

unsere innere Lage: sind wir nicht alle in unserem religiösen Leben und in unserem theologischen Denken in der Gefahr, uns von der Natur zu entfremden und einer Vergeistigung zu verfallen, die die Schöpfung nicht mehr ernst nimmt? Sind wir nicht in Gefahr, einer Frömmigkeit des 1. Artikels (die von Christus nichts weiß) eine Frömmigkeit des 2. Artikels entgegenzusetzen, die sich um die Welt nicht mehr kümmert, in die Christus eingegangen ist? (23). Vielleicht ist es gerade diese kaum wägbare Zwischenstellung Berneuhens — im Dogmatischen wie im Praktischen —, die eine liturgische Begegnung, wie wir sie zu zeichnen versuchten, ermöglicht. Was immer der Grund sein mag, es geht um eine wahrhafte Begegnung, die vorsichtig bis in die letzten Kerngedanken mehr hinweist als hinführt.

Georg Kurz S. J.

## VOM GEISTE FRANZÖSISCHER KUNST

Zwei starke Grundtöne schwingen im vielstimmigen Konzert menschlicher Geschichte, die auch aus jedem einzelnen Akkord herauszuhören sind: Volk und Zeit. So wesentlich sie immer zusammengehören, so wesentlich sind sie auch immer zugleich verschieden. Vor allem die Geschichte der Kunst läßt das deutlich erkennen. Die bestimmte künstlerische Form einer Zeit, die wir etwa Gotik nennen, existiert nur als französische, deutsche, italienische Gotik usw. In dieser Verbindung mit dem völkischen Element macht sie zugleich dessen Eigenständigkeit sichtbar. Denn so sehr auch Gotik immer und überall Gotik ist, so klar ist zugleich die französische Gotik von der deutschen verschieden und diese wiederum von der italienischen. Der einheitliche künstlerische Wille einer Zeit bindet die auseinanderstrebenden Formkräfte der verschiedenen Völker und die sich gleichbleibende Grundrichtung eines Volkes die sich ablösenden Formwellen der Jahrhunderte.

Nachdem sich die Wissenschaft über die Besonderheit und Abgrenzung der Zeitstile seit langem in den großen Umrissen einig ist, hat sich ihr Interesse mehr der völkisch bedingten Eigenart des Künstlerischen zugewandt. Dabei werden die einzelnen Völker nicht isoliert gesehen, sondern mit berechtigter Voraussetzung der kulturellen Einheit des Abendlandes miteinander in Beziehung gebracht. Nord und Süd wurden als polare Formzentren gesehen oder auch Ost und West einander gegenübergestellt. Einen neuen Versuch in dieser Richtung bildet das Buch von A. E. Brinckmann, *Geist der Nationen: Italiener, Franzosen, Deutsche*. (Hamburg 1938.) Es ist mit einer großen Materialkenntnis und weitspannenden Belesenheit geschrieben. Vielleicht könnte man aber an der Grundthese selber zweifeln, daß nämlich die abendländische Kunst von den drei oben genannten Nationen getragen wird. Man dürfte zu überzeugenderen Ergebnissen kommen, wenn man nicht von Nationen, sondern von rassisch einheitlichen Völkergruppen ausginge und etwa Germanen — Romanen — Byzantino-Slawen einander gegenüberstellte. Denn die Bedeutung byzantinischer Kultur für das Abendland und ihre Zugehörigkeit zu ihr darf nicht übersehen werden. Die Franzosen und ihre Eigenart möchte man eher zwischen Germanen und Romanen stellen als eine Art Verbindung von

beiden auf keltischer Grundlage zu einer neuen Einheit.

