

für das Reich Christi erwiesen“ hat<sup>37</sup> so möchte man dem jetzigen Landesbischof von Oldenburg anderseits voll recht geben, wenn er 1939 schreibt: „Vielleicht ist die Zeit näher, als heute viele glauben, wo junge Menschen fragen werden nach Christus und nach der Gestalt der Christus bezeugenden Kirche. Wir möchten dazu mithelfen, daß sie, die Fragenden und Suchenden, nicht vergeblich an einer Pforte stehen, die sich ihnen nicht auftut, sondern daß sie eine lebendige Gemeinde Jesu Christi finden. Diese Sorge hat uns in unseren Anfängen zusammengeführt; diese Verantwortung bindet uns zusammen und verpflichtet uns zu gemeinsamem Dienst. Aber es ist heute nicht mehr nur die Erschütterung über die ‚Auflösung des Protestantismus‘, sondern vielmehr die Erfahrung von Kräften der Erneuerung und Wandlung, die der Herr seiner Gemeinde in Seinem Wort an Seinem Altar im Gebet und in der Ordnung brüderlicher Zucht schenkt, was uns, die wir ein kleines Häuflein sind, mit großer Freude weitergehen läßt auf dem Wege, den wir uns nicht selbst gewählt haben“<sup>38</sup>.

Wohin der Weg führt, ist vorerst nicht abzusehen. Eines ist auf jeden Fall gewiß: Wenn dieser Weg vom Geist Gottes gezeigt wurde und wenn ihm in Treue Gehorsam geleistet wird, dann wird er sicher auch an das von Gott gewollte Ende kommen.

## Ars Sacra — Ars Profana

Die Kunst des frühen Mittelalters und die Große Kunstausstellung München 1950

Von HERBERT SCHADE S. J.

Zwei Ausstellungen stehen sich gegenüber: die „ARS SACRA“ im Prinz-Carl-Palais und „Die Große Kunstausstellung München 1950“ in dem von ihr abliegenden Flügel des Hauses der Kunst. Die Sammlung der Alten Meister bis zur Moderne, die sich im näherliegenden Teil des Hauses befindet, übernimmt gleichsam die Rolle eines Vermittlers. Dieser Scheidung im Raum scheint der Gegensatz der geistigen Welten zu entsprechen: Dort die tragenden Pfeiler des Abendlandes — Germanentum, Antike, Christentum —, hier ein Hang zum Archaisch-Primitiven, unklare Religiosität und die Trümmer eines gesichtslosen Menschenbildes.

Von den 30000 Besuchern, die die Jahrestausstellung bis Ende August besucht hatten, waren die Hälfte Ausländer, vorwiegend Amerikaner, bei den 27000 Besuchern der ARS SACRA befanden sich die Deutschen in der Überzahl. Neben dem verschiedenen geschichtlichen Wissen und den verschiedenartigen geistigen Anforderungen, die beide Ausstellungen stellen, mag ein Grund für die Zusammensetzung der Besucher darin zu suchen sein, daß der

<sup>37</sup> Stählin, Berneuchen, S. 19.

<sup>38</sup> Ebd.

Ausländer sich gern die gegenwärtige Situation des besuchten Landes, seine „Diagnose“, namentlich in Deutschland, klarzumachen versucht, während der Deutsche selbst, der Diagnosen müde, in einer gewissen Resignation, einer rückwärtsgewandten Sehnsucht, die tragenden und heilenden Werte der Vergangenheit zu erfassen sucht.

Die Kräfte, die das Abendland aufgebaut haben, läßt die Ausstellung ARS SACRA sichtbar werden. Prof. Boeckler, dessen wissenschaftlicher Arbeit wir die Ausstellung in besonderer Weise verdanken, ließ im Spiegel der Kunstwerke (Buchmalereien, Plastiken, Gold- und Elfenbeinarbeiten usw.) die gewaltige Abfolge der Epochen des frühen Mittelalters erstehen: Spätantike, Vorkarolingische Zeit, Karolingische Renaissance, Ottonische Renaissance bis zum Ausgang der Epoche, die wir romanisch zu nennen pflegen.

