

in der Geschichte als einer Ordnung seines Lebens. Es ist alles so ganz anders. Nüchternes und sachliches Verständnis seiner selbst und der geschichtlichen Wirklichkeit werden ihm weiterhelfen. Die Geschichte ist und bleibt der verworrene und vielfach durch der Menschen Irrtum und Bosheit behinderte Weg der Welt zu ihrem Ende im Sinn von Vollendung des mitgegebenen Seinsauftrages und im Sinne von Schluß, Absturz, Aufhören. Der Mensch aber ist der Hinnehmende, der das Sein vorfindet und sich an ihm messen soll; er ist der berufene Gestalter, und er ist in all dem der zu seinem Heil Gerufene und Verpflichtete. Er bleibt immer an die Geschichte gebunden, sie ist und bleibt echter Auftrag und echte Ordnung. Gerade der Christ ist um seiner größeren Nähe zu Gott willen verpflichtet, dem Sein den strahlenden Glanz der Gotteshre zu ermöglichen durch zähen Einsatz um die rechte Ordnung. Gewalt und Furcht hat die Geschichte dem Christen gegenüber verloren. Die Möglichkeit zum Heil steht ihm immer offen. Innerhalb der Geschichte kann dem Christen nichts Endgültiges geschehen außer seiner Untreue und seiner Kleinheit, die dem Ganzen nicht gewachsen wäre. Der Weg zum Heil ist aber niemals der Weg aus der Geschichte vor dem end-

gültigen Abruf im Tod, sondern die Bewährung innerhalb der Geschichte. Geschichte ist eine echte Kategorie des Wirklichen, und das ganze Wirkliche ist es, das dem Herrn begegnen soll, nicht eine verlassene oder verratene oder verstümmelte oder vergessene Wirklichkeit.

Von Gott her hat die Geschichte den Auftrag, seine Schöpfung zu vollenden. Von ihm her hat sie auch die Sendung, der Ort der Entscheidung zu werden. Nach dem Ausweis der heiligen Bücher wird dieses Heilsthema im Lauf der Geschichte immer härter herausgestellt werden, je näher die Geschichte ihrem Ende kommt. In diesem und keinem andern Sinn ist das Heil das Thema und die Absicht der Geschichte, daß sie der Ort zur Entscheidung ist. Und diese Absicht kann in jeder Stunde und „Situation“ geleistet werden, sie ist nicht ein Ergebnis der Geschichte als solcher, der Umstände, Ordnungen, Wirklichkeitsverfassungen, sondern ein Ergebnis der Menschen in der Geschichte. Geschichte wird so zur Frage an die Menschen, ob sie ihrem Heil gewachsen, ob sie den übergeschichtlichen Sinn der Geschichte und die innergeschichtliche Leistung des Heils begriffen haben, ob sie groß genug sind für das Ganze.

ÜBER DEN SINN DER CHRISTLICHEN KUNST

Von Dr. Heinrich Lützel

Anmerkung der Schriftleitung. Die Aufsätze von P. Kreitmaier in dieser Zeitschrift Bd. 137 (1940) „Ästhetisches Christentum“ (108 ff.), „Kunst und Leben“ (362 ff.) und „Religiöse Kunst und religiöses Leben“ (386 ff.) haben weitgehende Auseinandersetzungen ausgelöst, zu denen Dr. Lützel in diesem und dem nächsten Heft das Wort nimmt. Abschließend wird P. Kreitmaier auf Lützel und seine Darlegungen zurückkommen.

I.

Die Frage nach dem Wesen der christlichen Kunst ist nicht nur ein Anliegen des um theoretische Erkenntnis Bemühten, sondern greift tief auch in das praktische Leben, in die einzelnen Entscheidungen des Tages ein. Von der Beantwortung dieser Frage hängt es ab, wie man unzulänglich-matte Kunst und Kitsch, das Motiv und die Form, die volkstümliche und die unvolkstümliche Gestaltung, das Kultbild und das Andachtsbild bewertet. Ob bewußt oder unbewußt, steht hinter jeder Beurteilung eines religiösen Werkes eine bestimmte Theorie, eine so und nichts anders geartete Überzeugung von dem Sinn und der Aufgabe christlicher Kunst. Diese theoretische Verwurzelung der Einzelaussage zu erkennen, ist aber um so nötiger, als sehr gegensätzliche Vorstellungen vom Wesen christlicher Kunst sich auswirken.

