

„Nichts ist leichter als sagen oder auch glauben, man habe die Wahrheit gefunden; sie wirklich finden aber ist sehr schwer.“¹⁴ Augustinus, der das Wort geschrieben hat, mußte selbst ringen wie wenige vor und nach ihm, ehe sein Geist in der katholischen Kirche fand, was er in den philosophischen und religiösen Sekten seiner Zeit so lang vergeblich gesucht hatte. Darum seine Milde, sein großes Verstehen für jene, die „im Banne des Scheines von Wahrheit und Frömmigkeit“ in den zahlreichen Splitterkirchen seiner Zeit ihr Heil suchten. Sein Grundsatz der Milde gegen den Irrenden bei aller Gegensätzlichkeit zum Irrtum gilt sicher auch für die heutige Stellung zu Sekten und Sektenangehörigen, um so mehr, da sie zum größten Teil, ohne je die Kirche gekannt zu haben, aus der Ferne und oft aus weiter Ferne kommen, suchend und tastend, ob sie unterwegs Wahrheit und Ruhe fänden.

Abbild oder Sinnbild?

Ein Blick in das Wesen der Kunst

Von Josef Kreitmaier S. J.

Unsere Frage ist nicht etwa, wie es scheinen könnte, eine rein akademische Frage, die mit dem Leben keinerlei Berührungspunkte hat; sie ist vielmehr eine überaus praktische Frage, geradezu die Frage, um die sich aller Kunststreit der letzten Jahre gedreht hat und immer noch dreht. Es sind gegensätzliche Weltanschauungen, die sich in beiden Worten spiegeln und die zur Entscheidung stehen.

* * *

Wir alle kennen aus der Zeit unserer humanistischen Studien die Anekdote über die griechischen Maler Zeuxis und Parrhasios. Zeuxis wußte Weintrauben so natürlich zu malen, daß die Vögel daran pickten, und Parrhasios malte einen Schleier über eines seiner Bilder so täuschend, daß ihn Zeuxis bat, doch erst den Vorhang vor dem Bilde wegzuziehen. Mag die Anekdote auch erfunden sein, sie hat doch die geschichtliche Wahrheit zum Kern, daß die beiden Maler Naturgegenstände illusionistisch darzustellen versuchten, im Gegensatz etwa zu dem Monumentalmaler Polygnot. Wie alle Naturalisten aller Zeiten fanden auch die beiden Naturalisten des Altertums den lebhaften Beifall der Menge, der ja das Anschauliche immer näherliegt als das Gedankliche. Aber schon Aristoteles hat tiefer geschaut, wenn er von der Malerei des Zeuxis erklärte, sie besitze kein Ethos.

Was mochte Aristoteles mit diesem Ethos hier wohl gemeint haben? Jedenfalls nicht das Ethos der Arbeitsleistung als solcher; denn diese ist bei einem so ins Kleinste gehenden Herstellungsprozeß wahrlich groß genug. Aber dieses Ethos teilten die beiden Maler mit allen andern Berufen, deren Ausübung Geduld erfordert, ja es dürfte noch größer sein bei einem Schreibvirtuosen, der einige tausend Worte auf Postkartenformat zu schrei-

¹⁴ De utilit. credendi 1.

ben vermag. Aristoteles dachte vielmehr an das Ethos einer tieferen geistigen Erfassung des Themas vonseiten des Künstlers und an das Ethos einer tieferen Wirkung auf die Beschauer.

Kunst kann man subjektiv-psychologisch betrachten nach ihrer Quelle und Mündung, ihrem Sender und Empfänger, ihrem Schöpfer und Nachempfänger, kurz, nach dem Künstler als terminus a quo und seinem Publikum als terminus ad quem, oder objektiv nach der Schöpfung, dem Kunstwerk.

Wir wissen aus der Ästhetik, daß eines der wenigen unbedingt feststehenden Axiome das ist, daß jedes Kunstwerk aus einer geistig-sinnlichen Wurzel herauswächst und ebenso geistig-sinnliche Wirkungen hervorbringt. Auch die Malerei des Zeuxis war ja nicht nur ein manueller, sondern auch geistiger Schaffensprozeß, und die Freude der Beschauer an seinen Bildern nicht nur eine sinnliche, sondern auch irgendwie geistige.

