

die man im Anschluß an Platon als den kosmogonischen Eros bezeichnen könnte. (Die Erinnerung an Platon liegt deshalb nahe, weil der seherische Weise aus dem Eros sowohl den Trieb zur Fortpflanzung, wie den zur Geschichte und Kultur, wie den religiösen Willen zur Vereinigung mit dem Göttlichen herleitet.) Vom Eros sagt Platon, daß er kein Gott, aber ein großer Daimon sei, daher selbst nicht vollkommen, aber nach Vollkommenheit strebend. Es gibt in der philosophischen Literatur kein großartigeres Symbol für das zum Geist und zu Gott aufwärtsstrebende, im einzelnen so vielfach abirrende Leben als den himmelstürmenden Eros. Gott selbst wäre dann etwa unter anderem auch der in einem höchsten Bewußtsein zusammengefaßte Inbegriff der höheren

geistigen Welten. (Ich gebrauche absichtlich keine genauere Ausdrucksweise, weil ich dem Denken nur eine Richtung weisen will.) Es besteht kein Grund, sich dieses Bewußtsein nicht im höchsten Grade konzentriert und alles durchdringend zu denken. Aber dem Gesamtleben gegenüber, dem Eros und seinesgleichen ist Gott der Anziehungsmittelpunkt, nach dem sie streben. *Kivēi ōs epō-mevov*. Die Annäherung an Ihn, die Vergottung des Lebens, vollzöge sich in ungeheuren Zeiten und gelänge nicht an allen Stellen gleich vollkommen. Es ist nicht undenkbar, daß auch in den höheren Rängen der geistigen Welten ebenso Fälle völligen Versagens vorkämen, wie innerhalb der Menschenwelt.

ASTHETISCHES CHRISTENTUM

Von Josef Kreitmaier S. J.

Vielleicht läßt der fremdartige Zusammenklang dieser beiden Worte eher empfinden, daß es sich hier um eine polare Spannung handelt, als das übliche, schon etwas abgegriffene und in seiner Tragweite darum nicht mehr überschaute Begriffspaar: Kunst und Religion oder: Kunst und Christentum. Dem Christentum liegt ja wahrlich nichts ferner als eine ästhetische Weltauffassung, denn über seinen Höhen thront das blutige Kreuz des Erlösers, und unter ihm stehen die zahllosen blutigen Kreuze seiner Jünger. Das Ziel des Christentums liegt im Jenseits, der Weg ist schmal und dornig.

Das Christentum tritt in die Welt ein durch seine Bekenner. Das ewige Ziel ist ihnen vorgezeichnet. Um es zu erreichen, haben sie die irdischen Mittel zu gebrauchen. Es ist ihnen nur aufgetragen, alle diese Dinge nicht in sich ruhen zu lassen, sondern sie in Beziehung zum Ewigen zu bringen: „Was immer ihr tut, tut alles zur Ehre Gottes.“ Es fragt sich nun, ob auch die Künste imstande sind, den Menschen in seinem übernatürlichen Ziel, in der Erkenntnis und Liebe Gottes zu fördern. Nur insofern sie das vermögen, darf man ihnen die Ehre geben, sie unmittelbar neben die Worte Religion, Christentum, Kirche zu stellen.

Es könnte scheinen, als ob die Frage doch sehr leicht zu entscheiden sei. Aber alle, die sich je tiefer damit befaßt haben, erblicken darin ein sehr schwieriges, den Geist marterndes Anliegen. Kaum glauben wir, den schlüpfrigen Fisch fest in der Hand zu halten, da entgleitet er einem schon wieder. Meint man einmal, nun unfehlbar die Kette der Gründe schließen zu können, da bricht sie an anderer Stelle. Man könnte verzweifeln.

Die ganze Frage ist nur ein Teilabschnitt der

andern Frage: Christentum und Kultur. Es gab in nicht ferner Zeit ein paar Jahrzehnte, wo die Katholiken ihre Rückständigkeit auf den irdischen Kulturgebieten nicht genug beklagen konnten und sich alle Mühe gaben, Anknüpfungspunkte zu suchen. Damals wurde das Wort „Kulturkatholizismus“ geprägt. Noch steht uns in lebhafter Erinnerung, was Bischof Keppler in seiner Schrift „Wahre und falsche Reform“ (Freiburg 1902) darüber gesagt hat: „Sie (gemeint sind die Reformeifrigen) negieren viel und behaupten nur eines: daß der Katholizismus nicht gebildet genug sei. Das ist aber wirklich eine cura posterior. Ob die Katholiken auch katholisch genug seien, das ist die Hauptfrage und Hauptsorge.“ Bernanos übergipfelt das noch, wenn er seinen Landpfarrer sagen läßt: „Ein Priester mit Bildungsehrgeiz war mir stets ein Greuel“ (Tagebuch eines Landpfarrers. Leipzig 1936).

Unsere Frage „Kunst und Religion“ ist uralte; sie hat schon die heidnischen Philosophen beschäftigt. Ihr verdanken die Häresien des Ikonoklasmus im alten Christentum und im Reformationszeitalter, nicht minder aber auch die heutigen Erörterungen hin und her ihr Entstehen. Der Streit, der in unsern Tagen um die bildende Kunst entbrannt ist, hat auch in die religiöse und kirchliche Musik übergegriffen. Was uns von der Alleinberechtigung der Ikonen gesagt wird, wird auch von denen verfochten, die den gregorianischen Choral als einzige Art der Kirchenmusik gelten lassen und auch von ihm nur die ältesten Melodien von herbem Charakter¹, die selbst vom kirchlichen Volkslied möglichste Choralähnlichkeit fordern, ihm sein selbständiges Dasein absprechen und es

¹ Die Missa de Angelis z. B. gilt schon als verweidlichter Choral.

nur als Überleitung zum bloßen Choral-singen dulden wollen. Es handelt sich bei alledem um ein Anliegen der jungen Generation, die Mittelstellungen, das Bedingte, die Unterscheidung, ein Sowohl-Als-auch nicht liebt, sondern zu extremen Zuspitzungen, zum Unbedingten, zur Entscheidung, zum Entweder-Oder neigt.