Die Miniaturen der Wiener Genesis führen in das 6. Jahrhundert zurück. Der Stil der Figuren, ihre nicht mehr ganz verständlichen Verkürzungen und die Art ihrer Gewandung läßt sichtbar werden, daß die Antike zu Ende geht. Dann zeigen einige Codices altirischer-angelsächsischer Herkunft neue Kräfte, die die alten aus der Heiligen Schrift und der Überlieferung übernommenen Motive in bandornamentalen Symbolen verdeutlichen wollen.

Unter Karl dem Großen lebt die Antike wieder auf und entfaltet in verschiedenen Schulen reiches Leben: Die vergleichsweise menschenfreundlichen Gestalten der Evangelisten unter den Arkaden, deren Stil man nach einem Evangeliar der Schwester Karls des Großen unter dem Namen Adagruppe zusammenfaßt, setzt die antiken Elemente schon ins Lineare um. Verschwendische Pracht entfaltet der Codex aureus von St. Emmeram, der auf Wunsch Karls des Kahlen 870 entstanden ist. Zeitlich und künstlerisch steht mit ihm der in Goldblech getriebene Tragaltar des Königs Arnulf in Verbindung. Die Gold- und Silbersilhouetten der Bamberger Bibel und das Evangeliar Kaiser Lothars mit seinen klar aufgebauten Bildern sind hervorragende Vertreter der Schule von Tours.

Auf diese Zeit des Auflebens der Antike, das Karl bewußt betont und zentral geleitet hat, folgt als nächste Kulturepoche die Ottonische Renaissance. Sie bringt eine neue Steigerung des Geistigen, Symbolischen. Die weit aufgerissenen Augen des Evangelisten Lukas, der auf seinen ausgestreckten Armen ein aus Kreisen getürmtes Gewölk von wirbelnden Engeln, Königen und Propheten trägt und unter Blitzen erfährt, was die Theologie Inspiration nennt, lassen diesen Geist unmittelbar anschaulich werden. Die Werke der Reichenauer Buchmalerei, zu denen dieses Bild gehört, kann man wohl den Höhepunkt der Ottonischen Buchmalerei nennen.

Später erhält die Schule von Echternach an Stelle der Reichenau die Aufträge des Hofes. Der prunkvolle Codex aureus von Echternach und die Heiratsurkunden Ottos und Theophanos vermitteln eine Vorstellung von ihrer Eigenart. Daß auch ohne Goldgrund und besondere Betonung des Zeichnerischen, nur durch die Farbe der Eindruck des Überirdischen hervorgerufen

werden kann, zeigen die malerischen Werke der Kölner Schule, das Sacramentar aus St. Gereon, das Evangeliar der Äbtissin Hitda u. a. Derselbe Geist des Entrücktseins, der sich in der Buchmalerei offenbart, bringt in der Plastik das Werdener Bronzekruzifix und die Imadmadonna zum Ausdruck. Im Sacramentar Heinrichs II. aus Regensburg, das weitgehend nach dem Codex aureus von St. Emmeram gestaltet ist, scheint in manchen Teilen eine schematische Bildung der Figuren sich durchzusetzen. Es bedeutet die Gefahr der Ottonischen Kunst, Formeln für ihre Bildwelt gefunden zu haben, die unter den Händen geringerer Meister zu erstarren drohen.