Es ist unmöglich, an dieser Stelle auch nur thematisch anzudeuten, was eine philosophische Lehre von der christlichen Kunst zu leisten hätte, zumal erst Ansätze zu einer solchen theoretischen Besinnung vorliegen. In der hier gebotenen Kürze sei lediglich versucht, zwei grundsätzliche Standpunkte hervorzuheben, die in der Deutung christlicher Kunst heute um die Herrschaft ringen¹. Die erste Betrachtungsweise geht vom Kunsterlebnis, die zweite vom Kunstwerk aus. Die erste fragt: Wann dürfen wir von einem künstlerischen Erlebnis sprechen? Die zweite fragt: Welches Gesetz ist — über das allgemeine Gesetz der Kunst hinaus — für die christliche Kunst maßgebend, woher empfängt sie ihre Normen? Die erste führt aus, immer dann könne man von einem künstlerischen Erlebnis sprechen, wenn von einem Gebilde menschlicher Hände und menschlichen Geistes, das nicht rein praktischen Zwecken diene, eine Lebenserhöhung ausgehe. Die zweite meint dagegen, die von einem Werk ausgelösten Gefühlsregungen des Betrachters kämen erst an zweiter Stelle, seien vieldeutig und unter Umständen dem Werk gar nicht gemäß und bedürf-

¹ Vgl. die Aufsätze von J. Kreitmaier in dieser Zeitschrift 137 (1940) 108 ff., 362 ff., 386 ff.

ten der Rechtfertigung vom objektiven Sein des Gebildes selber her. Aber gerade dagegen wehrt sich die erste Theorie; im Namen des sogenannten Lebens erhebt sie gegen die objektive Bewertung von Kunst Einspruch: auf die Lebensbereicherung komme es an; wenn auch dem einen Unlust bereite, was der andere als lebenerhöhend empfinde, so müsse man doch all das gelten lassen, was irgendwo und irgendwann lebensbereichernd wirke — also auch das kitschige Heiligenbildchen, also auch das rührselige Kirchenlied, also auch die Andenken aus den Kaufständen der Wallfahrtsorte: „Es gibt keine absoluten Regeln . . ., Kunst und Kitsch sind, psychologisch und vom Leben her betrachtet, etwas Relatives. . . . Was der eine als unecht empfindet, empfindet der andere als echt, weil es ihn irgendwie innerlich beglückt.“ Diese Theorie charakterisiert sich selber dahin, daß die Frage nach der religiösen Kunst „nicht vom Objekt, sondern vom Subjekt her nach empirischen Gesetzen zu lösen“ sei.

Man erkennt, welche praktische Bedeutung für das religiöse Leben die so oder anders getroffene theoretische Entscheidung besitzt. Darum ist es nötig, sich über die Stellung der Kunst innerhalb der christlichen Verwirklichung klar zu werden: was soll überhaupt christliche Kunst? Wie steht sie da, gemessen an der Aufgabe des Menschen, Christus in sich zu verwirklichen und das göttliche Licht in Seele und Geist zu entfachen? Abgrenzend pflegt man zunächst zu bemerken, die religiösen Künste seien nicht „wie Sakramente, Gebet usw. direkte Mittel für das religiöse Leben“. Diese Abgrenzung legt den Schnitt an eine falsche Stelle. Sie trifft weder den Rang der Sakramente noch den Rang der Kunst; denn die Sakramente ordnet sie zu sehr dem Gebet und andern „Heilmitteln“ gleich, und die Kunst entfernt sie zu weit vom Gebet. Gegenüber dem Gebet und der christlichen Kunst haben die Sakramente eine einzigartige Stellung; denn indem sie die heiligmachende Gnade bewirken, indem sie den Menschen innerlich heiligen, stiften sie zwischen ihm und Gott eine unsagbare Nähe. Das Gebet hat nicht die gleiche schaffende, die gleiche verwirklichende Kraft. Im Gebet verkehrt das Geschöpf liebend, verehrend und bittend mit seinem Schöpfer. Im Sakrament wird es dem Leben der dreieinigen Gottheit verbunden und angeglichen.

