hat die Abneigung vor andern Künstlern ihre Wurzel in einem sittlichen Defekt, sondern häufig in einem einseitigen Kunstideal. Gerade Künstler zeigen oft eine auffallende Unfähigkeit, sich in eine anders geartete Formwelt hineinzufinden, was dann zu schiefen, objektiv ungerechten Urteilen führt.

Das gesteigerte Phantasie- und Gefühlsleben des Künstlers mit dem häufigen Stimmungswechsel und seiner Unberechenbarkeit bringt es mit sich, daß er dem praktischen Leben gegenüber leicht versagt zu seinem und anderer Menschen Nachteil. Betriebssame und geschäftsgewandte Leute sind unter ihnen selten. Von Tizian († 1576) wissen wir allerdings, daß er nicht nur ein genialer Künstler, sondern auch ein geschickt auf seinen Vorteil bedachter Holzhändler und Makler in der Kaufhalle der Deutschen zu Venedig war. Er ist eine der seltenen Ausnahmen. Im allgemeinen wird das Geld ausgegeben wie es kommt, ohne daß man sich viel Sorge um die Zukunft macht. Ein Rembrandt kam so in größte Not, trotz seiner beträchtlichen Einnahmen. Gar nicht selten werden auch übernommene Verpflichtungen nicht treu eingehalten. So hatte Guido Reni († 1642) mit den Vorstehern der Seidenzunft in Bologna feierlich einen Vertrag geschlossen und auf das heilige Evangelium geschworen, daß er ein Altarbild mit 25 Figuren innerhalb 15 Monaten um den Preis von 3000 Lire malen würde. Den dritten Teil der Summe bekam er sofort als Anzahlung überwiesen. Das Bild wurde erst nach 14 Jahren fertig und kam bei bedeutend verminderter Figurenzahl auf 7500 Lire. Trotzdem hatte der Künstler noch den Mut, eine Sondervergütung von 100 Dukaten zu verlangen, was ihm dann freilich entschieden und beharrlich ver-

weigert wurde. Die bislang bewiesene staunenswerte Geduld der Besteller hatte ihr Ende erreicht. Auch Baroccio († 1612) brauchte vier Jahre für ein Bild, das er vertragsgemäß in einem Jahre hätte fertig machen sollen, so daß ihm schließlich weitere Vorschußzahlungen verweigert wurden.

Den Schattenseiten der Künstlerseele stehen auch helle Lichtseiten gegenüber, wie Empfänglichkeit, Zartgefühl, ideales Streben, Hochherzigkeit, kurz, alles das, was dem Gemütsmenschen, der Affektmotiven folgt, im Gegensatz zum kühlen Verstandesmenschen eigen zu sein pflegt. Darüber brauchen wir uns indes an dieser Stelle nicht zu verbreiten, da sie nur ganz ausnahmsweise und unter besonders gelagerten Umständen tragische Konflikte heraufzubeschwören imstande sind.

Auch von der Umwelt droht dem Künstler manches ihm mehr oder weniger eigentümliche Leid. Es fehlt nicht an zahlreichen Beispielen aus der Vergangenheit und Gegenwart, wo dem Besteller in seinem Verhältnis zum Künstler unvornehme Gesinnung oder gar Ungerechtigkeit vorzuwerfen ist, wo der Auftraggeber dem Künstler unverständlich dreinredet und so seine Schwungkraft lähmt. Gewöhnlich sind die Wünsche und Einwendungen um so kleinlicher, je mangelhafter das Kunstgefühl ist. Ebenso alt wie häufig sind die Klagen über unzureichende Bezahlung, heute besonders, wo die Erzeugnisse der Kunstfabriken die Preise für Originalkunstwerke wesentlich herabdrücken. Was für sie geboten wird, ist oft so gering, daß der Künstler weniger verdient als ein Fabrikarbeiter. Aber die Not, die verzweifelte Lage der Künstlerschaft zwingt ihn, auch solche Aufträge anzunehmen. Es ist mir ein Fall aus jüngster Zeit bekannt, wo ein armer aber begabter Künstler entgegen früheren, allerdings nicht schriftlich festgelegten Abmachungen sich für monatelange Arbeit in einer Kirche mit freier Wohnung und Verpflegung im Hause des Bestellers begnügen mußte, obwohl die Leistung alle Anerkennung gefunden hatte. Haarsträubende, mit den einfachsten Begriffen von Gerechtigkeit nicht zu vereinbarende Entgleisungen und verhängnisvolle Mißverständnisse unkundiger und weltfremder Besteller kommen da vor, gegen die sich der vielfach ebenso weltfremde Künstler nur schützen kann, wenn von vorneherein ein ordnungsgemäßer schriftlicher Vertrag ausgefertigt wird. Wir haben ein volles Verständnis dafür, daß die Kirchen arm und großherzige reiche Stifter, die nicht jeden Pfennig kleinlich berechnen, selten geworden sind, aber etwas mehr Verständnis für die Preiswürdigkeit einer künstlerischen Leistung könnte man doch erwarten, als in so vielen Anfragen an die Jury der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst zu Tage tritt. Zu einem wahren Unfug hat sich die Forderung unverbindlicher Skizzen entwickelt. Mit größter Naivität, als wäre es so ganz selbstverständlich, verlangt man vom Künstler eine Gratisleistung, die man von keinem Handwerker oder Geschäftsmann zu verlangen wagte. Wer eine Skizze will, hat sie zu bezahlen, wenn der endgültige Auftrag nicht erfolgt. Es wäre darum auch Ehrensache aller Künstler, schon im Hinblick auf ihre Berufsgenossen, ein solches Ansinnen unter allen Umständen höflich, aber bestimmt zurückzuweisen. Auch allgemeine Wettbewerbe haben bei der meist sehr großen Zahl von Teilnehmern und damit der großen Wahrscheinlichkeit vergeblicher Arbeit eine starke antisoziale Seite, die bei allen sonstigen Vorteilen nicht verkant werden darf. Vom sozialen Gesichtspunkt aus ver-

