

stellung von Ereignissen der israelitischen Geschichte zwischen Samuel- und Königsbüchern und der biblischen Chronik. „Man ist zweifellos oft viel zu schnell bei der Hand, das ‚anders Sehen‘ als ein ‚unrichtig Sehen‘ hinzustellen, ohne zu bedenken, daß sich dieser Prozeß des ‚anders Sehen‘ unzählige Male in Geschichte und Leben wiederholt und wir oft genug im Alltagsleben unbedenklich zugestehen, daß der von uns abweichende Beurteiler ‚von seinem Gesichtspunkt aus‘ recht hat, und daß man die Sache ‚unter verschiedenen Gesichtspunkten‘ betrachten kann.“ Was hier an einem einzelnen — freilich sehr wichtigen — Beispiel der biblischen Literatur als „Deutungsregel“ angegeben wird, ist eben die Überzeugung, daß wir, um die Worte der Schrift zu verstehen, sie zunächst einmal so auffassen müssen, wie man „im Alltagsleben“, beim Sprechen und Verstehen von Menschenworten überhaupt vorzugehen pflegt.

Damit ist natürlich in keiner Weise geleugnet,

daß die Worte der Heiligen Schrift, eben weil sie nicht nur Menschenworte sind, sondern auch Gottes Wort, noch unvergleichlich andere Schätze zu bergen vermögen, als bloße Menschenworte es könnten. Licht des Glaubens und Prinzipien der Glaubenswissenschaft werden in den Worten der Schrift Höhen und Tiefen göttlicher Gedanken aufdecken, die einer bloß menschlichen Deutung der Bibel unzugänglich bleiben. Aber der Ausgangspunkt bei aller Erforschung von Gottes Wort, die erste Aufgabe bei allem Ringen um das Verstehen der Heiligen Schrift muß immer das Menschenwort sein. Dieses Menschenwort hat Gott als ein Medium seiner Offenbarung gewählt. Es ist dem Bibelleser „Weg, Wahrheit und Leben“¹⁹.

¹⁹ Vgl. zu diesen Fragen die ausgezeichneten Darlegungen in dem bald erscheinenden Buch „Vom Geheimnis des Gotteswortes. Eine Einführung in das allgemeine Verständnis der Heiligen Schrift“. Von J. Schil-denberger O. S. B. (Regensburg, Fr. Pustet).

ÜBER DEN SINN DER CHRISTLICHEN KUNST

Von Dr. Heinrich Lützeler

II.

Es gibt eine Theorie der christlichen Kunst, die die Werke nach ihrem seelsorgerlichen Nutzen abwägt. Sie argumentiert: es kommt letztlich nicht darauf an, ob ein ästhetisches Gebilde religiösen Inhalts Kunst oder nur dürftiger Versuch zur Kunst oder gar Kitsch ist. Der religiöse Sinn dieser Gebilde liegt darin, daß sie zum Gebrauch der Sakramente und zum Gebet „anreizen“. Dazu könne die gekonnte Form gewiß dienlich sein; aber oft wirke die geringe oder sogar schlechte Form stärker als die vollkommene. Es wird in diesem Zusammenhang etwa an Kampflieder oder nationale Hymnen erinnert; sie wecken in breiten Massen den Kampfgeist oder die vaterländische Bewegtheit des Herzens, obwohl sie oft als Musik sehr mäßig sind. So gehe auch z. B. von einer künstlerisch äußerst fragwürdigen Wallfahrtskirche häufig ein reicheres religiöses Leben aus als von einer künstlerisch vollendeten Kathedrale, die auf die meisten wie ein Kunstmuseum wirke. Mit Recht sagt sich diese seelsorgerliche Theorie der christlichen Kunst, daß eigentlich schon der Gegenstand eines Bildes, das Motiv in seiner rohen Tatsächlichkeit, „zum Gebrauch der Heilmittel anreizen“ könne. So wird von verschiedenen Ansatzpunkten her die Form als etwas seelsorgerlich Unwichtiges hingestellt¹.

