

und deshalb vor allem innerlich. So wird auch das Gebet selbst zur Tat. Es formt den innerlichen Menschen und durch ihn das äußere Werk. Dieses Werk wird nicht nur kein Hindernis für die Vereinigung mit Gott, sondern vielmehr Pflicht. So mündet schließlich alles wieder in die große Idee des Königtums Christi, die eine der bevorzugten Lehren franziskanischer Theologie seit deren ersten Tagen war. Es ist jene Königsherrschaft Christi, die der Arme von Assisi innerlich erschaute, als er seinen armen Mantel mit einem großen Gipskreuz zeichnete und im Gefühle seiner neuen Freiheit über die Abhänge des Subasio lief mit dem Ruf: »Ich bin der Herold des Großen Königs.«

Heute nun ist jenes Verlangen des 13. Jahrhunderts nach Einbettung der Tat in die Grundlagen des Christentums in eigenartiger Weise neu erwacht und hat dabei, zumal in seinen Anfängen, ein seltsames Sehnen nach jener franziskanischen Geistigkeit geoffenbart.

Das 19. Jahrhundert, das nach einer ersten Zeit der Romantik so recht zum Jahrhundert der Betriebsamkeit mit ihren Maschinen und ihrer Technik, des Aktivismus als einer auf all diesen leblosen und doch so ruhelosen Dingen aufbauenden Geisteshaltung war, war auch, wie Gemelli mit Recht hervorhebt, zugleich das Jahrhundert, das wie kein anderes nach Franziskus ausschaute, Franziskus verehrte, ja feierte. Görres schrieb »Der hl. Franz von Assisi - ein Troubadour«, ein Chateaubriand und der edle Ozanam, der 1847 selbst Assisi aufsuchte, zählen zu seinen Verehrern. Die Fioretti des hl. Franz gehören zu den Lieblingen des Jahrhunderts. Selbst Fernstehende, ja Feinde der Kirche verehrten und priesen Franz, wenn auch auf ihre Art, so vor allem Renan und Sabatier. In Deutschland wurde die Liebe zu Franz von Assisi durch Henry Thodes Werk »Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien« (1885) geweckt. Gewiß war in dieser Begeisterung viel Ästhetizismus, viel Äußerlichkeit einer fatten Zeit, Schöngeistigkeit eines inmitten seiner technischen Fortschritte geistig doch matten Bürgertums.

Aber wie das 20. Jahrhundert in seinen geistigen Umwälzungen uns lehrte, kündigte sich in jener Franziskusliebe doch schon Tieferes an. Nicht zuletzt die

Jugendbewegung, besonders unsere katholische, ist ja ein Zeichen dafür, daß ihr der hl. Franz wirklich zum Wegweiser werden sollte, eben aus der Unraft einer hohlen Geschäftigkeit heraus zur wahrhaft lebendigen, geisterfüllten Tat. So steht Franziskus tatsächlich wieder an der Pforte eines neuen Abschnittes der Geistesgeschichte. Gewiß ist dieser neue Abschnitt reich an vielen Werten, die jene ersten franziskanischen Zeiten in dieser Art nicht kannten, gewiß haben wir vor allem wieder enger an die Urzeiten des Christentums anknüpfen gelernt, an jene Zeiten, da das Osteralleluja der Auferstehung als Siegeszeichen des Kampfes im Leben und Tod noch so unmittelbar erklang.

Aber darüber hinaus müssen wir auch heute wieder suchen und lernen, wie wir Christus gerade unserer Zeit predigen. Wie solch zeitgemäße Predigt nicht nur aus tiefster Innerlichkeit, sondern auch aus innigster Christusverbundenheit schöpft, das lehrt uns Franziskus.

Constantin Noppel S. J.

