

nung nach Leben und Qualität, nach Gehorsam gegen den inneren Auftrag usw. Die Möglichkeiten der nichtchristlichen Künstler und die Debatte um eine nichtfigurale Kunst werden dabei nicht umgangen.

3. Wünsche des gläubigen Volkes.

Hier zeigt R. zunächst die Gegensätzlichkeit der Gläubigen in ihren Wünschen, eine Gegensätzlichkeit, die aus einer tiefen religiösen Unstimmigkeit her stammt. Diese Uneinigkeit steigert sich zum Drama der sakralen Kunst.

Das Buch, das mit einer Reihe von Beilagen amtlicher kirchlicher Äußerungen, Registern, einem analytischen Verzeichnis und einem Bildteil versehen ist, wird in seiner deutschen Übersetzung von H. H. Abt H. Lang eingeleitet, der u. a. auf den Begriff der Tradition näher eingeht.

Sicher wird das Werk eine große Diskussion herbeiführen, denn es ist im Grunde nichts anderes als ein offener Kampf, der die Anliegen des Glaubens und der Kirche zu retten sucht. Nach dem Vf. wird es noch Jahrhunderte von Katastrophen bedürfen, um die toten Systeme zum Einsturz zu bringen.

Obwohl das Buch einen wertvollen Beitrag zu den gestellten Fragen bedeutet, mögen hier einige kritische Bemerkungen folgen: Zunächst scheint der Renaissancebegriff, den R. mit Malraux und anderen teilt, nicht ganz gerechtfertigt. Hier wird die Renaissance durch die Brille des 19. Jahrhunderts, bzw. des eben niedergekämpften Akademismus gesehen als eine Epoche des Unsakralen, bloß Natürlichen. Bei Hauser (Sozialgeschichte der Kunst und Literatur) findet man für diese Frage aufschlußreiche und zusammenfassende Antworten.

Warum R. den „Verlust der Mitte“ von H. Sedlmayr ablehnt, wird auch nicht ganz klar. Viele seiner eigenen Ideen, z. B. die von der entgnaden Zeit, wird man ähnlich bei Sedlmayr finden. Wenn R. meint, daß S. den Wert der modernen Kunst ablehnt, so dürfte er H. S. nicht richtig verstanden haben. Genauere Unterscheidungen der kontroversen Fragen würden sich empfehlen.

Auch die Diskussion um die Möglichkeiten von nichtchristlichen Künstlern gebraucht einige schwierige Begriffe, wie Phantasiersatz des Glaubens oder Ersatzglauben. Obwohl der Vf. sie gut erläutert, würden wir die Frage wie folgt sehen: Jedes christliche Mysterium, das offenbar wird, braucht Bilder der Schöpfungsordnung, die allen Menschen zugänglich sind. Nun besteht die Schwäche mancher Christen oder gläubigen Künstler darin, daß sie kaum einen Zugang zu diesen Werten der sichtbaren, von Gott geschaffenen Bildwelt haben. Der größere Künstler — mag er auch kein gläubiger Christ sein — kann diese Bildwerte der Schöpfung stärker erleben

und eindrucksvoller gestalten und damit auch das übernatürliche Geheimnis packender darstellen. Die Ergebnisse Eleades, der die Strukturen des Sakralen auf religionsgeschichtlicher Grundlage aufzeigt, werden sich hier klärend einfügen lassen. Allerdings bleibt ein Grundproblem offen: Ein Großteil der führenden Künstler der Moderne vertritt eine Weltanschauung, die sich mit dem Christentum nicht vereinen läßt. Diese nichtchristliche Weltanschauung wirkt sich auch in den Werken aus. Das läßt die abwartende Haltung der Kirche gegen die Werke dieser Künstler verständlich erscheinen. Darüber hinaus ist die Unterscheidung des künstlerisch und sakral Wertvollen in der modernen Kunst auch für den Kenner überaus schwierig. Deshalb wäre es besser gewesen, an manchen Stellen vorsichtiger zu formulieren.

Jedoch hat P. Regamey den Mut gehabt, die Fragen der kirchlichen Kunst der Gegenwart offen zu stellen. Man wird das Buch an einigen Stellen korrigieren müssen, seine geistige Größe aber wird man nicht vermindern können.