Für die Werke des 12. Jahrhunderts ist nun ein Widerstreit oder besser ein Sich-durchringen der formal-ornamentalen Elemente und des Plastischen, das dem Organischen des Körpers näherzukommen versucht, bezeichnend. Wie auf letzte lebendige Formeln gebracht wirken die Gestalten des Tragaltars mit den Patronen des Klosters Abdinghof, die zum Werk des Roger von Helmarshausen gezählt werden. Im Crucifix von Milbertshofen ist das Ottonisch-Formale feinfühlig gelöst. Dieses neue Gefühl für Plastizität sehen wir auch in den Werken der Salzburger Schule bis schließlich gegen Ende des Jahrhunderts, und mit dem heraufsteigenden 13. im Landgrafenspalter und in der *Bible moralisée* aus Paris die Gestalten der Ottonischen Jenseitigkeit zu irdischen Menschen werden, die als Menschen noch einmal die aufstrebende Kraft des Christlichen erfahren. Es ist das, was Bernhard von Clairvaux schon im 12. Jahrhundert vorbereitete, als er anriet, sich den Menschen Jesus in allen Einzelheiten vorzustellen, sich ihn zum Lehrer zu nehmen und sich zugleich auf die Kraft des Gottes Christus zu verlassen. Mensch und Gott in aufstrebender Spannungseinheit, das ist der Geist der heraufziehenden Gotik.

Ein gewaltiger Rhythmus in der Abfolge der Epochen wird also in der Ausstellung sichtbar: der Zerfall der Spätantike, das Heraufsteigen der nordischen Kräfte, die Antike als innere Form des Germanischen in der Karolingischen Renaissance, das Zusammentreffen der übernatürlichen Werte des Christentums mit dem germanischen Hang zum Geheimnisvollen, zum Mysterium, in der Ottonischen Renaissance und endlich das neue Bewußtsein der menschlichen Existenz, das in der Gotik noch einmal von den weltübersteigenden Kräften des Christentums gestaltet wird.

Die Große Kunstausstellung München 1950 gibt nicht einen Längsschnitt durch aufeinanderfolgende Epochen, sondern einen Querschnitt durch das Werk eines Jahres. Drei Organisationen — Sezession, Künstler-Genossenschaft und Neue Gruppe — zeigen nahezu 1000 Bilder und Plastiken. Doch dieser Unterschied des Organisatorischen, so groß er immer sein mag, ist nicht Grundlage der künstlerischen und geistigen Stufung der Ausstellung, vielmehr überschneiden sich die Anliegen der Organisationen wie die konzentrischen Kreisgruppen des Plakats der Ausstellung und treffen sich in der Mitte in einem unbestimmt Menschlichen.

So ist denn das Bild der Ausstellung sehr vielgestaltig: Auf der Suche nach dem Ursprünglichen treffen wir in der Plastik neben einer archaisch zu nennenden Formenwelt nahezu Klassizistisches; kosmische Gestaltungen stehen neben Porträts, die sich vor allem um Ähnlichkeit bemühen, abstrakte Plastiken neben Studien nach der Natur, ausgehöhlte Holzteile, die eine negative Plastik bieten, wechseln mit Tonskizzen impressionistischer Oberflächenbehandlung.

Ähnlich vielschichtig ist die Welt der Malerei: Hintergründige Gestaltungen, für die man den Namen Surrealismus gefunden hat, begegnen uns und anspruchslose Stilleben, abstrakte Kompositionen wechseln mit gegenständlichen Bildern, bewußte Infantilismen sieht man neben akademischen Aktzeichnungen, Erinnerungen an vergangene Stilarten wetteifern mit Schöpfungen, die sich um das „Nie-dagewesene“ bemühen. Christliches, Heidnisches, großartige Werke und geistreicher Unsinn — alles Leistungen des einen Jahres 1950.

Wollten wir einige Unterschiede zwischen der Kunst des frühen Mittelalters und der Kunst, wie sie München in diesem Jahr zeigt, fassen, so wäre es sicher nicht recht, unseren Künstlern weniger Können zuzuschreiben als den Künstlern etwa der ottonischen Zeit. Ja, wenn man die Frage vom rein Technischen und vom Anatomischen her aufgreifen würde, müßte man sagen, unsere akademisch gebildeten Maler und Bildhauer können mehr oder doch mindestens ebensoviel wie diese Künstler. Aber damit ist noch sehr wenig gesagt.