Im einzelnen charakterisiert Brinckmann die drei von ihm gegenübergestellten Nationen folgendermaßen. Italienisch sind ihm „Repräsentation im Sein, Bewahrung und immer erneute Festigung der anschaulichen Werte, ihre Erhaltung im Abendland. Sind Renatio und Aufbruch“. (S. 258). — Das Deutsche „ist Bekenntnis, ja Verschwendnis der Vergeistigung an Sein und Ordnung. Das Sursum corda gegen das Transzendente wird dauerndes Streben. Im sinnlichen Sein, in der geordneten Schönheit findet dieser deutsche Geist nicht sein Glück. Es ist schwer für uns, im Sinnlichen den Sinnlichen und im Geordneten den Ordnenen vorbildlich zu sein. Die Anregungen, die wir Europa geben, sind geistiger Art. Geistig vermögen wir uns auch ihnen begreifbar zu machen. Statt Renatio und Electio (französisch) besitzen wir unvergleichlich die Kraft der Expressio“ (S. 259). Französische Art beschreibt er als „die Ordnung der Kunst und möglichst auch der Kunsttätigkeit im logischen System. Frankreich ist das Land der Akademien und des geordneten Akademismus, der auch noch in den revolutionären Umbildungen eines Roger de Piles, eines Seurat, eines Cézannes steckt. Man scheut den Illogismus der Dinge und der *souci de la forme*, die Sorge um die Form ist Instinkt der *clarté* und Disziplin des Geistes. Französische Kunst ist sich immer bewußt gewesen, für eine Menschheit zu arbeiten; aber sie hat ebenso die feste Überzeugung, dies könne einzig auf französische Art geschehen. — Electio ersetzt die Renatio, und Vorbildlichkeit scheint besser als das Genialische“ (S. 259).

Das Wesen des französischen Geistes ist oft untersucht worden, auch von deutscher Seite. Meist ist die literarische Leistung Frankreichs Grundlage derartiger Betrachtungen. (Vgl. z. B. Fortunat Strowski, *Vom Wesen des französischen Geistes*, München 1937 und Gustav R. Hocke, *Der französische Geist* (Die Meister des Essays von Montaigne bis heute, Leipzig 1938). Seltener wurden die bildenden Künste befragt, wie Brinckmann es versucht. Und doch prägt sich auch hier die Eigenart des französischen Wesens in markanter Weise aus. Wenn man einmal die beiden prachtvollen Bände des Atlantis-Verlages über die gotischen Kathedralen in Frankreich<sup>1</sup> und die französische Malerei<sup>2</sup> durchblättert, ist man erstaunt über die innere Einheit dieser Kunst. Der einführende Text und das reiche Abbildungsmaterial sind so ausgezeichnet, daß sie in zuverlässiger Weise ein verallgemeinerndes Urteil erlauben. Paul Clemen, ein Altmeister der Kunstgeschichte und besonderer Kenner der französischen Kathedralen, gibt eine klare und lebendige Vorstellung von der Geschichte und Bedeutung der großen Kathedralen Frankreichs, besonders von Paris, Chartres, Amiens und Reims. Dazu nun die einfach

<sup>1</sup> Gotische Kathedralen in Frankreich (Paris-Chartres-Amiens-Reims), Text von Paul Clemen, Aufnahmen von Martin Hürlimann. gr. 4<sup>0</sup> (LXIV S. und 160 Tiefdrucktafeln) Zürich-Berlin 1938, Atlantis-Verlag. Leinen 12.— M.

<sup>2</sup> Französische Malerei. Ausgewählte Meisterwerke aus fünf Jahrhunderten. Text von Gotthard Jedlicka. gr. 4<sup>0</sup> (LXI S. und 134 Tafeln) Zürich-Berlin 1938, Atlantis-Verlag. Leinen 12.— M.



unerhört schönen Aufnahmen von Martin Hürlimann. Soweit überhaupt Raum und Plastik im Bilde eingefangen werden können, scheint es hier geschehen. Paris, Chartres, Amiens, Reims! Immer dieselbe und doch immer eine neue Welt. Höchste Anspannung und Verdichtung menschlicher Schöpferkraft und zugleich steingewordene Anbetung und Huldigung des Menschen vor Gott. Ein ganzes Volk hat hier sein Bestes gegeben. Es ist unmöglich, einzelnes anzuführen, die Kühnheit der Raumgestaltung und ihre von Bau zu Bau sich steigende Klarheit, den Reichtum des heiligen Bildwerkes mit seinem tiefen theologischen Sinn und seiner stets freier und zarter atmenden Schönheit. Sie sind uns ja bekannt und vertraut, die schlanken und herben Gestalten von Chartres, der „Beau Dieu“ und die „Vierge dorée“ von Amiens, die Engel und die Heimsuchung von Reims. Ihre Schönheit ist heute gemeinsamer Besitz der gebildeten Menschheit. Trotzdem sind die großen Kathedralen — steinerne Harfen hat Ricarda Huch sie einmal sehr glücklich genannt — und ihre berühmten Plastiken ganz aus französischem Geist entstanden und spiegeln auch heute noch seine völkische Sonderform wieder. Kein Geringerer als Auguste Rodin sagt darüber: „Die Kathedrale ist die Synthese des Landes. Ich sage es immer wieder: Felsen, Wälder, Gärten, die Sonne des Nordens, dies alles ist in ihrem gigantischen Körper enthalten, unser ganzes Frankreich ist in unsern Kathedralen verkörpert, wie ganz Griechenland im Parthenon war...“ (Clemen-Hürlimann, Die französischen Kathedralen S. v).