Diese Theorie enthüllt sich als ein Ausfluß des modernen Pragmatismus. Der Pragmatismus

zeigt sich nicht nur im weltlichen Bereich, sondern hat auch die Christen ergriffen. Es gibt einen seelsorgerlichen Pragmatismus. Wie der pragmatistische Wahrheitsbegriff lautet: Die Wahrheit fällt zusammen mit der Lebensförderung, so behauptet die pragmatistische Ästhetik: Schön ist, was lebenserhöhend wirkt, sei es auch nur für den Schöpfer des sogenannten „ästhetischen“ Gebildes. Wie der ethische Pragmatismus sagt: Erlaubt ist, was nützt, so sagt die pragmatistische Theorie der christlichen Kunst: Als christliche Kunst hat jedes sogenannte ästhetische Gebilde zu gelten, das seelsorgerlich nützt. Es ist für den gesamten Pragmatismus bezeichnend, daß er die verschiedenen Schichten der Wirklichkeit zu Mitteln der Lebensförderung macht. Indem sie Mittel werden, stehen sie nicht mehr in sich selbst: die Wahrheit ist nicht mehr in sich gültig; die Sittlichkeit richtet sich nicht an einer objektiven Wertordnung aus; was Kunst ist, bestimmt sich nicht von der Kunst, sondern von gewissen lebensfördernden Wirkungen her, die sie ausüben vermag. Der Pragmatismus gehört in den großen Prozeß der Seinsrelativierung, der sich in der Neuzeit vollzogen hat.

In der Beweisführung hat der Pragmatismus den Vorteil, auf allgemein bekannte, zweifellos bestehende Tatsachen hinzeigen zu können. Er sagt z. B.: Das breite Volk entzündet sich religiös durchweg mehr an der Nicht-Kunst als an der Kunst. Auf das religiöse Leben aber kommt es an; „denn das Leben steht höher als die Kultur“. Und glaubt

¹ Vgl. Josef Kreitmaier, Religiöse Kunst und religiöses Leben, in dieser Zeitschrift 137 (1940) 387.

doch ja nicht — fährt der Pragmatist fort —, daß die hohe Kunst immer so starkes religiöses Leben wecke: „Hat man etwa die Erfahrung gemacht, daß Pfarrgemeinden, die sich einer herrlichen Kirche rühmen können, ihr Christentum unter gleichen sozialen und sonstigen Bedingungen eifriger betätigen als andere, die nur ein ärmliches Gotteshaus mit fabrikmäßiger Innenausstattung besitzen?“ Und dann wird die Schlußfolgerung aus den angeführten Tatsachen im Sinn des Pragmatismus gezogen: Ästhetisch daseinsberechtigt ist, was religiös lebendig wirkt (z. B. in einem Satz über das Lied „Maria zu lieben“: „Uns scheint die Daseinsberechtigung dieses Liedes überhaupt nicht von der Kunst her begründet werden zu können, sondern aus der Tatsache, daß es immer noch ein lebendiges Gemeindelied ist“).

Die Tatsachen sind nicht zu leugnen: 1. Große religiöse Kunst erzeugt nicht notwendig großes religiöses Leben, und 2. Großes religiöses Leben kann sich an einem minderwertigen religiösen Werk, etwa im Gebet vor der Lourdes-Madonna, entzünden. Aber diese unleugbaren Tatsachen sind weder erstaunlich, noch tragen sie zur Beantwortung der Frage nach dem Sinn der religiösen Kunst bei. Sie sind nicht erstaunlich: Kann nicht der Mensch immer die religiöse Verkündigung ablehnen und gegen sie unempfindlich sein? Wie sogar der Priester, der täglich das Brot in den Leib des Herrn verwandelt, nicht unbedingt von der Nähe Gottes geheiligt zu werden braucht, sondern vielleicht weiter dem Laster des Stolzes oder einer bürgerlichen Bequemlichkeit anhängt, so kann vollends auch eine wahrhaft gottdurchgeistete Kathedrale auf eine ganze Gemeinde ohne Wirkung bleiben. Aber folgt nicht gerade daraus, daß es auf die religiöse Wirksamkeit, also nicht auf den Kunstcharakter, ankomme? Man weist auf Gnadenbilder hin, die oft künstlerisch minderwertig oder künstlerisch bedeutungslos oder wenigstens nicht von bester künstlerischer Qualität seien.