Die christliche Kunst ist eine Form des Gebetes. Wie es ein Gebet in Worten und ein betrachtendes Gebet gibt, so gibt es auch ein Gebet aus dem Akt des Gestaltens (und des nachvollziehenden Werkerfassens). Das Dichten, Bilden, Singen kann zum Gebet werden. In dem Psalmwort: „Singet dem Herrn ein neues Lied!“ kommt der Gebetscharakter der religiösen Kunst zum Ausdruck. Gebet ist Antwort auf die Liebe Gottes,

ist Ringen um die Teilhabe am Leben Gottes, erfüllt sich in der Ehre Gottes. Genau so die christliche Kunst. Der Maßstab der christlichen Kunst ist also letztlich nicht der Mensch, sondern Gott. Darum verfehlt diejenige Betrachtungsweise den rechten Ansatzpunkt, die nach dem etwaigen Nutzeffekt der religiösen Kunst für den Menschen fragt. Die Frage muß lauten, unter welchen Umständen ein kunstmäßiges Gebilde gotteswürdig genannt werden darf. Wie das Gebet eine bestimmte Sprache und eine bestimmte Haltung fordert, wie es vor allem jegliche Verstellung, Unechtheit, Theatralik ausschließt, so ist auch von der religiösen Kunst als einer Form des Gebetes eine ganz bestimmte Haltung gefordert, die sich mit einer kitschigen Art einfach nicht verträgt.

Gott ist der Vollkommene — und so ist der Künstler gehalten, um die Vollkommenheit des Werkes zu ringen, das er Gott als Opfergabe darbieten möchte; aber die Vollkommenheit hat sehr verschiedene Gestalten: der schlichte Grashalm eine andere als der gestirnte Himmel; so ist Gott das gewaltige und das schlicht-stille Werk lieb, wofern es nur in sich ganz und echt ist. Gott ist die Wahrheit — kann ich mit Tand und Flitter, mit sentimentalem Gedudel oder mit schreienden Effekten vor seinem Angesicht bestehen? Die Unechtheit des Gefühls, jegliche Form des Kitsches, mag er nun süß oder sauer, gelect wie eine Seifenreklame oder seelenlos-übersteigert sein, ist ein Greuel und eine Lästerung vor seinem Antlitz.

Daß die christliche Kunst ihr Gesetz aus Gott, nicht aber aus dem erlebenden Subjekt empfängt, ist in den Zeiten einer schöpferischen christlichen Kunst noch immer bewußt gewesen. Auch der heilige Thomas sieht die Kunst wesentlich vom Objektiven her. Wenn man ihn zum subjektivistischen Psychologen zu machen versucht hat, indem man seine Definition des Schönen anführte: „Pulchra sunt, quae visa placent“, schön sei das, dessen Anschauung in uns Wohlgefallen hervorruft, so versäumt man, diese vorläufige Abgrenzung mit den genaueren Bestimmungen einer andern Stelle zusammenzunehmen, an der die objektiven Gesetzmäßigkeiten des Schönen deutlich hervortreten: die „integritas sive perfectio“, die „debita proportio“ und die „claritas“, vollkommene, in sich ruhende Ganzheit, ein richtiges Ebenmaß und ein gewisser Glanz, der, über das Ganze harmonisch ausgegossen, das Werk als Abglanz des göttlichen Lichtes erkennen läßt. Diese innere Ganzheit, diese Einheit in der Mannigfaltigkeit und diese transzendente Helle fehlt aber gewiß den Gebilden, die eine subjektivistische Theorie als lebenerhöhende noch verteidigen möchte; der Heiligenbilder-Schund und die aufgeweichte Gefühllichkeit mancher Kirchenlieder dürfen nicht den heiligen Thomas zur Rechtfertigung ihrer Existenz