Ein erregendes Beispiel solch extremer Fassungen sind die beiden im „Hochland“ (November 1938 und Juni 1939) erschienenen Aufsätze „Zur Frage Kunst und Christentum“ und „Ars Divina“ von Rudolf Müller-Erb. Man kann es nur begrüßen, daß diese Gedanken einmal in aller Schärfe und ohne jede Verneigung nach der andern Seite ausgesprochen wurden; das ist besser, als wenn sie in der Stille weiterschwären. Müller-Erb behauptet also: Christliche Kunst sei ein Widersinn. Das christliche Bild dürfe mit Kunst nicht das geringste zu schaffen haben, denn das Wesen der Kunst sei nach dem Sündenfall ein Unwesen geworden. Der Mensch könne nach seinem Falle aus eigenem Vermögen das Gute nicht vollbringen und das Wahre nicht erkennen. Darum auch die scharfe Polemik gegen das Bildnis, gegen die Landschaft, die als Huldigung an den Pan, gegen das Stilleben, das als Fetisch betrachtet wird, gegen die Schöpfungen des Barock. Bruckners f-moll-Messe sei ein Zeugnis entarteter Religiosität. Religiösen Wert habe ausschließlich die Ikonenmalerei, die, um jede Beziehung zur Kunst auszuschalten, Hagiographie genannt wird. Nicht die Kunst, sondern die Liebe habe die Ikonenmalerei geschaffen, die durch Giotto und die nachfolgende westliche Kunst vernichtet worden sei. Da erst sei der Begriff der schöpferischen Persönlichkeit angekommen. Kurz: die Welt liegt im argen, und da die Kunst zur Welt gehört, hat sie mit Religion nur die Beziehung eines absoluten Gegensatzes; die Kunst ist für den Christen eine Sackgasse. Das sind in knappen, dünnen Worten die Grundgedanken der beiden Aufsätze, die der kunstfeindliche Verfasser in das „Unwesen“ einer künstlerischen Sprache eingeformt hat.

Der Satz: „Das eben ist das widerliche Doppelseitige einer geistigen Seuche unseres Jahrhunderts: der Versuch, das Ästhetische zu sakralisieren und das Sakrale zu ästhetisieren“, enthält fraglos gesunde Kerngedanken; was aber der Verfasser im Verlauf seiner Abhandlung daraus macht, kann nur die eine Schlußfolgerung zulassen: die Kirche hat seit Jahrhunderten ihre Pflicht gröblich versäumt, indem sie ohne Mahnung und Warnung Dinge zuließ, die in sich böse sind.

Kein Wunder, daß so radikales Gedankengut andere scharfe Geister auf den Plan rief. Sie bekämpften den Verfasser mit verschiedenen Waffen: Dr. Theoderich Kampmann (Zur Frage Kunst und Christentum: Hochland, Februar 1939) in ru-

hig-sachlicher Form, Theodor Haecker (Christentum und Kunst: Hochland, März 1939) in sehr temperamentvollen, bisweilen scharf sarkastischen Sätzen, Joseph Bernhart (Bilder und Bilderstürmer: Hochland, Mai 1939) in einem äußerst lehrreichen geschichtlichen Überblick. Vielleicht dürfen auch wir, denen ein Spiritualismus von der Prägung Müller-Erbs stets als Gleichgewichtsstörung erschien, etliche weitere Gedanken zum Thema beibringen².

Daß die Kunst im Lauf der Jahrhunderte vom religiösen in den profanen Raum abwanderte, ist bekannte Tatsache, mit der Folge, daß auch die religiöse Kunst immer mehr vom profanen Geist angesteckt wurde. Indes findet sich diese Verweltlichung weit mehr in der Kunst der Renaissance und neuerdings wieder in den Schulen des Naturalismus und Expressionismus, als in der des Barock. Die Masse des Volkes hat einen zu gesunden religiösen Instinkt, um die Verweltlichung nicht zu wittern. Diese Bilder blieben immer Gegenstand ästhetischer, nicht religiöser Betrachtung; keines ist ein Gnadenbild geworden, vor dem das gläubige Volk andächtig betet. Vor Michelangelos Jüngstem Gericht ist gewiß noch niemand in die Kniee gesunken. Wohl aber sind die Schöpfungen der Steinle, Overbeck und Führich in die religiöse Seele des Volkes mit Einschluß der gebildeten Schichten gedrungen. Was auch immer gegen ihre „Kunst“ eingewendet werden mag, diese durch und durch religiösen Maler hatten die letzte wirkliche Gemeinschaftskunst geschaffen, nach der wir uns heute inmitten unserer Zerfahrenheit und Zersplitterung wieder sehnen.