### Süddeutsche Barockkirchen

In älteren geographischen Atlanten findet man auf manchen Karten leere Stellen mit dem Aufdruck »Unerforschtes Gebiet«. Auch die kunstgeschichtlichen Werke des 19. Jahrhunderts weisen bezüglich des 18. Jahrhunderts eine solche Leerstelle auf. Aber man nannte sie nicht »Unerforschtes Gebiet«, sondern, vom Dogma der alleinigmachenden klassischen Kunst befangen, wenn auch nicht immer ausdrücklich, so doch dem Sinne nach »Der Erforschung nicht wertiges Gebiet - Wüstenland«. Das Schlagwort vom finsternen Mittelalter fand entsprechende Anwendung auf das 18. Jahrhundert. »Nacht«, überschreibt Franz Reber in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst (1875) das Kapitel über die Kunst des 18. Jahrhunderts und schließt es mit den Worten: »Alles ist Plagiat und Armseligkeit, und der gefamte Eindruck der einer kümmerlichen Nachtlampe, deren nur mehr glimmender Docht an dem letzten Rest des alten Oles zehrt.« Das ist nur eine Stimme aus dem Unisonochor der damaligen Kunstgeschichtsschreiber. Burckhardt und Nießche sind zwar später aus dem Chor ausgeschieden, aber auch sie kamen über eine Ahnung, daß auch diese Kunstperiode ihr Großes habe, kaum hinaus.

Zehn Jahre nach Erscheinen des Reber'schen Buches veröffentlichte Gustav Ebelein zweibändiges Werk »Die Spätrenaissance«. Er behauptet zwar, daß man nun die Phrase vom Verfall der Künste in diesem Zeitabschnitt als irrig erkannt habe, und beklagt die zahlreichen Lücken, die eine spätere Forschung noch auszufüllen habe, trägt aber selbst wenig zur Ausfüllung dieser Lücken bei, denn gerade das so überaus reiche Gebiet der kirchlichen Kunst ist auch für ihn noch zum weitaus größten Teil eine terra incognita. Ähnliches gilt von Gurllitts »Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus« (1887/89) und von Schmarlows »Barock und Rokoko« (1897). In den Denkmäler-Ausgaben wurde dann bisher unbekanntes Material in Bild und Quellenbelegen beigebracht, das nicht nur wertvolle Grundlagen für Einzelforschung bot, sondern auch zu zusammenfassenden, stilkritisch vergleichenden Arbeiten anregte. So konnte schon E. Baumeister im Kreis Oberbayern allein 66 Rokokokirchen namhaft machen (Rokokokirchen Oberbayerns, 1907). Dazu kommen noch die übrigen bayrischen Kreise, Württemberg und Österreich, um nur die Hauptgebiete zu nennen. Kaum ein Jahrhundert hat eine so reiche kirchliche Bautätigkeit entfaltet wie das 18. Gewiß sind nicht alle diese Kirchen Meisterwerke, aber alle sind aus der gleichen totalitären Kunstauffassung gestaltet worden, die Pinder in seinem schmalen Band »Deutscher Barock« (1914) bereits in seinen Umrissen zu zeichnen versucht hat.

So hatte man in unserem Jahrhundert endlich wieder den Zugang zu diesen vergrabenen Schätzen gefunden, und ein reiches Schrifttum bemühte sich um immer tiefer dringende Erkenntnisse. Wir erinnern nur an die größeren Werke von H. Popp, Brinckmann, Wackernagel, Pevsner-Grautoff, Droft, Weisbach, Hausenstein, Feulner, Riefenhuber. Neuestens sind zwei weitere Bücher erschienen, die in Bild und Wort näher in Form und Geist des deutschen Spätbarock einführen möchten: »Barockkirchen in Altbayern und Schwaben, aufgenommen von Walter Hege, beschrieben von Gustav Barthel«<sup>1</sup>, und eine Einzel-

studie »Die Wies, das Meisterwerk von Dominikus Zimmermann«, von Carl Lamb<sup>2</sup>.