Indes soll uns im Folgenden die subjektiv-psychologische Seite der Kunst weniger beschäftigen als die objektive, das Kunstwerk selbst nach seinem Gedankengehalt und seiner Darstellungsform und dem Verhältnis beider zueinander. Und wenn wir hierbei die Frage stellen: „Abbild oder Sinnbild?“ so wird man das nicht so deuten dürfen, als ob ein Abbild, soweit es überhaupt auf den Ehrennamen „Kunst“ Anspruch machen kann, nun jeglicher Sinnbildhaftigkeit entbehre oder das Sinnbild jeden Anklanges an die Wirklichkeit. Es handelt sich um das Mehr oder Weniger, nicht um das exklusive Entweder-oder.

Die Kunstgeschichte belehrt uns nun, daß die praktische Kunst, Kunst im objektiven Sinne, sowohl thematisch wie darstellerisch, im Laufe der Jahrhunderte ein starkes Schwanken zwischen den beiden Polen Geistigkeit und Sinnlichkeit (im weiteren Sinne), Sinnbild und Abbild erkennen läßt. Zwar wird keiner der beiden Pole je ganz erreicht — das wäre ja Wesensvernichtung des Kunstwerkes —, aber größere oder geringere Annäherung an den einen und entsprechende Entfernung vom andern werden wir beim Betrachten von Bildern stets feststellen können. Wäre nun nicht das Ideal eines Kunstwerkes die Vereinigung von höchster Geistigkeit im Thematischen und höchster Sinnhaftigkeit der Darstellung? Man könnte versucht sein, die Frage ebenso bedingungslos zu bejahen wie einen primitiven mathematischen Lehrsatz. Und doch gibt es keine solche Harmonie der Extreme, nicht nur deshalb nicht, weil kein Künstler die nötige Spannweite künstlerischer Fähigkeit besitzt, sondern auch, weil sich die beiden Extreme, so paradox das klingen mag, gegenseitig abschwächen. Das ist selbst in der Natur so. Es wird kaum einen Menschen geben, bei dem ein außergewöhnlich hoher Geist sich einen vollendet schönen Körper baut. Wohl aber ist es das Gewöhnliche, daß der schöne Mensch ein geistig mittelmäßiger Mensch ist, der hohe Geist aber in einem unscheinbaren Körper wohnt.

Ästhetische Grundsätze darf man nicht am Gelehrtentisch ausspinnen, sie müssen durch Induktion aus der praktischen Kunst gewonnen werden. Richard Strauß und Franz Schreker haben ohne Zweifel unter den deutschen Komponisten die rein sinnlichen Klangwirkungen auf die Spitze getrieben.

Für ihre Vorwürfe, die sie in Text oder Programm zu Grunde legten, mochten sie das entsprechende Ausdrucksmittel sein. Aber die Geistigkeit etwa eines Messetextes müßte, mit solchen musikalischen Mitteln dargestellt, aufs empfindlichste leiden. Umgekehrt würde es heute wohl niemand einfallen, ein Liebeslied mit den Formen des gregorianischen Chorals zu umkleiden. In der Malerei haben Naturalismus und Impressionismus ganz folgerichtig gedacht, wenn sie nur malten, was sie mit Augen sehen konnten, das Geistige darum so gut wie ganz ausschalteten. Da es ihnen um die äußerste Verfeinerung malerischer Kultur zu tun war, hatten sie von ihrem Standpunkt aus recht. Die Sonne scheint ja auf Gute und Böse gleichermaßen; sie macht beim Zauberspiel ihrer Farben keinen Unterschied zwischen einem geistreichen und geistlosen Gesicht. Diese Maler waren sich wohl bewußt, daß geistige Themen durch rein malerische Reize nichts gewinnen, wohl aber vieles verlieren müßten, das Malerische aber vom Geistigen her seiner Autonomie entkleidet würde, daß also ein unerfreulicher Zwitter herauskäme. Versuche, beides zu verbinden, wie wir sie in den religiösen Bildern Uhdes finden, bekräftigen nur die Wahrheit der Empfindung konsequenter Impressionisten. Ein schlichtes impressionistisches Stilleben ist uns lieber als solche anspruchsvollen Gemälde. Wir verstehen es darum, wenn Van Gogh, der nach Ausweis seiner Briefe einen sehr scharfen Blick für die tieferen Probleme der Kunst hatte, schreiben konnte: „Ich versichere Dich, daß ich den Christus von Uhde ganz besonders unglücklich finde; der kann nicht bestehen.“