Nun blickt man sehnsüchtig nach den östlichen Ikonen als unerreichten Mustern der Hagiographie. Fraglos haben diese Ikonen eine religiöse Seele. Es leuchtet aus ihnen Paradiesesunschuld, die von keinem Hauch des Weltlichen getrübt ist. Müller-Erb hat viel Schönes darüber gesagt, was mir ganz aus der Seele gesprochen ist. Das Bezauberndste allerdings finde ich in der wundersamen Ikonenlegende „Der versiegelte Engel“ des russischen Dichters Nikolai Ljesskow. Die religiöse Inbrunst, mit der die schlichten Bauern ihre alten Ikonen verehren, ist dort prachtvoll geschildert. Sogar über die maltechnischen Geheimnisse erfahren wir

² Diese Abhandlung war bereits geschrieben, als die kleine Schrift „Kultbild und Andachtsbild“ von Romano Guardini erschien, 80 (25 S.) Würzburg 1939, Werkbund-Verlag. Manche Gedanken berühren sich mit denen Müller-Erbs, ohne dessen Einseitigkeiten zu teilen. Guardini ist weitherzig genug, auch dem Andachtsbild religiöse Bedeutung zuzuerkennen. Aus seiner Vorliebe für das Kultbild macht er freilich kein Hehl; wir stimmen ihm darin ohne Einschränkung bei.

allerlei Wichtiges, ohne daß diese Ausführungen als Fremdkörper innerhalb der Dichtung auffielen.³

Sind aber diese Ikonen von der Liebe geschaffen und nicht von der Kunst, wie Müller-Erb behauptet? Die Liebe allein gestaltet keine Bilder, sonst wären gewiß alle Heiligen Ikonenmaler geworden. Es gehören dazu bildliche Vorstellungskraft und technische Fertigkeiten, das heißt eben Kunst. Die Opponenten Müller-Erbs haben diesen Irrtum mit schlagenden Gründen zurückgewiesen, auch die eben genannte Erzählung Ljesskows läßt keinen Zweifel aufkommen, noch weniger das dreibändige Großfoliowerk von N. P. Lichatscheff „Matériaux pour l'histoire de l'Iconographie russe“ (Leipzig 1906) mit seinen 864 Lichtdruckbildern. Viele dieser Ikonen stammen zweifellos von schöpferischen Künstlerpersönlichkeiten. Ob ihre Namen bekannt sind, wie etwa der große Rublioff, oder verschollen, ist ganz unerheblich.

Wir bewundern das russische Volk, das inmitten grausamster Verfolgung seinem Glauben treu geblieben ist. Diese standhaften Bekenner haben gewiß zum geringsten Teil Ikonen alter Art in ihren Häusern. Solche finden sich viel eher bei den alten Adelsgeschlechtern, über deren religiöse und sittliche Verwilderung die russische Literatur genügend Klarheit schafft. Das einfache Volk ist genau so mit Schunderzeugnissen übersät wie bei uns. Ist schon die bessere Ikonenmalerei im 19. Jahrhundert schwächlich und weichlich geworden — siehe auch darüber Ljesskows Erzählung —, so sind die fabrikmäßigen Erzeugnisse derart erbärmlich, daß die unsrigen dagegen noch hochstehen. Wer die russische Abteilung der Leipziger Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik (1914) gesehen hat, ist darüber genau im Bilde. Glaubensheroismus hat demnach weder mit „Kunst“ etwas zu tun noch mit jener Art von Hagiographie, die Müller-Erb im Auge hat.

Man hat uns Deutschen schon immer eine besondere Vorliebe für fremdländische Kunst vorgeworfen. Erst war es die italienische, dann die französische, die japanische, die der Neger und nun die vom Osten Europas. Aber wir sind keine Orientalen, sondern Deutsche. Unser Wesen ist nicht die Statik, die Geruhigkeit, Geduld und Leidenschaft des Russen, sondern Dynamik, Unruhe, Aktivität. Das muß und wird auch das Angesicht der Kunst prägen. Trotzdem dürfen wir die Ikonenkunst bewundern, vielleicht beneiden, wie wir auch die tropische Flora bewundern, die bei uns nicht im Freien gedeiht, sondern nur in Gewächshäusern gezüchtet werden kann. Die

³ Auch Guardini macht in der erwähnten Schrift auf diese Legende aufmerksam: „Ich weiß nichts, was zur Erfassung der Ikone — und die ist ja ein Kultbild — besser hülfe, als diese meisterhafte Erzählung.“

Ikonen sind heute bei uns Mode geworden, das Schlimmste, was ihnen geschehen konnte. Und gewiß sind bei vielen Ikonenfreunden nicht religiöse, sondern ästhetische Gründe maßgebend.

Müller-Erb müßte folgerichtig auch den Gregorianischen Choral, die musikalische Parallele zu den Ikonen, als kunstlos erklären, er geht aber nicht darauf ein. Allzu sehr widerspräche das der allgemeinen Auffassung. Und wenn er bei Bruckner ein Zeugnis entarteter Religiosität erblickt, so ist das von seinem Standpunkt aus verständlich. Denn Bruckners f-moll-Messe fehlt in der Tat jede Spur liturgischen Stils. Man mußte darum nicht wenig erstaunt sein, Bruckner als „Patron der neuen Kirchenmusik“, die doch bewußt auf den Choral zurückgreift, gefeiert zu sehen, und das von einem Manne, der inmitten der Reformbewegung steht⁴ (Im Schritt der Zeit, Beilage zur Kölnischen Volkszeitung Nr. 40, 4. Okt. 1936). Ein Zeichen jedenfalls, wie heute alles in Bewegung ist.