Der Geist Gottes weht, wo er will. Er kann auch auf eine ärmliche Materie sich niederlassen. Freilich ist man mit dem Hinweis auf die Gnadenbilder etwas leicht bei der Hand, ohne klar zu unterscheiden. Zunächst einmal ist ein Gnadenbild völlig „sui generis“, und weil es Ausnahme ist, darf man von ihm nicht das Gesetz christlicher Kunst ableiten wollen. Sodann sind diejenigen religiösen Bildwerke keineswegs verächtlich, die künstlerisch bedeutungslos, matt und schwach, aber doch in sich wahrhaftig sind; man muß das Unkünstlerische vom Widerkünstlerischen, den ehrlichen Versuch und das schlichte, anspruchslose Wollen von der geschmeidigen Gefühlsverfälschung des Kitsches unterscheiden. Man darf nicht vergessen, daß eine große Zahl von Gnadenbildern schlichte, ehrliche Werke sind, und oft sogar künst-

lerisch mehr als nur dies. Erinnert sei z. B. an das altersschwarze Holzbild der heiligen Jungfrau auf dem Montserrat oder an den Volto Santo von Lucca oder an das Gnadenbild von Maria-Einsiedeln. Und die Madonnenstatue der Grotte von Lourdes? Bernadette Soubirous hat die Nachbildungen der Muttergotteserscheinung, die nach ihren Aussagen angefertigt wurden, bekanntlich verworfen, sie galten ihr als bloße Mißverständnisse.

Aber nicht nur ein Gnadenbild, wie immer es künstlerisch beschaffen sein mag, sondern auch irgend ein beliebiges kitschiges Heiligenbild kann religiöses Leben hervorrufen. Doch muß man hier zwischen auslösenden und bestimmenden Faktoren unterscheiden. Wenn es das religiöse Leben nur auslöst, besteht zwischen Ursache und Wirkung lediglich ein kausaler, nicht auch ein wesensmäßiger Bezug. Bei bloß auslösendem Faktor können Ursache und Wirkung innerlich weit auseinander-treten. Leonardo empfiehlt dem Maler, daß er öfters auf fleckige Mauern hinsehe; er werde dann in den Flecken Landschaften, Schlachten, fremd-artige Figuren usw. erblicken. Das ist ein Beispiel für den Unterschied im Gehalt, der der Ursache und der der Wirkung zukommt, wenn die Verursachung nur in einem Auslösen besteht. Oder wie formte sich Feuerbach die Gestalt der trauernden Medea? Er sah am italienischen Strand einen Bischof im Bademantel; der äußere Umriß seiner Figur brachte das Phantasieerlebnis in ihm zur Reife. Das eigentlich Schöpferische hat hier nicht im auslösenden Objekt, sondern im aufnehmenden Subjekt seinen Grund. So kann auch von einem künstlerisch schlechten Bild echtes religiöses Leben ausgelöst werden; das liegt dann an der innern Gesundheit und Bereitschaft dessen, der von dem Bild lediglich zu sich selbst hingetrieben wird.