dienen darum die engeren Wettbewerbe den Vorzug, bei denen jeder der wenigen Beteiligten eine angemessene Entlohnung erhält, auch wenn ihm die Ausführung nicht übertragen wird.

Man wird dem Verfasser nun wohl den Vorwurf machen, daß seine Darstellung allzu einseitig den Künstler berücksichtige, die Erfordernisse der Gemeinschaft aber, an die das religiöse Kunstwerk sich wendet, zu kurz kommen lasse. Die Beschränkung liegt indes im Thema, das gewählt wurde, weil die andere Seite meist ungebührlich in den Vordergrund gerückt und einseitig behandelt wird. Keineswegs wollen wir aus Liebe zu den Künstlern nun alles loben, was sie machen und für kirchliche Zwecke geeignet halten. Wir möchten nicht in den Fehler jener fallen, die sich unterschiedslos und mit feurigen Worten zu allem bekennen, was nur irgendwie modern ist. Sie sind oft, wenn man schärfer zusieht, genau so wenig Kunstverständig wie die auf der Gegenseite: es fehlt ihnen das Qualitätsgefühl, das das Echte vom Unechten, die Gebärde von der Empfindung zu scheiden weiß. Auch wir fordern unbedingt, daß die religiöse Kunst, auch die moderne, nicht „l'art pour l'art“ sei, sondern ihren Nebenzweck der religiösen Anregung erfülle. Wenn wir aber darauf bestehen wollten, daß nun jedes Kunstwerk diesen Zweck schon gleich auf den ersten Blick und bei allen Gläubigen erfülle, dann müßten wir jeder Möglichkeit, aus dem Kunstelend herauszukommen, das nun nachgerade alle Einsichtigen erkannt haben und beklagen, das Tor schließen. Wir müssen wieder warten lernen, was dem heutigen Menschen, dem Menschen der Gegenwart, des Augenblicks freilich schwer genug fällt. Man muß ferner wieder unterscheiden lernen zwischen dem, was an einem Kircheninnern dem Schmuck und was unmittelbar der Andacht dient. Wohl hat eine Kirche als Ganzes ihre sakrale Bestimmung zur Schau zu tragen, aber Säulenkapitäl, Glasfenster, Gewölbebildungen u. dgl. haben eine andere Aufgabe als Altarbilder und Kreuzwegstationen. Ein guter Wille, das bescheidene Eingeständnis, daß wir noch lange nicht alles wissen, und das Bewußtsein von der Tatsache, daß in Sachen der Kunst immer und jederzeit die Künstler das erste Wort gesprochen haben und nicht das Volk, auch nicht die Theoretiker und Ästhetiker, wird uns gewiß jene Hochherzigkeit und Weitherzigkeit geben, die P. Ruhn so nachdrücklich verlangt hat. Wir mißkennen keinesfalls die teleologische Bedeutung der Kämpfe, die sich in der Kirche um die Fortschritte in Wissenschaft und Kunst abzuspielen pflegen. Sie gewährleisten, daß die Entwicklung nicht ungesund beschleunigt und auf Irrwege geführt wird, noch auch ins Stocken gerät. Kampf ist Leben, und Leben ist Kampf. Wenn es nur willensschwache und mit dem Erreichten zufriedene Besitzer gäbe, könnte freilich kein Kampf entstehen, aber es würde ein verhängnisvoller träger Stillstand eintreten, der wahrlich kein Abbild wäre von dem Gott, der tätig ruht und ruhend tätig ist.

Josef Kreitmater S. J.