Kunst ist als Form des Stoffes (objektiv), als Fähigkeit, einen Stoff zu formen (subjektiv-aktiv), mit dem ästhetischen Gefallen als Wirkung (subjektiv-passiv) ganz und gar eine Angelegenheit der menschlichen Kultur, nicht mehr und nicht weniger als etwa historische Forschung, Sprachkunde, Physik und Chemie. Sie ist ein Naturtrieb, zwar nicht jedes einzelnen Individuums, wie die vegetativen Triebe, wohl aber der Menschheit als solcher, der sich unabhängig von jeder Offenbarung äußert, dessen Stärke und Betätigung unabhängig ist von jedem positiven Gottesglauben, unabhängig auch von der Qualität der sittlichen Kräfte. Ein ungläubiger, jeden sittlichen Haltes entbehrender Mensch kann gleichwohl ein großer Gestalter sein. Darum kann auch niemand aus der größeren oder geringeren Vollendung eines Kunstwerkes die innere Gesinnung des Meisters erschließen, sondern nur die größere oder geringere Gestaltungskraft.

Jedem Kulturtrieb entspricht auch eine Kulturverpflichtung. Sie geht auf Gott zurück. „Unterwerfet euch die Erde!“ (Gen. 1, 28.) Was kann das anderes bedeuten als den Auftrag Gottes, die Kräfte und Fähigkeiten, die im Menschen grundgelegt sind, zu entfalten, die Naturkräfte der Erde zu erforschen und auszubeuten. Freilich dürfte dabei die Beziehung zum ewigen Schöpfer nie

⁴ Man wird sich auch schwerlich mit Guardinis Auffassung befreunden, daß man bei Grünewald wieder von einem echten Kultbild sprechen könne. Die Einschränkung „in einer höchst differenzierten und ebendamit ein wenig problematischen Form“ scheint mir das Wesen eines Kultbildes zu zerstören. Michelangelos Christus auf dem Jüngsten Gericht dürfte wohl weder der Kategorie des Kultbildes noch der des Andachtsbildes angehören.

vergessen oder gar Mißbrauch mit den Gaben Gottes getrieben werden. Daß dies leider so oft geschieht, daß Mißbräuche überhaupt möglich sind, das ist eine Folge des Sündenfalles, nicht aber Kultur und Kunst als solche. Die Behauptung Müller-Erbs, auf der schließlich und letztlich doch sein ganzer Gedankenbau errichtet ist, es könne der Mensch nach seinem Falle aus eigenem Vermögen das Gute nicht vollbringen und das Wahre nicht erkennen, ist, in dieser Allgemeinheit ausgesprochen, längst als irrig erwiesen.

Da die Menschen nach ihren Fähigkeiten, Neigungen und Berufen ein sehr verschiedenes Verhältnis zur Kunst haben, mag man sie etwa in drei Kunstprovinzen verteilen, rein schematisch, denn die Wirklichkeit kennt tausenderlei Schattierungen. Zur weitaus kleinsten Provinz gehören die praktisch oder theoretisch durchgeformten Kunstkenner. Sie allein sind imstande, sich vom Inhaltlichen eines Kunstwerkes in keiner Weise bei der Beurteilung der gestaltenden Kräfte, d. h. eben der Kunst im engsten Sinn beeinflussen zu lassen. Weil ihre Schau eine rein ästhetische ist, mag ihnen auch ein künstlerisches Bildnis eines ihnen völlig Unbekannten als Zimmerschmuck und Freudenquelle willkommen sein, auch wenn der Meister in der großen Welt ganz unbekannt ist. Weiter ausgedehnt ist die zweite Provinz, die der Kunstfreunde. Sie besuchen vielleicht häufig Theater und Konzerte, durchwandern Gemäldeausstellungen, pflegen wohl selbst die eine oder andere Kunst aus Liebhaberei, ohne indes zu einem eigenen sicheren Kunsturteil zu gelangen. Sie borgen dieses vielmehr aus Zeitungen und der öffentlichen Meinung. Die dritte und größte Provinz beherbergt alle, die für künstlerische Form keinerlei Organ besitzen. Vor einem Bild, das irgend eine rührende Geschichte erzählt, bleiben sie gefesselt stehen, am gemalten „Spargelbündel“ gehen sie teilnahmslos vorüber. Ihre Musik ist nicht Beethovens Neunte, sondern flotte Märsche und Walzer und das schlichte Volkslied bis zum Gassenhauer. Wir werden kaum fehlgehen, wenn wir neunzig Prozent aller Erwachsenen der Kulturländer in diese Provinz einbürgern.

Alle diese Volksschichten verlangen nun die ihnen bekömmliche „Kunst“. Und darum haben nicht nur die genialen Meisterwerke, die zur reinen Form geläutert sind, ihre Berechtigung, sondern auch leichtere Gaben, in denen die Kunst dünn ist und sich bescheiden hinter dem Gegenständlichen verbirgt. Es muß auch Künstler geben, die große Goldmünzen in gangbare Scheidemünzen umwechseln. Josef Weinheber hat in seinem Vortrag bei der Weimarer Dichtertagung (28. Okt. 1938) auf diese Schichtung des Volkes hingewiesen und dabei bemerkt, daß jede Dichtung berücksichtigen müsse, daß nicht einerlei Kunst unter-

schiedslos das gleiche leisten könne, daß neben der hohen Dichtung auch die saubere Schriftstellerei für die Bedürfnisse des Alltags gerechtfertigt sei.