Abbild und Sinnbild erfordern eben durchaus verschiedene Darstellungsweisen. Dort ist das Malerische Selbstzweck, wirklich, und in dieser Einschränkung mit Recht „l'art pour l'art“, hier nur Mittel. Wenn Leibl, wohl der größte aller Naturalisten, seine Bauern malte, oder mit unsäglicher Geduld in vierjähriger Arbeit seine Frauen in der Kirche, dann war es ihm weder um die Bauern noch um die Frauen zu tun, sondern um Meisterstücke des Malenkönnens. Wenn dagegen Millet Bauern malte, dann kommt es ihm in erster Linie nicht auf malerische Probleme an, sondern auf geistige. „Es ist ein allgemeiner Typus, der sich nirgends an das Zufällige bindet. Er sieht nicht wie Defregger den Tyroler, oder Knaus den Schwarzwälder, oder Leibl eine Dachauerin. . . . Nur durch solche Vergleiche kann man einigermaßen klarmachen, was Wahrheit, geistige Wahrheit ist. . . . Keiner beweist mehr, wie man ohne ‚Gefälliges‘, ohne die Witze der Technik, den Augenkitzel des Kolorits und der Linie ein echtes Kunstwerk schaffen kann. Es liegt alles in der Auffassung — ich habe ja mal wieder begriffen, was echte Kunst ist.“ So Karl Schuch — selber ein ausgezeichnete Nur-Maler im Sinne Leibls — in einem Briefe an Hagemeister (Paris, Dezember 1882). Leibl ist demnach ein Meister des Abbildes, Millet des Sinnbildes. Die Werke beider Künstler sind Kunstwerke im vollendeten Sinne, weil bei beiden die Mittel dem Zwecke vollkommen angepaßt sind. Wir würden anders urteilen, wenn Leibl mit den gleichen Mitteln etwa eine Auferstehung Christi gemalt hätte.

Heute wissen wir, daß auch Millets Kunst noch nicht die letzten Schlußfolgerungen, die sich aus der Sinnbildhaftigkeit der höheren Kunst ergeben,

gezogen hat. Er gehört zur — sehr großen — Kategorie derer, die das Ideal darin erblicken, das Sinnbild im Abbild zu schaffen, wobei sowohl das geistige wie das sinnliche Element Opfer zu bringen haben. Wir nennen diese Kunstweise Realismus. Wer ein Milletsches Bild aufmerksam betrachtet, sieht sofort, daß der Künstler zwar zahlreiche Einzelheiten in Form und Farbe untergeschlagen hat, aber doch immer noch die Maßverhältnisse der Naturerscheinung wahr. Wir müssen indes einen bedeutsamen Schritt weitergehen und fragen, ob es denn unter allen Umständen nötig ist, die Maßverhältnisse der Wirklichkeit einzuhalten. Schon allein die Frage mag manchen meiner Leser, der noch einige der gemalten und gemeißelten Greueln des Expressionismus in peinlicher Erinnerung hat, mißtrauisch auf die weiteren Ausführungen machen. Aber wir dürfen uns doch von den Materialisten nicht an Folgerichtigkeit des Denkens übertreffen lassen! Ihnen galt das den Sinnen Zugängliche als einziger Gegenstand der Kunst. Sollen wir nun, die wir die absolute Priorität des Geistigen vor dem Sinnlichen festhalten und verkünden, uns mit einer Halbheit begnügen? Müssen wir nicht vielmehr die Priorität des Geistigen auch in der Kunst verfechten und das sinnliche Element in seine rein dienende Stellung zurückdrängen? Derjenige muß für uns der größte Künstler sein, der mit sparsamsten sinnlichen Mitteln die höchsten geistigen Wirkungen erzielt. Das gilt zumal von der religiösen Kunst.