beanspruchen. Daß es bei der Schöpfung christlicher Kunst um die Ehre Gottes geht, drückt herrlich die „*Schedula diversarum artium*“, der alte deutsche Kunsttraktat aus dem 11.—12. Jahrhundert, aus. Der Verfasser der *Schedula* entwirft ein ergreifendes Bild des echten Künstlers: Gott blicke nieder „auf den demütigen, ruhigen, mit Schweigen in des Herrn Namen Arbeitenden“, der innere Beweggrund des Künstlers ist nicht der Ruhm und nicht der artistische Spieltrieb; er arbeitet vielmehr „in augmentum honoris et gloriae nominis eius“, um Gottes Ruhm und Ehre willen. „Und er machte die Ikone nur an Sonnabenden, und am Sonntag empfing er die Nahrung in großer Inbrunst und Wachsamkeit des Gebetes, in großer Stille vollzog sich das“, heißt es in der Handschrift vom Berg Athos. Als erstes ist vom Maler eine ausreichende Begabung gefordert, „sodann bete er unter Tränen, Gott möge seine Seele erleuchten“, so liest man in einer alten russischen Chronik. Man darf den Begriff der „Erleuchtung“ nicht bagatellisieren, als ob damit lediglich gesagt sei, der Künstler müsse in subjektiv guter Meinung handeln. „Erleuchtet“ ist ein Werk nur dann, wenn es das Licht des Heiligen Geistes objektiv an sich trägt, wenn sich durch das Werk ein Fenster in die Ewigkeit öffnet. Das Buch des Konzils der hundert Kapitel (1511) schließt um der Ehre Gottes willen nicht nur den unerleuchteten, aus der eigenen Seelendumpfheit und Enge schaffenden Künstler aus, sondern auch den zwar frommen, aber untüchtigen Mann: „Es darf nie geschehen, daß die Ungeschicklichkeit des Künstlers zur Beleidigung Gottes werde.“² Sehr deutlich tritt an dieser Stelle Gott als der Maßstab der christlichen Kunst hervor.

Diese Anschauung hat in der konkreten christlichen Kunst sehr bezeichnende Auswirkungen gehabt. Gewisse Einzelzüge der christlichen Kunst erklären sich einzig aus ihrem übersubjektiven Charakter. Wenn wir auf unsern Gerüsten oder mit den weitreichenden Linsen unserer Photoapparate jenen Bereich einer gotischen Kathedrale uns erschließen, zu dem das menschliche Auge ohne Hilfsmittel nicht mehr hingelangt, so finden wir auch in der Höhe die gleiche tadellose Feinheit der Ausführung und viele Werke von geradezu genialem Rang. Man durchblättere etwa Houvets Bände über die Kathedrale von Chartres oder betrachte die herrlichen Bildtafeln in dem zweibändigen Tafelwerk über die Kathedrale von Reims, das Paul Vitry herausgegeben hat — welche zarten, erschütternden, vom Sturm des Pneuma durchwehten Gebilde leben irgendwo an einem steilen Bogen oder gar in der Turmzone, wo das menschliche Auge nur noch einen Schatten, niemals aber

die ganze, feine Arbeit, die Sprache der Hände und der Gewandfalten, den leisen Schimmer auf den Gesichtern wahrnimmt! Diese Werke sind dem menschlichen Subjekt völlig entzogen. Sie können — unter den noch nicht durch die optische Technik veränderten Umständen, mit denen die Schöpfer dieser Plastiken rechneten — überhaupt nicht auf irgend einen Menschen „lebenerhöhend“ wirken. Wäre die subjektivistische Theorie von der christlichen Kunst als Heilmittel richtig, bei dem der Effekt, nicht der Gehalt das Entscheidende sei, so wäre eine Anbringung solcher Kunstwerke in der Höhe schlichter Unsinn, Kraftvergeudung, bestenfalls eine lebenswürdige Don Quichoterie. Aber die christliche Kunst ist Opfergabe, ist für die Augen Gottes bestimmt und vermag dadurch den Menschen zu Gott hin zu bilden, daß sie vor Ihm bestehen kann. Die Wirkung der christlichen Kunst auf den Menschen ist nicht das Erste, sondern das Zweite. Sie wirkt von Gott her auf den Menschen. Durch ihren Bezug auf Gott und durch die innere Verbundenheit mit ihm wird sie fruchtbar für den Weg des Menschen zu Gott. Vor 26 Jahren hat Josef Kreitmaier in seiner Schrift über die Beuroner Kunst die objektive Verwurzelung der christlichen Kunst klar erkannt: „Hätte das Mittelalter bloß auf den praktischen Wert gesehen, dann hätte es nicht die kleinsten Bauglieder auf den Höhen der Türme ebenso fein ausgeführt wie die dem Auge zugänglichen“; Gott war als der ideale Beschauer und Empfänger dieser Kunst gedacht.