Wenn aber der Betrachter durch das Bild nicht zu sich selbst geführt, sondern zu den Bildinhalten verführt wird, wenn der auslösende Faktor sich in einen bestimmenden Faktor wandelt, dann dringt das verfälschte religiöse Leben, das in dem Bild sich breitmacht, in den bildgebannten Menschen ein und vergiftet sein Empfinden. So hat das Kunstwerk überhaupt die hohe und zugleich verderbliche Möglichkeit, dem innern Leben des Betrachters gegenüber „bestimmender Faktor“ zu sein. Auch seelsorgerlich ist die schlimme Wirkung nicht zu unterschätzen, die von schlechten Bauten und Bildwerken ausgegangen ist. Sie haben eine seinsverschließende Art, wie echte religiöse Kunst umgekehrt Sein erschließt; sie vernebeln, verdunkeln, verfälschen. Die Scheinkunst hat keinen geringen Anteil an der modernen Verödung des religiösen Lebens. Ein Bild oder eine Statue, die in der Kirche sich befindet, verfügt eben über eine unheimliche Macht; sie übt sie auf viele Menschen

von der Kindheit bis zum Grab aus und gerade in gesteigerten Augenblicken ihres Erlebens. Ist nicht zu einem großen Teil unsere Scheinkunst schuld daran, daß sich uns die Gestalt des Engels verniedlicht hat oder daß viele kaum mehr um die kraftvolle Größe des heiligen Joseph wissen? Sind nicht durch die Scheinkunst Grundhaltungen des frommen Menschen — das Blicken, das Knieen, das Erheben der Hände — derart verweichlicht worden, daß man die Herbheit echten Frommseins geradezu wieder neu entdecken mußte? Die religiöse Scheinkunst hat eine negative Auslese religiöser Vorbilder bereitgestellt, die, wie die tägliche Erfahrung lehrt, eine verblüffend zahlreiche Nachfolge gefunden haben.

Wo diese schlimmen Folgen vermieden werden, liegt es daran, daß die Wirkung des Machwerkes an einem gewissen Punkt aufhört und statt dessen der Betrachter aus sich zu wirken beginnt. Die Schädlichkeit des Machwerkes ist dann ausgeschaltet und wird von der eigenen Produktivität des Betrachters verdrängt. Die echte religiöse Kunst aber hat die gewaltige Möglichkeit, nicht nur bloßer Ausgangspunkt zu sein, sondern durch ihre Produktivität den Betrachter schöpferisch werden zu lassen. Sie stellt eine positive Auslese von Vorbildern vor Augen. Sie erschließt religiöses Sein, und zwar in bannender Form, die wie mit Feuersglut sich dem empfindungsfähigen Menschen einzuprägen vermag.

Als seinserschließende Kraft ist die religiöse Kunst nicht Zierat und schmückendes Beiwerk, sie hat vielmehr einen innern Bezug zur Erkenntnis des Seins und zur Wahrheit. Die Quelle der christlichen Kunst ist die Offenbarung. Jedes ihrer Werke existiert vor dem Hintergrund der Offenbarung und ist überhaupt erst auf diesem Hintergrund verständlich. Aus diesem Zusammenhang gelöst, sagt das Werk rein aus sich bei weitem nicht mehr all das aus, was es sagen soll. Es ist auf die Mithilfe der Offenbarung angewiesen und ruht gleichsam auf ihrem tragenden Grund auf. Dem Nichtchristen bleibt darum der Gehalt der christlichen Kunst im wesentlichen verborgen, weil er die biblische Offenbarung nicht mitweiß, die das Einzelwerk mitdeutet. Ein Werk der christlichen Kunst steht also nie für sich allein, sondern besitzt in der Offenbarung, in dem Heilsgeschehen, das es ausschnittshaft zeigt, den ihm zugeordneten Lebensraum, aus dem heraus es überhaupt erst ganz verständlich wird. Mit andern Worten: es ist Glied einer religiösen „Welt“, und es muß als „Glied“ dieser Welt aufgefaßt werden.