Wir kommen also an der Frage nicht vorbei, ob die Anwendung der sparsamsten sinnlichen Mittel gegebenenfalls auch ein Abweichen von anatomischen Verhältnissen — auf diese kommt es vor allem an — gestatte. Ich weiß schon, man wird mir sofort mit dem Einwand kommen, daß es doch ganz ungehörig sei, an den Meisterwerken Gottes herumzukurrieren, es gleichsam besser wissen zu wollen als Gott. Aber tut denn das irgend ein Künstler?

Die Natur arbeitet allüberall teleologisch nach irdischen Zwecken. Jedes Glied unseres Leibes hat seine bestimmte Aufgabe im Organismus und die dieser Aufgabe am besten entsprechende Form. Würde der Allmächtige einen Künstler beauftragen, nun auch selber einen wirklichen Menschen zu bilden mit allen ihm zukommenden Lebenstätigkeiten, er könnte in der Tat nichts besser machen als Gott es gemacht hat, und gibt das unumwunden zu. Aber die gemalte Blume braucht nicht zu wachsen, zu duften oder Samen auszustreuen, die gemalte Traube ist nicht zum Essen, der gemalte Stein bedarf keiner Härte oder Gewichtigkeit, gemalte Füße haben nicht die Funktion zu gehen, gemalte Hände nicht die zu greifen usw. Kurz, die Kunst hat eine andere Aufgabe als die Natur. Es wäre darum auch kurzsichtig, Künstlern, die sich Abweichungen von der Natur erlauben, Mangel an Ehrfurcht vor Gottes Schöpfung vorzuwerfen. Nicht an der Schöpfung Gottes erlauben sie sich Änderungen, sondern an Schöpfungen menschlichen Geistes. Die alte Ästhetik war darum übel beraten, wo sie von „nachahmenden“ Künsten sprach, weil sie damit den höheren Sinn der Künste verdunkelte und die Mißverständnisse begründen half, die auch heute noch nicht ausgerottet sind. Kunst in ihrer wahren Bedeutung ist immer Sinngebung. Ihre Aufgabe ist es nicht, die flüchtigen, zufälligen

Erscheinungen der Wirklichkeit zu erhaschen, sondern das Bleibende, das Beharrende, das Gesetzmäßige zu ergründen. Der Künstler hat deshalb immer das Recht, wo es diese höhere Aufgabe erheischt, von den irdischen Zweckformen der Natur abzuweichen, sei es nun, daß es den Ausdruck des Geistigen zu steigern gilt oder, was besonders bei der monumentalen Malerei zu beachten ist, die Abgewogenheit der Komposition, der stilistische Rhythmus es erfordert. Diese Sinngebung würde durch allzu große Annäherung an die Natur geradezu gestört werden, weil in der Wirklichkeit das Zufällige, Unwesentliche immer das Wesentliche überwuchert. Wo trügen die einzelnen Individuen jemals die geistigen Züge offen zur Schau, die sie wirklich besitzen, oder die der Künstler zum Ausdruck zu bringen strebt! Die Alltagssorgen und die Alltagslangweile prägen sich in den Gesichtern viel deutlicher ab als das Geistige. Das gleiche gilt aber von allen zufälligen Erscheinungen der Natur. Ein Landschaftsbild, nach der Natur gemalt, mag uns gefallen; ergreifen wird es uns nur, wenn der Künstler es verstanden hat, die Seele der Landschaft oder die eigene Seele aus seinem Bilde sprechen zu lassen. Selbst das Bildnis, das mehr sein will als eine Photographie, verlangt eine über die Natur hinausgehende Sinngebung. Und wenn wir die Dichtkunst einer Gertrud Le Fort mit der Sigrid Undsets vergleichen, müssen wir der ersteren die Palme zuerkennen, weil sie die Sinngebung nicht in naturalistischem Gestrüpp versteckt, weil sie die dem Ausdruck einer großen geistigen Idee entsprechenderen Mittel wählt.