Ebenso verhält es sich mit dem Maßstab an mittelalterlichen Kathedralen. Sie gehen über die Bedürfnisse weit hinaus; sie bieten oft mehr Raum als die Stadt, in der sie stehen, Menschen hat. Sie sammeln gewaltige Steinmassen und tragen sie in die Höhe, um den Abstand zwischen dem Menschen und dem Hause Gottes zu betonen. Sie wollen Sinnbild Gottes sein — seiner Größe und Erhabenheit, seines unendlichen und abgründigen Seins. Am Münster zu Straßburg hat die große Rose der Westfassade einen Durchmesser von 14 m. Man mache sich klar, was das bedeutet: es entspricht der Höhe eines fünfstöckigen modernen Wohnhauses. Eine weit geringere Öffnung hätte zur Beleuchtung des Innern genügt, und mit viel bescheideneren Mitteln hätte man dem Außenbau im Westen eine sammelnde Mitte geben können. Aber man dachte überhaupt nicht an den Menschen und seine Bedürfnisse und dachte nicht ausschließlich an die Baugesetze der Architektur. Die Rose beglückt durch ihr vollkommenes Rund; sie ist in sich geschlossen und zugleich in sich bewegt; sie treibt von jedem Rosenblatt her das Auge weiter und gibt dem Blick zugleich Frieden durch eine Form, die nicht über sich hinausweist, sondern wahrhaft in sich selber steht. Darum konnte

² Vgl. Fritz Nemitz: Die Kunst Rußlands. Berlin 1940, S. 62.

die Rose zum Sinnbild Gottes werden, der unendlich in sich lebt und zugleich der schlechthin Seiende, der in sich Ruhende ist. Die Rose führt im Innern durch den übersinnlichen Glanz ihrer Fenster den Menschen über die stumpfe Alltäglichkeit und auch über den schönsten Reichtum der farbigen Natur hinaus; sie ist übernatürliche Glut; sie brennt von einem Feuer, wie es nur aus der Fülle lauterster Liebe kommt. Eine Rose wäre am griechischen Tempel unmöglich, so wie der hohen Frömmigkeit der Griechen die Erkenntnis des Johannesevangeliums noch nicht geschenkt war, daß Gott die Liebe ist. Verzagend sucht der Mensch nach einem Sinnbild jener Liebe, die die drei göttlichen Personen miteinander verbindet und ihr inneres Leben ausmacht; um alle Unzulänglichkeit wissend, findet er das Symbol der Rose, das, wie begrenzt es auch sei, dennoch gewaltig den Erlebnis- und Anschauungsbereich des Menschen sprengt. Der „Dialogus miraculorum“ des Caesarius von Heisterbach (Anf. 13. Jahrh.) schildert ein Erlebnis Peters des Einäugigen, des Abtes von Clairvaux, im Dom zu Speyer. Im Anblick der Architektur verharret er im Gebet: „Er bedachte und genoß nicht die vergängliche Architektur, sondern den Bau des himmlischen Jerusalem.“ Es kommt darauf an, daß ein Bau kraft seiner Strukturen, kraft des in ihm wirksamen Geistes ein Sinnbild des himmlischen Jerusalem werden kann.