Um der eigentlichen Fragestellung näherzukommen, möchten wir von einem Wort ausgehen, das heute sehr umstritten ist, das man aber hier und da auch von den frühmittelalterlichen Werken hören kann, von dem Wort „abstrakt“. Abstrahieren heißt abziehen, und mit diesem Begriff will der Philosoph sagen, daß dem Konkreten ein Allgemeines zugrundeliegt, das durch Abstraktion geistig erfaßt werden kann.

Ein ähnlicher Vorgang zeigt sich in der modernen Kunst. Das akademische Studium geht aus vom Naturstudium, vom Akt und vom gegenständlichen Zeichnen. Auf dieser Stufe ist das Ziel des Schülers, das Objekt möglichst treffend, das Porträt möglichst ähnlich wiederzugeben. Erst auf einer neuen Stufe darf der Schüler dann das „Wesentliche“ gestalten. Er darf das Gegenständliche vergessen zugunsten des Eigentlichen, das er künstlerisch ausdrücken möchte. Der Weg des modernen Künstlers zu seinen, dem Laien oft so unverständlichen und „unnatürlichen“ Gestalten geht also aus von exakt anatomischen Studien, die sich schließlich zu dem eigentlichen Werk verdichten und verwesentlichen und zwar auf dem Wege der Abstraktion.

Der frühmittelalterliche Künstler dagegen erhält seine „abstrakten“ Bildformen nicht durch Abstraktion. Er geht nicht aus von einem Naturstudium, das abstrahierend sich verwesentlicht, sondern er lebt von der Tradition. Was er in älteren Handschriften und Miniaturen an Gestalten und Ornamen-

ten (die sich oft bis zu den primitiven Anfängen germanischer oder griechischer Formen zurückverfolgen lassen) vorgefunden hat, das hat er kopiert, weitergestaltet oder neu geformt. So kommt es, daß die Kunsthistorik, wenn auch in der mühsamen Arbeit ganzer Forschergenerationen, dieses Material ordnen und die einzelnen Schulen und Abhängigkeitsverhältnisse aufzeigen konnte.

Dieses Abhängigkeitsverhältnis, die Tradition, pflegt der moderne Künstler nicht. Man würde ihn beleidigen, wenn man ihm zutraute, Motive oder Partien für seine Werke aus den Bildern alter Meister zu übernehmen. Bloße Kopien würde man wohl kaum in die Große Kunstausstellung 1950 aufgenommen haben. Der heutige Künstler will seine unabhängige Sonderleistung, sein einmaliges Werk, das aus seiner künstlerischen Freiheit hervorgegangen ist, anerkannt wissen.

Es steht also in den beiden Ausstellungen Tradition gegen Freiheit.

Die negative Seite einer Überbetonung der Tradition kann sich in einem starren Formalismus zeigen — Ansätze dazu sehen wir in der ARS SACRA. Die Karikatur der sich verabsolutierenden Freiheit ist die Zusammenhangslosigkeit, die Unverständlichkeit, oft auch Unsinn und Willkür. Tendenzen dazu lassen sich in der Jahresausstellung nicht übersehen.

Dagegen sind die bewahrenden Kräfte einer gesunden Tradition für das Ganze oft tragfähiger und gesünder als die Experimente einer schrankenlosen Freiheit.

Ein anderer Unterschied zwischen den beiden Ausstellungen ist die Unruhe, die hinter den Werken unserer Zeit steht, und die Ruhe, die von den Werken des frühen Mittelalters ausgeht.

Man kann es vielen Bildern des Jahres 1950 ansehen, daß ihre Schöpfer wenig Zeit auf ihre Werke verwandten. Vielleicht mußten sie noch nebenher ihr Brot verdienen und waren eingespannt in die Hast dieses technischen Zeitalters. Der Mönch dagegen saß in seiner Schreibstube und setzte bedächtig Buchstabe hinter Buchstabe, Ornament neben Ornament. Was seine Arbeit unterbrach, war nur die Glocke, die ihn zu Chorgebet und zu Tische rief.