Der französische Geist wird gewöhnlich als rational charakterisiert, mit einer Neigung zum Rationalistischen hin. Der Esprit des Franzosen ist sprichwörtlich wie seine enzyklopädisch-ordnende Begabung. Es ist Schärfe und Beweglichkeit des Geistes zugleich, die ihm eigen sind. (Beides in verblüffender Weise verkörpert im Joseph der Darstellung im Tempel und im Engel neben dem heiligen Nicasius in Reims. Vgl. Clemen-Hürlimann, Taf. 146, 153.) Die gotische Kathedrale mit ihrer bis ins letzte berechneten Statik und der genialen Technik des Skelettbaues ist ein Ausdruck des rationalen Denkens, wie er großartiger und eindrucksvoller kaum gedacht werden kann. Nicht umsonst kommt uns immer wieder der Vergleich mit den großen Summen der Scholastik. Aber ähnlich wie im Herzen dieser gewaltigen Denker des Mittelalters, eines Thomas von Aquin etwa oder eines Bonaventura, das Gottesgeheimnis in mystischer Fülle glühte und ihnen Quelle und Mündung ihrer kühnen Spekulationen war, so galt dem Baumeister der Kathedrale der dämmerige Innenraum mit seiner unirdischen Erhabenheit, in den aus gewaltigen Fenstern alles Licht und alle Farben-glut des Himmels einbrach, als Zweck und Ziel seiner gewagten Konstruktionen. Im Innern aber wie im Äußern liebte er eine große Klarheit, die trotz aller Spannung über das Ganze einen Schimmer von Ruhe und Harmonie breitet. Die Fassade von Notre-Dame in Paris lebt geradezu von dieser innern Ausgeglichenheit und Stille.

Das Doppel-element der Kathedrale, das Nebeneinander und Ineinander des Logisch-Rationalen und des Vital-Emotionalen, oder wie immer man es nennen mag, bildet die völkische Konstante im Ablauf der französischen Kunst. Gotthard Jedlicka, der mit Mar-

tin Hürlimann zusammen den vorhin erwähnten Band über die französische Malerei herausgab, sagt von ihr gleich eingangs: „Sie wird, wie die französische Kunst überhaupt, in ihrer Entwicklung durch zwei gegensätzliche Grundströmungen bestimmt, von denen jede von vornherein ihre kennzeichnende Prägung hat. Die eine drängt nach der reinen Gestaltung der Welt der sichtbaren Erscheinung an sich; die andere strebt nach der Verwirklichung vorgefaßter Ideen: die eine ist irrational, die andere rational. Diese Grundströmungen wechseln nicht nur miteinander ab, sondern sie durchdringen sich in Perioden des Übergangs in der gleichen Erscheinung, in derselben künstlerischen Gestaltung“ (S. v). Wirkt es da nicht wie ein symbolhafter Ausdruck französischen Wesens, daß eine der häufigsten Farbenverbindungen der französischen Malerei von den berühmten Glasfenstern des 13. Jahrhunderts bis zu den Gemälden der Neuzeit ein gedämpftes Rot mit einem kühlen Blau ist?

Immer und immer wieder tritt uns diese Spannung zwischen rationaler und irrationaler Haltung in der Malerei der Franzosen entgegen. Bald zeigt es sich in den heißen theoretischen Streitereien zwischen „Poussinisten“ und „Rubenisten“, bald ist es der Gegensatz zweier Meister, bald auch der Zwiespalt im Werk eines einzelnen Künstlers. Claude Lorrain und Nicolas Poussin stehen sich nach Jedlicka gegenüber wie Gefühl und Geist. Ähnlich ist nach ihm der Gegensatz zwischen David und Gros, Ingres und Delacroix, Courbet und Manet, Monet und Seurat. Es ist ein Gegensatz, „den man, unabhängig von jeder Bindung an besondere künstlerische Bewegungen, als einen Gegensatz von Vernunft und Unbeherrschtheit, von Gesetz und Dämonie, von Klassik und Romantik bezeichnen kann. Der Reichtum der französischen Kunst besteht — und zwar zu jeder Zeit — gerade darin, daß sich diese gegensätzlichen künstlerischen Verhaltensweisen und Gestaltungsmöglichkeiten in ihrer Geschichte nicht nur nacheinander nachweisen lassen, sondern daß sie sich je und je gleichzeitig nebeneinander gefunden — und daß sie sich wundervoll ergänzt haben“ (S. LI).