Wenn wir dieses Grundsätzliche einmal nach allen Seiten durchdacht haben, dann breitet sich Licht über die Kunstentwicklung der neuen Zeit. Wir lernen die Künstler begreifen, die nach dem Absterben des Impressionismus mit allen Kräften und auf verschiedensten Wegen nach verstärkter Sinngebung der Kunst strebten und streben. Wir lernen selbst die gegenstandslosen Rhythmen eines Kandinsky oder eines Klee, die gespensterhafte Vorstellungswelt eines Feininger als Sinnbilder eines Lebensrhythmus verstehen, den wir freilich nicht als unsern eigenen anerkennen. Wir lernen auch die eckigen Köpfe der Expressionisten, wenn auch nicht schätzen, so doch deuten als erschütternde Symbole innerlich zerschlagener und zermarterter Menschen, als Propheten eines furchtbaren individuellen und sozialen Zerstörungsprozesses. Die heutige Kunst hat sich von solchen Extremen bereits abgewandt. Möge auch das eine Prophetie kommenden Aufstiegs der Menschheit sein.

Was wir gesagt haben, ist nicht etwa eine neue Theorie, die erst unsere Zeit ausgeklügelt hätte. Aber selbst wenn die Theorie, die reflektive Erkenntnis, neu wäre: die praktische Übung ist uralte. Immer in Zeiten, wo die Welt theozentrisch dachte, überall dort auch, wo die Empfindung eines geheimnisvollen Waltens noch nicht vom nüchternen Rationalismus verdrängt wurde, hat auch die Kunst eine gesteigerte Sinnbildhaftigkeit als ihr höchstes Ziel erstrebt und hat sich unbedenklich weitgehendste Abstraktionen von der Wirklichkeit erlaubt. So war es nicht nur in der altchristlichen und romanischen und größtenteils auch noch in der gotischen Zeit, es war auch so bei den frühen Griechen, den Assyryern und Ägyptern und ist heute

noch so bei heidnischen Völkern mit magischen Religionen und Kulturen. Erst die Säkularisierung der Weltanschauung hat auch die Kunst säkularisiert und naturalisiert. Nun erst hat die profane Kunst allmählich die ihr angemessenen Formen ausgebildet, während sie früher ganz im Banne der kirchlichen Formenwelt stand. Die kirchliche Kunst aber folgte nunmehr der Entwicklung der profanen Kunst, statt sich auf ihr Erstgeburtsrecht zu besinnen. Die Herrin war zur Magd geworden, die ihren Platz im Gefolge fand. Dieser Geisteshaltung ist auch die russische Ikonenwelt, freilich viel später als in Westeuropa, zum Opfer gefallen. Es gibt heute wohl niemand mehr, der darin nicht einen bedauerlichen Abfall von einem unschätzbaren Ideal und einen höchst zweifelhaften Gewinn erblickte. Bildlich gesprochen, hat man den kindlich frommen Glauben mit Wissenschaft und technischem Fortschritt vertauscht. Dem Ikonoklasmus des 8. Jahrhunderts ist, wenn auch in anderem Sinne, ein neuer gefolgt.