Man wird nicht einwenden dürfen, daß Gebilde einer unzulänglich formenden Hand nicht geduldet werden könnten, da sie den kulturellen Aufstieg der Menschheit hemmen, denn erstens ist die Entwicklung der Menschheit zur höchsten Höhe der Kultur eine Utopie, die verwirklicht das Ende bedeutete, zweitens kann die Wirkung auch eines schwachen Kunstwerkes eine gute sein und ist es, wie die Erfahrung in tausenderlei Fällen lehrt. Wenn es auch nur ein Tröpflein Freude in ein Menschenherz senkt, dann hat es einen Dienst an der Menschheit geleistet. Die Glasperle, die den Wilden entzückt, hat menschlich keinen geringeren Wert als der Diamant in der Hand des Kenners. Dem einfachen Volk alle diese geringwertigen Dinge rauben zu wollen, wäre geradezu ein Verbrechen. Das absolut Beste ist nicht immer das relativ Beste; das Beste ist oft ein Feind des Guten.

Wenn nun Kunst dem irdischen Kulturkreis angehört, Christentum aber der überweltlichen Heilsordnung, erhebt sich die Frage, welche Brücke beide miteinander verbindet. Zwar haben Christus und die Apostel kein Wort über Kunst verlauten lassen, und die Kunst im Urchristentum war dürftig, aber die spätere Entwicklung und die kirchliche Verurteilung des Ikonoklasmus haben doch den Beweis erbracht, daß die Kunst irgend einen Beitrag zum Anliegen der Religion, des Christentums zu leisten vermag. Freilich muß die Kunst, um dieser ihr an sich fremden Aufgabe zu genügen, ihre Selbstherrlichkeit ablegen und sich unterordnen. Sie muß dienen; sie muß dem Dargestellten, dem Gedanken, dem Ontologischen den Vortritt lassen vor der Darstellung, dem Ausdruck, dem Ästhetischen. In dem Augenblick ist die Brücke wieder zerstört, wo die Kunst ihren erbten Herrschgelüsten nachgibt und das Dienstverhältnis kündigt.

Welcher Art nun sind ihre Dienstleistungen? Sie hat erstens die abstrakten Lehren des Dogmas den Kleinen und Armen im Geiste faßbar zu machen (*Biblia pauperum*); sie hat sodann bleibende und auf den ersten Blick überschaubare Erinnerungszeichen an religiöse Wahrheiten zu gestalten, und sie hat schließlich als „splendor veritatis“ diese Wahrheiten mit dem ihr eigenen Licht so zu bestrahlen, daß die Herzen vom Zeitlichen zum Ewigen, von der Natur heraus zur Übernatur gelockt werden. Daß jede bildliche Darstellung, zumal des rein Geistigen, Gottes oder der Dreifaltigkeit, die Gefahr eines mißverständlichen Anthropomorphismus in sich birgt, ist offensichtlich. Die Bilderstürmer aller Zeiten haben die

Gefahr wohl erkannt. Aber schließlich sind ja auch unsere menschlichen Worte über Gott voll von Anthropomorphismen.

Nun ist noch eine Frage übriggeblieben, die trotz ihrer Dringlichkeit gewöhnlich mit einer verächtlichen Handbewegung abgetan wird. Sie betrifft die heutige Andachts-„Kunst“. Auch die Verfasser der erwähnten Hochland-Artikel, soweit ihre Meinungen auch sonst auseinandergehen, sind in der Verurteilung der Devotionaliengreuel einig, ohne sich weiter damit zu befassen. Und doch steht gerade hier das schwierigste und schmerzlichste Problem des ganzen Fragebündels auf. Hier haben wir wirklich Hagiographie ohne Kunst. Joseph Bernhart deutet das Problem an, wenn er zur Meinung einiger, daß ein Bild, wenn auch kein lebendiges Herz, doch ein Analogon der Lebendigkeit habe, mit dem es um so mehr affiziert werde, je mehr ihm kultische Ehre erwiesen wird, anmerkt: „Eine tief wurzelnde menschliche Fühlweise. Eben erlebe ich den Widerstand einer katholischen Gemeinde gegen die Entfernung von Heiligenstatuen älterer elender Fabrikware. Motiv: „Man hat doch so viel hineingebetet.“⁵

Andere Zeugen, die unser Problem berührten, äußern sich schon deutlicher. So Wilhelm Hausenstein in seinem Buch über Fra Angelico: „Und wahrlich, besser zur Not die Simplizität, der Ungeschmack der neuen Heiligenfiguren in ererbten Kirchen, als die Anwesenheit des neuen ‚Künstlerischen‘, das nicht fähig wäre, sich in der Unbedingtheit der Andacht auszulöschen.“ Kurt Karl Eberlein schrieb in den „Mitteilungen des Deutschen Werkbundes“ (Nr. 7, 28. Okt. 1924): „Wer das Brot des Lebens beschauen will, statt es zu essen, wer den Buchstaben genießen will, statt ihn zu lesen, wer die Form von außen mit körperlichen Augen, statt von innen mit religiösem Auge erlebt, dem wird schwer zu helfen sein. Gewiß, es ist schwer, noch im Aas die schönen Zähne zu sehen, im Kitsch noch den Geist, im Geschmier noch die Schrift, im Gesang noch das Wort zu verstehen, — und dies ist leider zumeist nötig. . . . Die religiöse Sphäre ist nicht die ästhetische Sphäre; die Kirche ist keine Vitrine. . . . Ein Kunstwerk — das lehrt die Erfahrung durch Jahrhunderte —, dessen Kunstwert gering ist, kann doch geistigen Lebenswert besitzen; und wenn auch die bodenständige Handwerkskunst den menschlichen Arbeitswert am reinsten verkörpern mag, so kann doch auch ein namenloses Massenstück der Industrie die religiösen Kräfte spenden, deren es bedarf.“ Und schließlich P. Lippert in seiner Ab-