Der von den Herausgebern des ersten Bandes beabsichtigte Hauptwert liegt in den Tafelbildern, die uns die heutige Vollkommenheit der photographischen Kunst in schönstem Lichte zeigen. Es finden sich selbst Versuche, uns durch Farbenbilder eine Vorstellung von der farbigen Wirkung solcher Innenräume zu vermitteln. Wenn diese nicht in allemweg befriedigen, so liegt der Grund in der Schwierigkeit der Aufnahmen, ganz abgesehen davon, daß das glitzernde Gold nicht wiederzugeben ist und zu einem stumpfen Gelb verblaßt. Der Verfasser weist mit Recht darauf hin, daß in Bayern während des gotischen Zeitalters erst die Spätgotik heimisch wurde, daß der Bayer erst in ihren Formen einen natürlichen Ausdruck seines Wesens empfand. Die Spätgotik mit ihrem Trieb nach Bewegung ist aber der barocken Kunstauffassung verwandt, die gerade in Bayern ihre letzten Möglichkeiten erschöpfte. Wenn Dehio die Frage aufwarf, ob nicht der Barock überhaupt die deutsche Ur- und Grundstimmung sei, so dürfen wir die Frage, wenigstens für Süddeutschland, wohl bejahen. Darum wurde die eigentliche Hochrenaissance bei uns so gut wie übersprungen, und schon in der Münchener Michaelskirche treten uns deutsche Barockformen unverkennbar entgegen, denen gegenüber die spätere Theatinerkirche geradezu ein Rückschritt ins italienische Schema ist.

Es ist schließlich ein Streit ums Wort, ob man den letzten Ausläufern des Barock die Bezeichnung Rokoko gibt oder den Ausdruck Spätbarock vorzieht. Der Verfasser entscheidet sich für das letztere, da Rokoko nur ein Zierstil gewesen sei. Gleichwohl: wer Gelegenheit hat, in München die Theatinerkirche mit der Kirche in Berg am Laim zu vergleichen, dürfte geneigt sein, nicht nur akzidentelle, sondern Wesensunterschiede zu empfinden, die nicht geringer sind als die Unterschiede zwischen Hochrenaissance und italienischem Barock. Eine solche illusionäre Überwindung der Schwerkraft, alles Lastenden und Drückenden - Berg am Laim ist noch nicht einmal das bezeichnendste Beispiel - war dem Barockmeister alter Richtung mit seinem

<sup>1</sup> gr. 4<sup>o</sup> (60 Textseiten u. 120 Aufnahmen) Berlin 1938, Deutscher Kunstverlag. Geb. M 12.-

<sup>2</sup> 4<sup>o</sup> (120 S. mit 96 Abbild.) Berlin, Rembrandtverlag. Geb. M 6.-

massigen Baukörper, seinem schweren, rundplastischen Stuck und seiner Scheu vor Farbe gar nicht möglich. Erst die beschwingten Grundrisse, der zarte, flimmernde, wie hingehauchte Stuck der Rokomeister, der oft an die Zierlichkeit textiler Spitzen erinnert, und die hellfarbigen Fresken brachten es fertig, uns den wuchtenden Stein vergessen zu lassen.

Der Musiker weiß, was polyphone Stimmführung gegenüber der homophonen bedeutet. Es ist vielleicht nicht von ungefähr, daß die größten Meister des Spätbarock noch Zeitgenossen Sebastian Bachs waren. Auch in der bildenden Kunst der Zeit wahren die Einzelstimmen der Architektur, Plastik und Malerei ihre Selbständigkeit, ohne die Harmonie des Ganzen zu stören. Jede dieser Künste greift das vorgebildete melodische Motiv auf und verwebt es fugenartig ins Ganze. Aber es war nicht der Ehrgeiz unserer Meister, Bach auch in seiner ersten Grundstimmung nachzuahmen. Sie empfanden mehr Mozartisch; das Jubeln lag ihnen näher als ernstes Grübeln. Dem protestantischen Norden blieb darum die Kunst des Spätbarock immer fremd; sie war Ausdruck katholischer, wenn auch zeitbedingter und süddeutschem Formempfinden angemessener Haltung.