Wenn wir heute die an der reinen Natur orientierten religiösen Bilder betrachten, die vor vierzig bis fünfzig Jahren gemalt wurden, empfinden wir geradezu Widerwillen. Was sagen uns heute noch die Modell-Madonnenbilder eines Gabriel Max oder eines Hermann Kaulbach und Walter Firle, was die hl. Cäcilia eines Ryland oder Lauenstein, oder die Flucht nach Ägypten von Hans Thoma! In allen diesen Bildern ist nichts Religiöses mit Ausnahme des Bildtitels. Auch Raffaels Bilder sind weit entfernt, uns Ideal einer religiösen Kunst zu sein, weil sie allzusehr im Menschlichen stecken bleiben und dem antiken Schönheitskanon mehr huldigen als christlicher Wahrheit und Gedankentiefe. Und Michelangelos Jüngstes Gericht verrät gewiß eine gewaltige künstlerische Meisterschaft, ist es aber ein religiöses Kunstwerk? War die Hochrenaissance bei ihrer ganzen Geisteshaltung überhaupt imstande, das Sinnbildliche eines religiösen Themas herauszuholen, wie es, wenn auch schon etwas abgeschwächt, die Frührenaissance noch vermocht hatte und der Barock bei seinem ekstatischen Schwung wieder vermochte? Und ist nicht die herbe Kunst eines Greco religiös tiefer als die des viel gefälligeren Murillo? Greco, der in künstlerischer Besessenheit und religiöser Hingerissenheit innere Gesichte an die Leinwand schleuderte, hatte keine Zeit, zu rechnen und zu messen und sich um Anatomie zu kümmern, weil er die glühende Inspiration nicht unter rationalen Erwägungen erkalten lassen durfte. Bei Murillo ist die Sinnbildhaftigkeit doch schon stark von Irdischem überdeckt.

Es ist wahrhaft erstaunlich, daß unser christliches Volk die christliche Kunst immer noch mit Vorliebe dort sucht, wo sie nicht zu finden ist, daß es Bilder liebt, die religiös durchaus leer sind und erst von der frommen Seele des Beschauers her mit Inhalt erfüllt werden. Was in aller Welt haben doch die zahllosen Bilder der hl. Theresia vom Kinde Jesu mit der Heiligkeit der Heiligen zu tun? Ein hübsches Mädchengesicht — solche gibt es auch unter Heiden und Ungläubigen — ist noch lange kein Sinnbild und Gleichnis der Heiligkeit, viel eher der Weltlichkeit. Der Heiligenschein muß von innen heraus strahlen, nicht nur äußerlich aufgemalt sein, sonst ist er Lüge. Und welche Beziehung hat ein perspektivisch naturgetreu durchgeführter landschaftlicher Hintergrund, ein nach dem Modell gezeich-

neten Faltenwurf, ein physiologisch genaues Muskelsystem bei einem religiösen Bild mit religiösen Gedanken? In all diesen Dingen genügt die Abkürzung, die Andeutung. Und wenn die naturalistische Kunst — wiederum von ihrem Standpunkt aus ganz mit Recht — nur ein verächtliches Lächeln für Bilder mit Goldgründen, Inschriften, Symbolen übrig hatte, weil man solches ja in der Wirklichkeit nicht sieht, so begrüßen wir alle diese Dinge, und zwar aus dem gleichen Grunde. Sie sind ein vortreffliches Idealisierungsmittel, eine Transparenz des Übersinnlichen und Unsichtbaren. So besteht die so oft von Künstlern betonte Schwierigkeit der Herz-Jesu-Darstellung nur für den Naturalisten. Für ihn muß es ein Greuel sein, das Herz außen anzubringen. Nicht so für den, der auch schon die Figur selbst als Sinnbild behandelt.

Aus allem dem ergibt sich die Forderung, daß die christliche Kunst aus der Sklaverei der erbsündigen Natur befreit werden muß; auch sie muß das Sakrament der Wiedergeburt empfangen, wenn sie Ausdruck übernatürlichen Geistes werden will, sie muß zurückfinden zu den alten Quellen religiöser Bildkraft, zu den altchristlichen und frühmittelalterlichen Ikonen, nicht um sie nachzuahmen, sondern um an ihnen die Konzentration aufs wesentlich Religiöse, die Abwendung vom Irdischen zu lernen.