Das Werk der christlichen Kunst, selber von der Offenbarung getragen, trägt den Betrachter hinwiederum zur Offenbarung hin. Die Offenbarung in ihrer ganzen Fülle und Tiefe zu erschließen, ist eine Aufgabe, die nur im Zusammenwirken der

Völker, der Zeiten und der verschiedenen Erkenntnisweisen geleistet werden kann. Es sind immer wieder neue Wege zur Offenbarung zu gehen, und jeder von ihnen hat etwas Unersetzliches. Wie sinnvoll schließen sich die wechselnden Einsichten vom Wesen Gottes, die z. B. die altchristliche Zeit, das hohe und das späte Mittelalter in ihrer Kunst hatten, zum Kosmos zusammen, wie unersetzlich ist dabei der Beitrag der Germanen oder der Ostkirche! Die Predigt ist ein eigener Weg zur Erschließung der Offenbarung, das betrachtende Gebet ein anderer, die theologische Unterweisung ein weiterer, und alle diese Erkenntnisweisen zusammen machen hinwiederum nicht die christliche Kunst überflüssig, die einen einzigartigen Zugang zur Offenbarung als Möglichkeit in sich schließt. Die Einzigartigkeit erwächst aus der besondern Existenzweise von Kunst. Sie hat die Seinsweise des Sinnbildes und prägt die ahnende und die vergegenwärtigende Sinnbildlichkeit aus. Sie vergegenwärtigt: die Gestalt der Heiligen und die biblischen Geschehnisse ruft sie gleichsam in unsern Raum hinein; sie stellt sie uns als konkretes Leben vor Augen; sie weist nicht nur auf Vergangenes hin, sondern zeigt es als ein vor uns sich vollziehendes Ereignis. Aber sie betrachtet die Vergangenheit nicht einfach von außen, gibt nicht nur ein äußeres Abbild von ihr, sondern nimmt wissend an ihr teil, läßt ihren Sinn durch alle äußern Gegebenheiten durchscheinen; so fesselt sie am Heiligen nicht die tatsächliche Form seines Gesichts usw., sondern sie bildet, um ein Wort von Novatian anzuwenden, Leiber, die sichtbar „zur Unsterblichkeit und zur Auferstehung schreiten und die Kraft des Heiligen Geistes an sich tragen“. Solche vom Pneuma durchwalteten Leiber haben die Heiligengestalten auf gotischen Glasfenstern oder auf altchristlichen Mosaiken oder die Vorfahren Christi am Westportal der Kathedrale zu Chartres. Die christliche Kunst mußte um ihres Sinnbildcharakters willen eine Photographie des Lebens Christi verschmähen, wofern sie ihr möglich wäre, die Photographie wäre nur ein Abbild, während die christliche Kunst den Sinn, die heilsgeschichtliche Bedeutsamkeit, die Gottheit in der Menschheit Christi offenkundig machen will.

Aber vermag sie dies? Vor dem Sein Christi muß sie notwendig unzulänglich bleiben. Damit kommen wir zu der zweiten wesentlichen Form der Sinnbildlichkeit: der ahnenden. Die Kunst findet Symbole Gottes und Symbole alles dessen, was kein Auge gesehen, kein Ohr gehört hat. Das Gold der Mosaiken in Ravenna, die Farben gotischer Glasfenster, der Auferstehende von Grünewald, das Laudate Dominum Mozarts oder ein Benediktus von Bruckner lassen uns ahnen, daß es eine Wirklichkeit gibt über die diesseitige hinaus, daß uns eine unvorstellbare Fülle des Lebens er-

wartet. Gott und das ewige Leben, die wesentlich unsere Vorstellungskraft übersteigen, sucht die christliche Kunst in kühnem, schöpferischem Entwurf, wie fragmentarisch und unzulänglich auch immer, dennoch anschaulich zu machen: im ahnenden Sinnbild, von dem wir unmittelbar wissen, daß es nicht die Sache selbst ist, aber daß es doch an der Sache teilhat.