handlung „Werk, Wert und Wirkung“ (diese Zeitschrift 110 [1925] 8): „Wir dürfen keine Seele verachten, weil sie durch einen Papierblumenschmuck oder ein fabrikmäßiges Bild zu religiöser Ergriffenheit kam. Wir dürfen auch nicht diese äußern Nichtigkeiten verächtlich wegwerfen, wenn wir wissen, daß sie zu Boten Gottes werden können für solche suchende Menschen, die keine andere Sprache verstehen würden, als eben diese unmündige Sprache armseligster Dinge.“ Man lese auch nach, was P. Lippert über eine kitschige Herz-Jesu-Statue in seinem Brief über die Herz-Jesu-Andacht (Von Seele zu Seele) schreibt. Es sind die gleichen Grundgedanken.

Daß diese Dinge Kulturgreuel sind, wer möchte darüber auch nur ein Wort verlieren! Sind es aber auch Greuel vor Gott, Blasphemien, wie schon gesagt wurde? Gilt nicht auch hier das von Müller-Erb zitierte Wort des heiligen Paulus (1 Kor. 1, 28): „Das Unedle vor der Welt und das Verachtete und was da nichts ist, hat Gott erwählt, daß er zunichte mache, was etwas ist, auf daß sich vor ihm kein Fleisch rühme“, und das Wort beim Evangelisten: „Ich preise dich, Vater des Himmels und der Erde, daß du dies vor Weisen und Klugen verborgen, Einfältigen aber geoffenbart hast“ (Matth. 11, 25)? Müßten wir nicht geradezu an der Erziehungsweisheit Gottes und an der Folgerichtigkeit seiner Heilsabsichten zweifeln, wenn er nur jene Bildbetrachter und Liedersänger mit gnadenvollen Erleuchtungen segnete, die Kunstverstand besitzen, während er die unzähligen andern, die zu diesem Kunstverstand in keiner Weise verpflichtet sind, leer ausgehen ließe? Was bedeuten denn die Werke des größten Genies auch nur gegenüber der Schöpfung Gottes, geschweige denn gegenüber seiner unendlichen innergöttlichen Vollkommenheit? Alle Errungenschaften der Wissenschaft, der Kunst und Technik haben letzten Endes nur so viel Wert, als sie Wege sind zur Anbetung und Liebe. Das ist der Standpunkt des Glaubens, der Welt zwar ein Ärgernis, dem Christen aber eine Selbstverständlichkeit. Trotzdem fallen auch wir Christen immer wieder in den Fehler, dies und jenes im Namen der Religion zu loben oder zu tadeln, was wir in Wirklichkeit im Namen der irdischen Kultur loben oder tadeln.

Warum kauft unser schlichtes gläubiges Volk auch heute noch, trotz jahrzehntelanger eifriger Reformarbeit, diese künstlerisch wertlosen Dinge? Aus Liebe zur Kunst? Nein! Aus Liebe zur Religion? Ja! Es findet darin eine Stufenleiter zu Gott, freilich nicht eine prunkvolle Marmortreppe, die zu betreten es sich scheute. Wer könnte bei dem wahrhaft ungeheuren Erfahrungsmaterial das bezweifeln! Und wer könnte diese Religiosität als falsches Gold verdächtigen! Wir dürfen das religiöse Leben der gläubigen Volksmasse nicht mit dem

⁵ Es verlohnt sich, hier nachzulesen, was Guardini in seiner öfters erwähnten Schrift über das Gnadenbild sagt, das „streng genommen überhaupt nicht unter die Gesichtspunkte der Kunst gestellt werden darf, vielmehr ganz religiösen Kategorien angehört.“

Maße der Esoteriker messen. Das hat ein Benediktiner, ein Mann also, der tagtäglich liturgische Luft einatmet, ebenso kurz wie gut ausgesprochen: „Schließlich hat ein altes Weiblein, das an der Hand des schmerzhaften Rosenkranzes sich und sein tägliches Kreuz mit dem Opfer des Gottmenschen auf dem Altar vereint, mehr liturgischen Geist als jene ‚liturgisch Bewegten‘, die da überlegen und unduldsam alles aburteilen“ (P. Sebastian Gögler in der Benediktinischen Monatsschrift 1939, S. 144). Durch Jahre hindurch hat sich lebhaft meinem Gedächtnis eingeprägt, was Leo Weismantel einmal geschrieben hat: „Es ist ein Wesentliches zu beachten, wenn wir in die Häuser der Bauern treten, in die Stuben sogenannt ‚ungebildeter‘ Menschen, und dort die schlechten Öldrucke von Heiligenbildern sehen und nun anfangen, ‚die Kunst dem Volke‘ zu geben, wenn wir diese geschmacklosen, unziemlichen Bildnisse hinwegschaffen und den Bauern Madonnen Raffaels und Dürers aufschwätzen wollen. Es ist nicht so, daß diese Madonnen Raffaels oder Dürers dem Volke die Madonna ist; es ist ‚ein Werk der Kunst‘, weil diese Madonna nie in dem gläubigen Herzen des Einfältigen erschienen ist... Es ist eben wahr, daß, wenn wir diese Stuben der Einfältigen mit ihren geschmacklosen Bildnissen und Gipsen und Statuen ausräumen und Michelangelos und Raffaels Madonnen hineinhängen, daß wir dann aus diesen Stuben das Heilige herausräumen und das Profane hineintun. Der Kunstwissenschaftler wird das nie begreifen. Er weiß nicht, vor welchen Bildern sich die Hände falten, er weiß nicht, warum die Wunderbilder aller Welt zumeist keine Kunstwerke, sondern, von Kunsthistorikern und Ästheten aus gesehen, meistens Kitsch sind. — So hat das einfache, schlichte Volk, dessen Stuben noch mit religiösen Kitschdarstellungen angefüllt sind, immerhin noch Bilder, die ihm Bilder der Maria, Bilder Christi und der Heiligen ‚sind‘. Wir aber, die wir durch die Bildung hindurchgegangen, haben keine Heiligenbilder mehr, nur noch ‚religiöse Kunst‘. Wir haben die Gewißheit verloren, daß die Gestalt auf dem Bilde die Maria ist. Nie werde ich den Augenblick vergessen, in dem einmal, als ich meinen Hausstand gegründet hatte, meine Mutter aus ihrer dörflichen Heimat in meine neu eingerichtete Wohnung kam und vor meinen Marienbildern stand, nur stumm den Kopf schüttelnd sagte: ‚Das ist sie nicht‘“ (in dem Artikel „Zu den Fragen des religiösen Spiels“: Leuchtturm 1926, 1. Januar).