Und damit sind wir bei einem neuen Unterschied zwischen einst und jetzt: Dem modernen Künstler fehlt der Auftraggeber. Er schafft seine Werke in der Hoffnung, daß sie auf das Publikum Eindruck machen, und zwar solch einen Eindruck, daß es dafür Geld ausgibt und die Bilder kauft. Der mittelalterliche Künstler aber stand im Dienst, im Dienst des Kaisers und der Kirche. So erzählt Ekkehard (Casus s. Gall. c. 16; Mon. Germ. SS. II, S. 147) von dem Besuch Ottos II. und seiner Gemahlin Theophano in St. Gallen im Jahre 972: Der Kaiser bat den Abt, die Bücherschränke zu öffnen. Der Abt, der für seine Schätze fürchtete, wagte die Bemerkung, ein so hoher Räuber möge doch das Kloster nicht schädigen. Doch Otto nahm mehrere Handschriften mit, von denen er nur einige zurückgab. Das Kloster stand eben im Dienste auch des Kaisers.

Um aber jeden Ehrgeiz in diesem Dienst der Kirche und des Kaisers unmöglich zu machen, fordert die Benediktinerregel (c. 57): Sind in einem Kloster Künstler (Handwerker), so sollen sie in aller Demut und Ehrfurcht ihr Können verwenden, wenn der Abt es erlaubt. Überhebt einer von ihnen sich wegen der Kenntnis seines Könnens, weil er meint, dem Kloster etwa zu nutzen, so soll er aus seiner Tätigkeit entfernt werden und zu ihr erst dann zurückkehren, wenn er sich beugte und der Abt es ihm wiederum befiehlt.

Diese Haltung ist dem modernen Künstler unverständlich, dem Mittelalter wesentlich. Das moderne Kunstwerk will weithin auffallen, macht Reklame für einzelne Persönlichkeiten, verkündigt die Erlebnisse und „Privatevangelien“ des einzelnen. Der Miniaturenmaler dagegen will das Wort Gottes verständlich machen. Seine Gestalten werden Gebärdefiguren, das heißt sie bemühen sich, ganz Wort zu werden, gleichsam ihr Eigenleben aufzugeben im Hinblick auf die Botschaft, die sie verkünden.

Dieser Unterschied drängt sich bei einer Betrachtung der Bildthemen am stärksten auf: In den Handschriften immer wieder dieselben Texte, „liber generationis Jesu Christi, liber generationis Jesu Christi“, immer wieder die Gestalten der Evangelisten, die Ereignisse der Heilsgeschichte, das Kreuz, die Madonna, Reliquienschreine, Kaiser, Könige, Heilige usw. Im Haus der Kunst die Bildwelt des Jahres 1950: Landschaften, Stilleben, Porträts, ausgezogene Menschen und, wo es ins Metaphysische geht, privates philosophisches Pfadfindertum, Angst, Grauen, Trümmer, eine Metaphysik der Zerstörung.

Damit soll nicht übersehen werden, daß es in der Ausstellung auch religiöse Kunst gibt, daß viele große Ansätze da sind — genau so wenig wie mit dem Hinweis auf die religiöse Welt der ARS SACRA die Existenz der Arithmetik des Boethius oder der Waldlandschaft in den Carmina burana gelegnet werden sollen. Aber das andere ist doch vorherrschend, bezeichnend und formend.

Diese Feststellung soll nicht nur negativ sein. Denn wenn es der modernen Kunst gelingt, aus der absoluten Freiheit zur persönlichen Verantwortlichkeit zu gelangen, aus dem gesichtslosen den wesentlichen Menschen und aus der unklaren Religiosität das bewußte Bemühen um das letzte Ziel des Menschen zu erreichen und zu gestalten, dann hat auch sie ihre Aufgabe erfüllt.