Wenn man die christliche Kunst im Hinblick auf die Erschließung der Offenbarung ernst nimmt, muß man die höchsten Ansprüche an sie stellen. Das seichte Werk erreicht überhaupt nicht die Sphäre der Sinnbildlichkeit. Das matte Werk vermag nicht Gegenwärtigkeit zu schaffen; es bleibt kraftlos und schattenhaft. Das kitschige Werk aber stellt zwischen Gott und den Menschen einen Ersatzhimmel, einen Ersatzheiligen, ja einen Ersatzchristus, und der billige Ersatz verdeckt den Ausblick auf das wahre Sein. Die echte christliche Kunst aber erschließt die Offenbarung in einer ganz eigenen tiefen und lebendigen Form, so wie die Predigt und die Theologie wieder jeweils ihre eigene Form haben, die Offenbarung zu erschließen. Daraus ergibt sich, daß es für das religiöse Leben nicht gleichgültig ist, ob man der echten oder der scheinhaften christlichen Kunst anhängt. Oder wollen sich die Christen von den Heiden in der Bewertung der Kunst beschämen lassen? Den Griechen war es gewiß, wie sehr das Kunstwerk in den Seelen das Bild der Götter und der kanonischen Menschen zu formen vermag. Darum verwandten sie den höchsten Eifer auf die Schöpfung erhabener Typoi, die als normative Gestalten die Plätze, den heiligen Bezirk, das Theater und die Sportstätten umsäumten und dort ihre stetige wandelnde Wirkung ausübten.

Gegenüber dem geschichtlichen Leben eines Zeitalters ist das Kunstwerk oft kühner Vorausschritt einer neuen Daseinsform, Entwurf von Sein in die Zukunft. So ist auch die religiöse Kunst manchmal nicht einfach Frucht des bestehenden religiösen Lebens, sondern Entwurf einer neuen religiösen Haltung; sie ist nicht ein Zweites, sondern ein Erstes, existiert nicht hinterher, sondern voraus. Eine tiefere Geschichte der christlichen Kunst hätte festzustellen, wie sich religiöses Leben nach „vor-bildlicher“ religiöser Kunst geformt hat. Vielleicht würde der Forscher dabei mitunter zu einem seltsamen Ergebnis kommen: daß nämlich in der christlichen Kunst sich bisweilen eine Art des religiösen Lebens darstellt, die in der geschichtlichen Wirklichkeit der christlichen Gemeinschaft bis heute noch nicht ausgeschöpft worden ist, sondern noch der Entdeckung und der Realisierung harret. Die christliche Kunst hat z. B. eine eigene und, wie mir scheint, einzige Tiefe in der Auslegung des Verhältnisses von Natur und Gnade; sie weiß um den Christen in der Welt und seine

Bemühung um die Gestaltung einer gotteswürdigen Welt, weiß um die christliche Ehe oder um die Beziehung von Polis und Ekklesia oder um die christliche Bewährung im Beruf des Kriegers, des Kaufmanns und des Herrschers vielleicht mehr als die theologische Literatur und die Predigt. Vorwiegend von Laien geschaffen, die in der Welt und an ihr das Opus Dei zu vollenden haben, hat sich die christliche Kunst naturgemäß gerade in die Weltaufgabe des Christen versenkt, in den Sinn dieser Erde und ihre heilsgemäßen Ordnungen — Dinge, die für die Theologie oft zurückgetreten sind. Eine solche vorausbildende Kraft hat nur die echte Kunst; der Kitsch ist gerade dadurch charakterisiert, daß er an die öffentliche Meinung und das durchschnittliche Fühlen anknüpft, daß er also immer von heute ist und damit notwendig nie von morgen sein kann. Geschichtlich gesehen, tritt der Kitsch sozusagen auf der Stelle; es wohnt ihm keine produktive, zukunfts haltige Macht inne. Wer also für das schöpferische geschichtliche Leben ist, muß eindeutig für die echte Kunst eintreten.