Auch das Beispiel Cézannes gehört hierher. „In seiner Malerei ist die größte Fülle von künstlerischen Gegensätzen miteinander verbunden. Die beiden Grundströmungen der französischen Kunst, auf die wir hingewiesen haben, scheinen sich in seiner späten Form zusammenzufügen. Cézanne hat als Romantiker begonnen und ist als Klassiker gestorben. Er ist einer der subjektivsten Maler und erhebt doch den stärksten objektiven Anspruch. Er hat, so scheint es uns, die beiden Erlebnisarten, die möglich sind, in ihrer konsequenten Ausprägung miteinander verbinden wollen. Daraus ergibt sich die innere Spannung in seinem Werk. Daraus ergibt sich seine künstlerische Problematik“ (S. LVIII).

Die angeführten Beispiele beweisen zur Genüge, daß die eigenartige Spannung im französischen Kunstwillen die Festigkeit und Dauerhaftigkeit eines völkischen Wesensmerkmals hat. Daß sie auf dem Grunde der Volksseele verankert ist, erklärt uns auch ihre überraschende Fruchtbarkeit. Denn Frankreichs Kunst ist ohne Zweifel daran gewachsen, anstatt daran zu verbluten. Es muß also hinter dieser Spannung doch eine letzte Einheit stehen. Vielleicht versteht man gerade



auf künstlerischem Gebiet den einheitlichen Formwillen eines Volkes am ehesten durch einen Begriff, der diesem Bereich selber angehört. So kann man die Eigenart einer bestimmten Kunstgattung, etwa der Baukunst, der Plastik oder der Malerei, der besonderen Kunstform eines Volkes gleichsetzen. In diesem Sinne nennen wir die Kunst der Ägypter tektonisch und die der Griechen plastisch. Vielleicht muß man das künstlerische Wollen der Deutschen seinem Grundcharakter gemäß musikalisch nennen, wenn man nicht den gewöhnlich dafür angesetzten Begriff des Malerischen vorzieht. Derartige Zuschreibungen sind nicht nur deshalb sinnvoll und berechtigt, weil sie unserem ordnenden Erkennen dienen, sondern weil sie in der wesenhaften Bezogenheit aller Künste auf den Menschen sachlich grundgelegt sind.

Wenn man die französische Kunst in ihrer Grundhaltung so festlegen und umschreiben will, dann scheint uns nur ein Begriff dieser Wirklichkeit zu entsprechen: das Wort. Daß der Franzose in besonderer Weise Meister des Wortes war und ist, darf wohl als anerkannte Tatsache gelten. Aber es scheint uns mehr zu sein. Im Wort an sich ist die wesentliche Einheit des objektiv-rationalen Begriffes mit dem subjektiv-irrationalen Klang gegeben, wobei das Rational-Begriffliche überwiegt. Das sind aber gerade die Eigentümlichkeiten, durch die das französische Kunstwollen charakterisiert wird: eine Spannung von Rationalem und Irrationalem, bei der das erstere vorherrscht. Die Klarheit französischer Kunst hat die vereinfachende Durchsichtigkeit des Begriffes, durch die ihre Sinnlichkeit aus chaotischer Dumpfheit und Schwere emporgeläutert wird zu Grazie und Eleganz. Recht verstanden, dürfte man in dieser Sicht die französische Kathedrale als eine Architektur bezeichnen, die unter dem Vorzeichen des Wortes steht.

Wenn die Zeit selber in sich den im französischen Wesen gegebenen Dualismus trägt, dann übernimmt Frankreich mit seiner Kunst in Europa die Führung. Die Jahrhunderte der gotischen Kathedrale waren eine solche Zeit. Vor allem aber mußte französische Kunst und mit ihr französisches Wesen zu entscheidender Bedeutung aufsteigen, als nach den großen Epochen der Baukunst, der Plastik und der Malerei im Spätbarock die Führung unter den Künsten an die Dichtung überging. War schon immer Frankreichs Dichtkunst von stärkstem Einfluß gewesen, so übernahm nun fast die ganze gebildete Welt seine Kultur und selbst seine Sprache. Ein solch eigenartiges Phänomen dürfte durch die rein äußerlichen politisch-diplomatischen Verhältnisse der Zeit kaum genügend erklärt werden.