Man würde den Begriff des Sinnbildes unstatthaft erweichen, wenn man übersähe, daß zwischen dem Sinnbild und dem von ihm Versinnbildeten ein realer Bezug, irgend eine seinsmäßige Berührung, ja Gleichheit bestehen muß. Eine Kirche, die nur noch einen seinsmäßigen Bezug zu einem Kino oder zu Großmutter's guter Stube hat, deren Strukturen in wesentlichen Zügen mit einer Fabrik oder mit einem Museum der Geschmacksverirrungen übereinstimmen, kann füglich nicht beanspruchen, Sinnbild des himmlischen Jerusalem zu sein. Diese seinshafte Auffassung des Sinnbildes spielt z. B. in der mittelalterlichen Musikästhetik eine bedeutsame Rolle. Amalar etwa begreift den Alleluja-Gesang nicht psychologisch, sondern metaphysisch-religiös, wenn er sagt: „Diese Jubilatio führt uns jenen Zustand vor den Geist, in welchem wir uns nicht mehr der Worte der

Sprache bedienen, sondern ein Geist sich dem andern frei mitteilen kann.“³ Es muß also in dem Jubilus des Alleluja etwas wirksam sein, das nicht mehr in Worte einzugehen vermag, das aber nicht unter die Grenze der Sprache absinkt und nicht wie das Gestammel der Leidenschaft oder der wilde Schrei vorsprachlich bleibt, sondern das über die Sprache hinausgeht und unmittelbare Verständigung ohne die Schwere, Eingengtheit und Vieldeutigkeit des Wortes ist. Aber der geistlichen Musik wird nicht nur ontologisch ein eigener Ort, eben der der Übersprachlichkeit, zugewiesen; sie wird auch im einzelnen, in ihrer Kompositionsgesetzlichkeit sinnbildlich verstanden: die Musik erscheint als eine Vorahnung des Himmels, wenn Augustinus die geordnete Harmonie der Töne als eine ahnungsvolle Vorausbildung der idealen Einheit des Gottesstaates empfindet⁴.

Solche Anschauungen wären unsinnig, wenn nicht das Sinnbild die Sache selbst, auf die es hindeutet, irgendwie enthielte. Wenn aber in ihm die Sache wirkt, die es bedeutet, dann muß man im Einzelfall entscheiden, ob ein Kirchenlied die himmlische Freude vorausbildet oder — als „Marienwalzer“ — ein mäßiges bürgerliches Tanzvergnügen nachbildet, ob an einem Fastenlied der Lärm von Klageweibern oder die Erschütterung des reuigen Petrus Anteil hat, ob eine Meßkomposition die geordnete Harmonie des Gottesstaates erlauschen läßt oder ob ihre Ordnung mit der Ordnung eines Büros oder eines Kramladens oder einer hochrationell konstruierten Brücke verwandt bleibt.

Wir sahen: der eigentliche Gegenstand der christlichen Kunst ist nicht der Mensch, sondern Gott. Sie ist Opfergabe des Menschen an Gott und muß als solche gotteswürdig sein. Gotteswürdig ist sie dann, wenn sie mit ihrem ganzen Sein das Sein Gottes und der ihm Verbundenen sinnbildlich, und das heißt in ehrfürchtigem Abstand und immer im Letzten unzulänglich (heroisch-unzulänglich!) ausprägt.

³ Peter Wagner: Einführung in die gregorianischen Melodien. Bd. 1., 3. Aufl. Leipzig 1911, S. 94.

⁴ Augustinus: De civitate Dei. Buch 17, Kap. 14. Vgl. Rudolf Schäfke: Geschichte der Musikästhetik in Umrissen. Berlin-Schöneberg 1934, S. 198 u. 232.

DAS SPANISCHE WESEN

Von Hubert Becher S. J.

Auf dem Eucharistischen Kongreß in Budapest im Mai 1938 meinte der jüngst verstorbene Kardinal-Primas von Toledo, Gomá, der Christ stehe in dieser Welt in der absoluten Tragik. So sehr stand er

unter dem Eindruck der Greuel der Revolution. 1913 schrieb der unruhige religiöse Sucher Unamuno seine Aufsätze vom tragischen Lebensgefühl, in dem sich die Seele widerspiegele. Reinhold Schneider