Wer den Kitsch zu rechtfertigen sucht, fälscht Krankheit und Krisis in Gesundheit um. Kitsch hat es stets nur dann gegeben, wenn eine Gemeinschaft seelisch erkrankt und am Ende war. Eine Periode des Kitsches hat die griechische Geschichte bezeichnenderweise erst im Zeitalter des Aristophanes: man lese seine Verspottung des schwülstigen Dichters in den „Vögeln“ (Vers 900 ff.). Ein weiterer Krisenzustand des Empfindens zeigt sich im späten Minnesang, dessen Verfall sich in einem schwärmend-aufgelösten, oft geschmacklosen Fühlen enthüllt. Eine neue Verfälschung des Gefühls bringt jene Welle stilistischer Übersteigerung und Erhitzung, die im Barock durch die europäische Literatur (besonders in Spanien, England und Deutschland) geht. In der Entwicklung des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart mit ihren mannigfachen Verfallserscheinungen der christlichen Kunst treten die gleichen Wesenszüge wie bei den übrigen Perioden einer verkitschten Kunstübung hervor.

Diese geschichtlichen Zusammenhänge sind so deutlich, daß das Paktieren mit minderwertiger christlicher Kunst unverständlich wäre, wenn man es nicht eben wieder geschichtlich verstehen müßte: aus dem gegenreformatorischen Denken, das — oft weit mehr, als gemeinhin bewußt ist — Wertungen und Einstellungen des heutigen Menschen bestimmt. Seit der Gegenreformation vollzieht sich die entschiedene Wendung vom Objekt zum Subjekt; so erklärt es sich aus dem Bestreben, Seelen für die Kirche zurückzugewinnen. Zur Aufrüttelung und Bezauberung der Seelen werden alle Mittel aufgeboten: auch die theatralischen und die sentimental. Damit prägt sich ein neues Schema der Besinnung und der Bemühung aus: Seele und Mittel, Subjekt und Beeinflussung des Subjekts —

das sind nun die Grundanliegen geworden, sehr unterschiedlich zu der Haltung des Mittelalters, die man in gleich formelhafter Abkürzung so bestimmen könnte: objektive Darstellung des göttlichen Lebens in einer mehr Gott als dem Betrachter zugewandten Kunst.

Diese echte christliche Kunst ist freilich nicht nur liturgisch gewesen. Neben dem Kultbild gab es das Andachtsbild, so hat Romano Guardini unterschieden², und gewiß ist mit dieser ersten grundlegenden Abgrenzung noch nicht alles gesagt: es gibt über diese beiden Formen hinaus noch mehr Grundformen christlicher Kunst. Es gilt, allen diesen rechtmäßigen Formen christlicher Kunst ihre Ehre zu lassen: man darf nicht eine um der andern willen abwerten. Auch die schlichte bäuerliche Kunst vermag echte Opfergabe des Menschen an Gott zu sein. Gegenüber den übereifrigen „Objektivist“, gegenüber einem starren „Liturgismus“ tritt Kreitmaier in dem erwähnten Aufsatz mit Recht für die volkstümlichen Formen der christlichen Kunst ein. Nur ist es vom Übel, mit dem Satz: „Es gibt keine absoluten Regeln“, jegliches Gebilde, wofern es nur breiteren Kreisen gefällt, gelten zu lassen. Natürlich wird man manchmal über den Wert eines Werkes verschiedener Mei-

nung sein; man wird sich auch oft genug in der Beurteilung seines Wertes nach oben oder nach unten irren. Aber der Irrtum löst den Wahrheitsbegriff nicht auf. Entweder ist also der Satz: „Es gibt keine absoluten Regeln“, nur ein Hinweis auf mögliche Fehlurteile und damit banal, oder er folgert aus der Tatsache schwankender Werturteile die Nichtexistenz einer Wertordnung überhaupt und ordnet sich damit dem philosophischen Relativismus ein, dessen Konsequenzen bekannt sind.