Wenn man so Ideal und Wirklichkeit nebeneinanderhält, kann man die reformatorische Tat eines P. Desiderius Lenz, des Begründers der Beuroner Schule, gar nicht hoch genug bewerten. In einer Zeit, wo die sakrale Kunst von der naturalistischen völlig überwuchert war, hat er mit ebensoviel Mut wie Ausdauer an der Heiligung der christlichen Kunst gearbeitet. Sein Fehler war nur, daß er in seiner eigenen Art des Zählens und Rechnens den Weg schlechthin erblickte. Es gibt viele Wege zum gleichen Ziel, und der heutige Künstler wird andere wählen, wie ja auch die Beuroner Künstler andere Wege gingen als die altchristlichen. Und merkwürdig: so groß ist die von solchen Sakralbildern ausstrahlende Kraft, daß sie die Wiederholung ebensogut vertragen wie eine liturgisch weihevollen Gebetsformel. Wenn wir etwa die Madonna von der immerwährenden Hilfe (in ihrer alten, strengen, nicht modern aufgeweichten Form) in allen Kirchen der Welt fänden, wir würden uns daran nicht stoßen, während wir ein auch nur mäßig naturalistisches Madonnenbild gewiß nicht in jeder Kirche sehen möchten. Ja, es ist eben doch etwas Großes um die Malertradition des Berges Athos!

Nun darf man aber nicht meinen, daß schon jede streng antinaturalistische Form sakral sei. Niemand wird in den strammen Marschschritten, den grellen Kommandorufen „Zum Gebet!“ den blitzartigen Kollektivbewegungen, wie sie unter den Soldaten bei Fronleichnamsprozessionen oder Militärgottesdiensten üblich sind, auch nur eine Spur von der liturgisch gemessenen Haltung erblicken, die ein andächtig gefeiertes Hochamt auszeichnet. Auch eine heilige Kunst verträgt keine militärisch abgeackten Rhythmen. Der liturgische Stil muß vielmehr Vorbild sein und bleiben; an ihm hat auch die religiöse, wenigstens die eigentlich kirchliche Kunst ihr Gesetz zu studieren, dann wird sie nicht zu einer Subjektivität ausarten, die der Feind jeder Gemeinschaftskunst ist, dann wird sie dem

schlichten Volke ebensoviel sagen wie dem Kunstkenner. Nicht nur die kirchliche Musik, auch die kirchliche bildende Kunst muß das Choralsingen wieder lernen.

Schon oben wurde angedeutet, daß das Pendel, vom revolutionären Expressionismus weit über den Ruhepunkt hinausgeschleudert, allmählich wieder in die Gleichgewichtslage zurückkehrt. Das ist auch bei der religiösen Kunst unserer Tage offensichtlich. Gerade die Ausstellung für moderne christliche Kunst bei Gelegenheit des Nürnberger Katholikentages hat die Geduld derjenigen, die warten konnten und nicht heißspornig mit dem Unkraut auch den Weizen ausreißen wollten, gerechtfertigt. Es gab auch da noch Dinge, über die man streiten kann, die man vielleicht auch ablehnt, andere, in denen die Naturabschrift noch eine zu beherrschende Rolle spielt. Aber ein guter Teil der ausgestellten Arbeiten kommt doch schon nahe an das Ideal heran, das uns vor Augen schwebt, das der Religion gibt, was der Religion, der Kunst, was der Kunst, und dem Volke, was dem Volke gebührt. Mit Recht konnte darum Erzbischof v. Hauck bei der Eröffnungsfeier die Frage herzhaft verneinen, ob jene recht hätten, die der modernen Kunst die Fähigkeit, aus eigener Kraft zu schaffen, abzusprechen möchten. Und aus den dort gezeigten Proben schöpfte er die Hoffnung, daß wir einer neuen Epoche großer christlicher Kunst entgegengehen.

Diese Hoffnung ist auch die unsere, und wir teilen diesen fröhlichen Optimismus, weil wir überzeugt sind, daß sich große Ideen in der Weltgeschichte durch noch so viele Anfeindungen nicht totschiagen lassen, sondern zur Auswirkung gelangen. Und eine solche große Idee ist die Reinigung der kirchlichen Kunst von allem Weltlichen, die Vertreibung der Käufer und Verkäufer aus den Tempelhallen.