Man wird zugeben müssen, daß die barocke Stilform von der zeitlosen liturgischen Form, wie sie uns in den kirchlichen Gebeten und Zeremonien entgegentritt, stark abweicht. Und doch ist die liturgische Form weitherzig genug, sich auch bereitwillig in eine solche Umgebung einzugliedern. Ein feierliches Hochamt im barocken Kirchenraum wird niemand als fehl am Ort empfinden, der nicht von bestimmten Theorien voreingenommen ist. Man mag des weiteren auch zugeben, daß das starke Pathos, das diese gemalten und gemeißelten Heiligengestalten durchzuckt, oft genug ans Manierierte streift. Aber bei den besten Meistern ist es doch eine innere Kraft, die Haltung, Gestus und Bewegungsmotive der Gewänder bestimmt und den Figuren eine erstaunliche Größe und Wucht verleiht, himmelweit verschieden von dem langweiligen Quietismus der Heiligenfiguren, die die spätere klassizistische und nazarenische Kunst hervorbrachten. Der Ausdruck »Statue« bekommt dabei seinen wörtlichen, keineswegs schmeichelhaften Sinn.

Es ist psychologisch durchaus verständlich, daß in Zeiten eines so einheitlich geformten Stilgefühls die Kunst früherer Epochen nicht mit der Ehrfurcht betrachtet wurde, die sie verdient. Es wurden darum oft ehrwürdige alte romanische und gotische Kirchen, wo man sie nicht niederlegen konnte oder wollte, im Sinne des neuen Stilgefühls umgestaltet. Die Herausgeber bringen als Beispiele solcher Umstilisierungen den romanischen Dom von Freising und die beiden gotischen Hallenkirchen in Andechs und München (Heiliggeist). In Andechs sowohl wie in der Münchener Heiliggeistkirche ist die Umgestaltung herrlich gelungen<sup>3</sup>. Der gotische Kern drängt sich dem Beschauer kaum mehr auf. Beim Freisinger Dom stört die dem Spätbarock fremde Art der im wesentlichen geradlinig durch den Raum laufenden Gesimse über den Emporen.

Barthel hält die Kirche in Rott am Inn für den »kostbaren Schlußstein« im gewaltigen Gebäude des Spätbarock. »Rott am Inn ist durchsichtige Klarheit und harmonisches Glück, man möchte sagen, von endlicher Unendlichkeit, die ausgewogene Vergeistigung von Diesseits und Jeneseits.« Es wird immer Sache des persönlichen Geschmacks bleiben, in dieser oder jener Kirche den Schlußstein zu sehen. Im allgemeinen betrachtet man heute die Wieskirche als das vollendetste Beispiel spätbarocker Kunst. Auch für sie findet der Verfasser begeisterte Worte. »Die Wies ist glücklichste schwebende Harmonie, die Wies ist ein leidenschaftsloses, wunderbar befreites Schweben, ein Duft von hinreißender Süße, ein Reigen feliger Genies, der steingewordene Einklang zwischen Mensch und Gott.«<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Der Verfasser hätte bei den baugeschichtlichen Anmerkungen zur Heiliggeistkirche (S. 56) anmerken müssen, daß die drei westlichen Joche erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts angebaut wurden. Früher war der Eindruck zweifellos noch bedeutender gewesen.

<sup>4</sup> Es wäre vielleicht besser gewesen, die Plastiker, Maler und Stukkatoren in die Beschreibung der einzelnen Bauten einzugliedern, statt sie in besonderen Kapiteln zu behandeln. Ein Künstlerverzeichnis, wofür auf S. 60 Platz gewesen wäre, hätte man dankbar aufgenommen. Zu S. 58: Der Vorname des Bildhauers Verhelst ist Aegid, nicht Ignaz.

Dieser Wieskirche nun hat Lamb die oben angekündigte Monographie gewidmet. Mit großer Mühe und Sorgfalt ist er der Baugeschichte und den Einzelheiten der technischen Konstruktion nachgegangen. Bauherren dieses architektonischen Juwels waren die Prälaten von Steingaden. Der Baumeister, Dominikus Zimmermann, war eigentlich Stukkateur und Altarbauer, aus der Wessobrunner Schule hervorgegangen. Als Architekt ist er keiner Schule verpflichtet. Er hat sich aus eigener Kraft und genialer Veranlagung und erst im reifen Alter zu den originellen Leistungen emporgeschwungen, die wir in Steinhausen, Günzburg und in der Wies bewundern. Die Wieskirche begann er erst im Alter von 60 Jahren. Vierzehn Jahre vorher hatte er Pläne für Ottobeuren eingereicht, die aber nicht ausgeführt wurden. Wenn man den Grundriß seines Entwurfes betrachtet, möchte man es bedauern, daß die mächtige Kirche nicht nach seinen Plänen gebaut wurde.