Es liegt wohl in der innern Struktur der abendländischen Kultur begründet, daß ihre Völker — trotz aller tiefgreifenden Unterschiede — doch alle dem Einfluß des durch die Zeit zur Führung berufenen Volkes unterstehen. Ein Zeugnis für die innere Einheit Europas und seiner Kultur.

Engelbert Kirschbaum S. J.

#### RICCIS WELTKARTE<sup>1</sup>

Unsere Zeit weiß sich vor Aufgaben gestellt, die kühnen Wagemut fordern, und vielleicht hat sie ge-

<sup>1</sup> Zu der Ausgabe von P. Riccis Weltkarte: Il mappamondo cinese del P. Matteo Ricci S. J., com-

rade deswegen ein feineres Verständnis gefunden für jene führenden Gestalten der europäischen Kultur, die einst den engen Rahmen des abendländischen Lebensraumes durchbrachen und in unerhörter Kühnheit sich neuen Welten zuwandten. Der Mensch des 20. Jahrhunderts findet allerdings nichts Besonderes mehr an den Seefahrten der Portugiesen und Spanier des 15./16. Jahrhunderts; er kennt ja keine wirklich großen Entfernungen, seine technischen Mittel erlauben ihm den ungehemmten Verkehr von Land zu Land, von Meer zu Meer. Ebenso ist es ihm Selbstverständlichkeit geworden, daß die außereuropäischen Völker sich geistig der Gedankenwelt des Abendlandes erschlossen haben, ja sich ihr verpflichtet und verbunden fühlen. Darum kann er kaum mehr die Schwierigkeiten ermessen, die sich vor den Weltfahrern der beginnenden Neuzeit und vor den Glaubensboten der katholischen Kirche erhoben. Und wenn die Seefahrt allein schon, erst recht die kolonisatorische und handelspolitische Durchdringung der neuentdeckten Länder den Mut ganzer Männer, ja die Abenteuerlust eines waghalsigen Menschenschlages erforderten, so brauchte der Glaubensbote darüber hinaus einen Glauben, eine innere stahlharte Zuversicht in den Segen seines Werkes, ein grenzenloses Vertrauen auf die Hilfe Gottes, eine begeisterte Hingabe an Christus und Kirche, anders hätte er nie wagen und noch weniger leisten können, was die Kirchengeschichte in goldenen Lettern von ihm berichtet.

Es muß damals wie ein Märchen geklungen haben, als man hörte, der Jesuit Franz Xaver habe den Versuch unternommen, ins verschlossene Reich der Mitte einzudringen. Hier konnte der Missionar nicht auf den Schutz eines Landungsheeres rechnen, er stand vielmehr vor den Toren eines Riesenreiches, das sich gegen alles Fremde sperrte, das eine tausendjährige Kultur pflegte und in der hohen Selbstsicherheit eigener Bildung auf den Ausländer herabsah. Franz Xaver starb vor den Toren, ohne eindringen zu können; aber seine Tat wurde für seine Mitbrüder zum Vermächtnis. In den Kollegien Italiens, Spaniens und Portugals, in den Missionshäusern von Goa und Macao saßen junge Ordensmänner, studierten Sprachen, Naturwissenschaft und vieles andere, überlegten und planten, um das Unmögliche doch noch möglich zu machen. Einer der geistvollsten und erfolgreichsten war P. Matthäus Ricci.

Ricci war zu Macerata in der Mark Ancona 1552 geboren, hatte nach seiner Reifeprüfung Rechtswissenschaft studiert und trat als Neunzehnjähriger in die Gesellschaft Jesu ein. Am römischen Kolleg, wo er seine philosophische Ausbildung nahm, fand er in seinem Ordensbruder Christoph Clavius (Klau) einen verständnisvollen Lehrer. Clavius, ein Deutscher aus Bamberg, Mathematiker und Astronom von Weltruf, den man als zweiten Euklid feierte, war der führende Kopf bei der gregorianischen Kalenderreform gewesen. Ricci betrachtete es später als eine besondere Fügung

mentato, tradotto e annotato dal P. Pasquale M. D'Elia S. J., Professore di Sinologia nella Pontificia Università Gregoriana. Con XXX tavole geografiche e 16 illustrazioni fuori testo. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1938. Ausgabe in Groß-Folio (58 × 44 cm). Lire 1800.