Gerade in einer Zeit, da die christliche Kunst so viele Zeichen der Entstellung, der Ermattung und der innern Krisis zeigt, da sie aber auch in gesammelter Bemühung sich schon hoch über die Ratlosigkeit und den Historismus des späten 19. Jahrhunderts und der folgenden Jahrzehnte erhoben hat, gilt es, den niederziehenden Kräften zu wehren und die mit wahrhaft großer Tapferkeit kämpfenden echten Künstler dadurch zu unterstützen, daß man in der christlichen Gemeinde klare Begriffe schafft und daß man ihr bewußt macht, um welche tiefe religiöse Dinge es in der christlichen Kunst geht.

² Romano Guardini, Kultbild und Andachtsbild (Würzburg 1939).

ÜBER DEN SINN DER CHRISTLICHEN KUNST

Eine Erwiderung

von Josef Kreitmaier S. J.

Ein Schriftsteller von Weltruf hat ein Büchlein geschrieben, in dem er mancherlei mißachtete Dinge verteidigt, wie z. B. den Schundroman und Detektivgeschichten. Ist darin auch manches auf die Spitze getrieben, so leuchten doch verschiedene Wahrheiten auf, die der Kulturmensch allzu leicht vergißt. Wer die beiden Artikel von Heinrich Lützel (L.) im letzten und in diesem Heft der Zeitschrift gelesen hat, mochte den Eindruck mitnehmen, daß ich in meinen Aufsätzen, gegen die er sich wendet, die Kapitel jenes Büchleins um ein neues: „Verteidigung des Kitsches“, vermehrt hätte. Ich habe nur die Lage geschildert, wie sie ist, und daraus gefolgert, daß trotz ihrer Unerfreulichkeit nicht alles Minderwertige in rücksichtslosem und unklugem Eifer ausgerottet werden müsse, daß es vielmehr zu dulden sei, solange nichts Besseres und für das geistliche Leben der Christen Wirksames an seine Stelle gesetzt werden könne. Gott läßt ja auch sehr vieles zu, was ihm mißfällt — man erinnere sich nur an das Gleichnis vom Unkraut im Weizenacker. „Der Weltgeist ist toleranter, als man denkt“, schrieb Goethe in einem Brief vom 12. Mai 1826. Nicht den Kitsch habe ich verteidigt, son-

dern die Menschen, die bei ihrem ungeschulten Anschauungsvermögen in solchen armseligen Dingen das finden, was sie suchen: eine Brücke zu Gott.

Die Gedanken meines gelehrten und ernstdenkenden Gegners sind unmittelbar theozentrisch, die meinigen unmittelbar anthropozentrisch. Sie erschöpfen sich aber nicht im Menschen, sondern münden in Gott, sind also mittelbar ebenfalls theozentrisch. Gott ist das Erste in der Meinung (*primum in intentione*), der Mensch das Erste, dem unsere Arbeit und Sorge gilt (*primum in executione*). L. muß folgerichtig aus meinem oben ausgesprochenen Toleranzgrundsatz die Worte „für das geistliche Leben der Christen Wirksames“ als unwesentlich streichen. Es komme ganz auf das objektive Sein des Gebildes an; die christliche Kunst sei Opfergabe, für die Augen Gottes bestimmt, der eigentliche Gegenstand der christlichen Kunst sei nicht der Mensch, sondern Gott. Der Begriff „l'art pour Dieu“, den Ansgar Pölmann für die Beurerer Kunst geprägt hatte, den ich schon in meinem Buch „Beurerer Kunst“ unter die Lupe nahm, taucht wieder auf.

Man wird es dem Jesuiten nicht verargen, wenn