Manche Bilder bedeuten Problemstellungen und Lösungen, die das Mittelalter nicht hervorgebracht hat. Doch darf man solche Werke und Bemühungen um das Geistige, wie sie sich bei Schlichter, Ende, Caspar, Geiger, Frank und der Überzahl der modernen Künstler finden, nicht dadurch in Verruf bringen, daß man in irgendeine Ecke der Ausstellung einen Hackklotz stellt, den drei flache, vom Beil übrig gelassene Vorsprünge berechtigen sollen, den Titel „Drei Köpfe“ zu führen. Ob das noch ein Suchen nach ursprünglichen Formen oder schon Selbstironie bedeuten soll, wird nicht ganz klar.

Solche Beispiele zeigen, daß wir in unseren künstlerischen Bemühungen in einer ähnlichen Lage sind wie die Zeit der Völkerwanderung: Letzte ver-

feinerte Geschmackskultur steht neben den Trümmern vergangener Herrlichkeit. Die Kultur des Abendlandes wird auf Abbruch verkauft, ähnlich wie damals die Kultur der Antike. Aber es hat sich noch kein Käufer gefunden.

Erst der Mensch der großen Naivität, der Kindlichkeit, wie ihn das frühe Mittelalter kannte, könnte das Werk vollbringen. Er müßte wieder die Welt mit großen Augen ansehen und staunen über die Geheimnisse des verborgenen Gottes. Aber wir haben das Staunen verlernt. Unsere Kunst ist „existentialistisch“ geworden. Wer dieses Fremd- und Schlagwort nicht gebrauchen will, müßte sagen, sie ist traurig geworden. Vielleicht gehen wir deshalb zurück in die Kinderzeit des Abendlandes, die Zeit des Staunens und der Geheimnisse, weil wir aus dieser Trauer heraus wollen.

Doch unsere Augen sehen nicht mehr das, was die Maler und Besteller dieser Werke sahen. Wir sagen in einer solchen Ausstellung und wir hören die Menschen um uns sagen, „großartige Formen, ein wunderbares Lichtgrün, merkwürdig“, oder wenn man noch einiges aus dem Vokabular der kunstgeschichtlich Gebildeteren anfügen will, „spätantik, kleinteilig, maleatisch, ornamental, Schule von ... usw.“. Der Mönch aber, der das Werk geschaffen hat, schreibt<sup>1</sup>: „Zuende geht das Evangelium, die Worte und die Taten des Herrn Jesus Christ. Amen. Erfasse, daß es die Worte des Herrn sind, Leser, und bete für den Schreiber, so verdienst du die Krone aus der Hand des Erlösers und das Leben mit seinen Heiligen. Verwalter und Leser denkt an mich Sünder; denn wenn auch nur drei Finger schreiben, es leidet der ganze Mensch ...“

Hinter den Werken der ARS SACRA steht also eine bestimmte Haltung, eine besondere Frömmigkeit, genau so wie hinter den Bildern der Großen Kunstausstellung München 1950 weithin religiöse Heimatlosigkeit steht. Heimatlosigkeit muß freilich nicht unbedingt Katastrophe bedeuten, sie kann auch Weg und Weisung sein zu neuem Aufbruch.

## Die Dramen Gabriel Marcells

Von MICHEL RONDET S. J.

Gabriel Marcel ist der bedeutendste Vertreter einer Geistesrichtung in Frankreich, die man, im Gegensatz zum atheistischen, den „christlichen Existentialismus“ genannt hat. Wie sein Gegenspieler Sartre ist auch Gabriel Marcel nicht nur Philosoph, sondern auch Dramatiker. Doch dient ihm das Drama nicht dazu, philosophische Themen zu erläutern. Wie er es selbst oft ausdrücklich gesagt hat, kommt das Drama nicht nach der Philosophie, um sie erklärend zu übersetzen, sondern es geht ihr voraus, so wie eine Erfahrung früher ist als der Gedanke, in dem sie sich niederschlägt. „Drama“ ist

<sup>1</sup> Vgl. Beßel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters, Freiburg 1906, S. 93f.; Mon. Cod. lat. 6224 Cim. 13.