Wir, die wir uns mit Recht oder Unrecht zu den „Erleuchteten“ zählen, werden uns stets bewußt bleiben müssen, daß, wie jede Tugend die ihr eigentümlichen Gefahren birgt, so die religiöse Hochspannung, der religiöse Idealismus die Gefahr der Selbstgerechtigkeit, der Unduldsamkeit. Die

schroffe und vom Standpunkt der Kunst aus gewiß berechnete Ablehnung des Schundes ist noch lange keine Gewähr für eine größere religiöse Innerlichkeit. Vielmehr besteht der Verdacht, daß die ästhetische Sphäre die religiöse überschattet.

Vielleicht dürfen wir, um den Festungswall unserer Zeugen zu schließen, noch den steirischen Volksdichter Rosegger aufrufen, der zwar nicht das Muster eines katholischen Bekenners gewesen ist, aber sein Volk verstanden und geliebt hat wie wenige. In seinem Buch „Hoch vom Dachstein“ erzählt er, welchen Eindruck während seiner Kindheit die Bilder auf dem Hausaltärchen bei Gelegenheit der Familienandachten gemacht haben: „Ich wandte während des Gebetes keinen Blick von den bildlichen Darstellungen. Natürlich sah ich nicht das Papier und nicht die Farben, ja selbst die Bilder als solche nicht, ich sah die Heiligen leibhaftig, sie waren mir in der Tat anwesend, sie hörten freundlich auf unser Gebet, sie ließen uns hoffen auf ihren Schutz und Beistand in Tagen der Not und Gefahr, sie nahmen gütig die Liebe unserer Herzen an, und also schlossen wir mit ihnen vorweg schon Bekanntschaft für die ewige Gemeinsamkeit im Himmel, der wir ja entgegenstrebten.“

Ja, so ist es. Der schlichte Mensch aus dem Volk versteht nichts und braucht nichts zu verstehen von den Künsten der Komposition, der Farbenharmonik, auch nichts von den Geheimnissen der Physiognomik und Psychologie. Darum stören ihn Mängel der Grundzeichnung, laute und schreiende Farben, nichtssagende und sentimentale Gesichter nicht im geringsten, die Beziehung zum Heiligen herzustellen. Auch die Bilder, von denen Rosegger spricht, waren gewiß keine Raffael oder Dürer, aber auch keine östlichen Ikonen, sondern der damals herrschende Volkskitsch.

Das religiöse Bild ist wesentlich Stellvertretung, wie es das Wort für den Begriff, die Banknote für werthaltiges Geld ist. Es ist für das Wort ganz gleichgültig, ob es ein Kalligraph geschrieben hat oder die ungeübte Hand eines Bauern. Es ist auch für die Banknote ganz gleichgültig, ob ihre Zeichnung künstlerische Bedeutung hat oder nicht; ihr Wert liegt nicht im Ästhetischen, so wenig wie im Material, da sie ja nur ein nictiger Lappen ist, sondern in ihrer Stellvertretung. Religiöse Kunst ist wesentlich Symbolik; sie bedeutet etwas anderes, als sie ist. Dem Andächtigen ist die Form nur die Schale für den Inhalt, ob sie nun eine irdene ist oder eine goldene. Die Scheune, in der die heilige Messe gefeiert wird, lockt gewiß nicht Schaulustige, sondern nur Fromme.

Sollen wir also alles gehen und stehen lassen, wie es ist? Sollen wir unter dem lähmenden Bewußtsein weiterarbeiten, daß unsere Mühe doch vergebens ist?

Mitnichten! Unsere Arbeit, die ja, weil dem Kulturauftrag Gottes entsprechend, verdienstvoll ist, wird nicht vergebens sein, wenn wir die zähe Geduld aufbringen, erst das Feld zu pflügen, die Steine fortzuräumen, das Erdreich zu verbessern, bevor wir säen und Ernte erhoffen. Bei aller Erziehungsarbeit dürfen wir nicht von oben ausgehen, sondern von unten. Das ist der einzig richtige und Erfolg verheißende Ansatzpunkt. Wir werden dabei unter Leitung der Klugheit bisweilen tolerant sein und ein Auge zudrücken müssen, um nicht ein größeres Übel für ein kleineres einzutauschen. Es ist ganz zwecklos, dem Volke hochwertige Kunstwerke anzubieten oder gar aufzunötigen, die seiner Fühlweise völlig fremd und in einer ihm unverständlichen Formensprache geschaffen sind.