Die Wieskirche liegt in den bayrischen Voralpen in stiller Einsamkeit. Obwohl sie von Anfang an berühmt war, hatten sich im Laufe der Jahrzehnte doch große Bauschäden eingestellt, für deren Behebung die spätere barockfeindliche Zeit wenig Eifer zeigte. Erst in jüngster Zeit, zuletzt 1935, wurde die Kirche völlig wiederhergestellt.

Prachtvoll steht sie in der Landschaft, wie in organischem Wachstum dem Boden entsprossen. Und betreten wir durch die Vorhalle das Innere, so ereignet sich das

scheinbar Unmögliche: wir hören den Raum klingen. Das Visuelle wandelt sich illusionär ins Akustische; wir glauben uns umflutet von Tonwellen. Man hat Architektur gefrorene Musik genannt - ein blendender, geistvoller Gedanke. Aber die Musik dieses Raumes ist nicht gefroren, sondern bewegt. Wie lebende Menschen, in Reigenstellung geordnet, muten uns diese in einem sanften Oval kreisenden Pfeilerreihen an. Und doch sind sie noch das am meisten statische Element des Raumes, eine Art von liegendem Orgelpunkt, über den sich das lebhaft polyphone Stimmengerank der Malereien und Stukkaturen wölbt. Es sind sanfte und zarte Register, die der Spieler gezogen hat. Es gibt ein Crescendo und Decrescendo, nie aber ein Forte oder gar Fortissimo. Und immer neue Lichtharmonien ertönen beim Weiterstreiten durch den Raum, wechselnd auch nach der Tageszeit. Der Verfasser hat gerade diesem Punkt eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt und eine Reihe von Abbildungen der Tageslichtänderung gewidmet. Indes können auch die ausführlichste Beschreibung und der größte Aufwand an dichterischen Worten und Analogien das Erlebnis aus eigener Schau nicht ersetzen, so wenig wie die besten Lichtbilder. Immerhin mag das Buch eine leise Ahnung all der Herrlichkeiten in uns aufdämmern lassen, denen der religiös gestimmte oder kunstliebende Betrachter auf Schritt und Tritt begegnet.

Josef Kreitmaier S. J.

## Besprechungen

### Theologie

Unser Glaube an den Auferstehenden. Eine geschichtsmethodische Darstellung. Von Joseph Heiler. 8° (VI u. 112 S.) Freiburg 1937, Herder. Kart. M 2.40

Ein lezenswertes Büchlein, das nicht nur die geschichtliche Berechtigung des Auferstehungsglaubens nachweist, sondern auch in die wichtigsten neutestamentlichen Einleitungsfragen korrekt und vernünftig einführt. Wie es, besonders seit Disteldorfs verdienstlicher Studie, öfters geschah, geht H. aus von der durch Paulus und die Apostelgeschichte bezeugten Tatfache des urchristlichen Osterglaubens, den er dann nach den Einzelberichten der Evan-

gelisten genauer darlegt. So ergibt sich die sichere Unmöglichkeit, den tatsächlichen Auferstehungsglauben durch eine der gewöhnlichen neueren Hypothesen zu erklären. Die Lektüre der fleißigen Schrift wird vor allem bei Nichttheologen Glaubensfreudigkeit wecken und sie zu weiterem Studium anregen. Die Literaturangaben sind im allgemeinen gut ausgewählt.

L. Kösters S. J.

Theologie der Entscheidung. Zur Analyse und Kritik der »Existentiellen« Denkweise. Von Harald Eklund. 8° (XXI u. 216 S.) Uppsala 1937, Lundequist. Kr. 7,50

Der Verfasser der verdienstvollen Untersuchung »Evangelisches und Katholisches