Peter Raabe, der Präsident der Reichsmusikkammer, hat in seiner Schrift „Die Musik im Dritten Reich“ ein weises Wort ausgesprochen, das wir nicht genug beherzigen können: „Der Einfache, der im besten Sinn ‚Einfältige‘ ist aber ein Ganzer, der hat Kultur, und wenn wir die bewußt in ihm steigern wollen, so müssen

wir von ihm ausgehen, wie er ist, nicht von einer Art, der er gar nicht angehören will, weil das Beste an dieser Art nicht zu dem Besten paßt, was er besitzt und eben jener andere nicht.“ Das gilt nicht nur von der Musik, sondern von allen Künsten, nicht nur im profanen, sondern auch im sakralen Raum. Nur der wird Einfluß auf das Volk gewinnen, der es liebt, sich in seine Seele einzuschleichen versteht und ihre Regungen und Gefühlsschwingungen belauscht. Nur er ist imstande, das Volkstümliche dann im Kunstwerk zu veredeln und zu vertiefen.

Vielleicht wurde dieser Ansatzpunkt nicht immer genügend beachtet, und vielleicht liegt hier der Grund, warum die Früchte unserer bisherigen Reformbestrebungen eigentlich nur der Mittelklasse der Kunstfreunde zugute kamen, während die übrigen neunzig Prozent noch nicht erfaßt werden konnten. Wenn das Volk heute der Kunst so ferne steht, so trägt nicht das Volk die Schuld, sondern die Kunst. Sie hat das Vaterhaus verlassen und darf es nicht unter ihrer Würde halten, wieder zurückzukehren. Die Versöhnung wird beiden zum Vorteil gereichen.

OLIVEIRA SALAZAR

Versuch eines geistigen Porträts

Von Rudolf Timmermans

„Dieser Mann, der die Regierung ist, wollte sie nicht. Er wurde Parlamentsmitglied, wohnte einer einzigen Sitzung bei und ging nie wieder hin. Er wurde Minister, blieb es fünf Tage, trat zurück und wollte es nie wieder werden. Er riß die Macht nicht an sich, man gab sie ihm. Er konspirierte nicht, war nicht Anführer irgend einer Gruppe, intrigierte nicht, besiegte keinen Gegner durch organisierte oder revolutionäre Gewalt. Er stützt sich, so scheint es, auf niemand und wendet sich häufig an die Nation, die ein zu abstraktes Ding ist, als daß sie eine wirksame Stütze sein könnte. Es ist ihm gleich, ob er bleibt oder geht; auf jeden Fall ist er da. Und zwar schon seit geraumer Zeit und mit einer solchen ruhigen Selbstverständlichkeit, als ob er immer dort zu bleiben gedächte. Er erträgt die Mühen des Regierens, die Ungerechtigkeiten und Beleidigungen der Gegner, ihren Groll und ohnmächtigen Zorn. Von Zeit zu Zeit muß er seine Portion galliger Bitterkeiten hinunterwürgen, die für alle Politiker eine unvermeidliche Beilage sind. Aber er ist da und bleibt da... Er betrachtet die politische Macht eher als eine Gewissensverpflichtung denn als ein kraft der Oberung zu genießendes Recht. Woher kommt ihm, da sie nicht die Tochter ehrgeizigen Machtstrebens ist, die notwendige Willenskraft, seinen Weg bis zu Ende zu gehen? Wovon nährt er seine Seele bei der Arbeit, im Kampf, um nicht Niedergeschlagenheit zu zeigen, Kleinmut und Lust zur Desertion?“

Diese Sätze umschreiben eine paradoxe Erscheinung, die Erscheinung eines unpolitischen Po-

litikers, eines die Macht nicht wollenden Machthabers. Wenn es sich hier um Sätze aus irgend-einem theoretischen Traktat handelte, aus einer zweiten „Utopia“ oder einem neuen Antimachia-vell, so könnte man dieses Paradox als kühne Erfindung vielleicht auf sich beruhen lassen. Aber die zitierten Sätze stammen von niemand anders als von Salazar, und was er über den Machthaber wider Willen sagt, bezieht sich auf niemand anders — als auf ihn selbst. Andererseits ist dieses Rätsel keine selbstgefällige Konstruktion dessen, der damit gemeint ist; denn die eingangs wieder-gegebenen Sätze, die aus Salazars Einleitung zu dem in Buchform erschienenen „großen Interview“¹ stammen, das er dem portugiesischen Journalisten Antonio Ferro gab, sind nur der knappe Ausdruck dessen, was an Fragen das portugiesische Volk bewegte, das selber mit mehr Erstaunen als Verstehen vor dem „Problem Salazar“ stand und zum Teil heute noch steht.

Es wäre schön, wenn Salazar, nachdem er selbst die Fragen deutlich ausgesprochen und dadurch für sich persönlich als begründet anerkannt hatte, nun auch die Antworten hinzugegeben hätte. Aber als ob er allein schon durch das Aufreißen der

¹ Zitiert nach der spanischen Ausgabe: Antonio Ferro, „Oliveira Salazar — El hombre y su obra“ (Madrid 1935) S. 7/8.