H. Schade S.J.

Haftmann, Werner: Malerei im 20. Jahrhundert. (550 S., 40 Abb.) München 1954, Prestel-Verlag. Ln. DM 28,50.

„Die revolutionären und radikalen Prozesse, die in der Malerei seit etwa 1890 in Gang gekommen sind, ...“ (S. 9) bilden das Thema dieses umfassenden Werkes.

In fünf Büchern ordnet der Vf. seinen gewaltigen Stoff, der vom Impressionismus bis zur Malerei der Nachkriegszeit alle wesentlichen Strömungen der Kunst des 20. Jahrhunderts umfaßt. Das Werk endet mit der Umrisszeichnung einer herauszukommenden Wohnkultur, in der sich einerseits das „Große Reale“ den außereuropäischen, urchümlichen Völkern anvertrauen wird, andererseits „in unsere intelligenten europäischen Malverfahren die magischen und totemistischen Wirklichkeitsbeschwörungen der urchümlichen Kulturen schon einwachsen und wie die Toten ins Leben zu rufen beginnen“ (480).

Angefügt sind eine biographische Übersicht, Namen- und Sachregister.

Der Vf., der sein Werk in vielen kurzen Abschnitten und glänzenden Zusammenfassungen bietet, bedient sich einer geschliffenen und eleganten Sprache, die das Lesen angenehm macht. Ja man kann sogar sagen, daß das Ästhetische und die Freude am Bild sich bis ins Dichterische hinein steigert. Zugleich fällt auf, daß nicht nur kunstwissenschaftliche Methoden, sondern eine Reihe von andern Wissenschaften und ihre Begriffswelt bemüht werden. Das Mythologische, das Philosophische und das Religiöse werden hier besonders erwähnt, weil der Verfasser das Vokabular dieser geistigen Welten in einer Art und Weise ver-

wendet, die nicht nur ihn und sein Werk, sondern unsere Zeit charakterisiert. Schwierig wird es z. B., den Begriff des „Mythischen“ zu verstehen, den Haftmann allzu oft braucht. „Helvetische Geschichtsmythen“ findet er bei Hodler, „Chthonische Mythisierung“ bei Nolde, als eine Art neuer Mythologie treten die mechanischen Dinge bei Duchamp auf. Der „manichino“ Chiricos wird als mythisches Idol, als Kultfigur der Mythologie des Leeren gesehen. Eine neue Mythik bringt Dali. Dionysisches, Apollinisches, Panisches wird beobachtet, bis Haftmann Miros Bilderschrift schließlich jenen „orphischen Punkt“ berühren läßt, „von dem aus sich unser Besitz von Welt und unsere Art des Eingerastetseins in diese Welt grundsätzlich definiert“ (407).

Unter den religiösen Begriffen fällt zunächst das Wort „Jenseits“ auf. Es kommt in den verschiedensten Zusammenhängen vor, besonders aber als „ein Jenseitiges“. Weiterhin stellt H. fest, daß viele moderne Meister „Legenden“ malen. Durchaus verständlich scheint die Anwendung dieses Wortes auf die Kunst Chagalls. Wenn aber das Wort „Legende“ bei Marc, Jawlensky, Nolde, Miro, Modigliani, Pascin u. a. auftritt, wird man unruhig. Endlich wird auch das Guernica-Bild Picassos „Legende“ genannt. Damit scheint das Wort „Legende“ seines Sinnes beraubt zu sein.

Genau so überanstrengt wird auch die „Ikone“. „Ikone“ sieht H. in den Bildern Rouaults. Auch hier kann man folgen. Dann malt aber auch Matisse „Ikonen“ auf „ästhetischen Altären“ (S. 115). Wir erfahren, daß in der „Stijl-Bewegung“ das Bild „eine Art Ikone des mathematischen und technischen Geistes“ ist (S. 273). Schließlich wird auch Picassos „Sitzende Frau“ aus der Sammlung J. Thrall-Soby einer „Ikone“ vergleichbar. Diese Frau ist aber zugleich auch mythisch, magisches Götterbild und Imago (S. 412/413).

Diese Inflation des Tiefsinnigen setzt sich im Philosophischen fort. Was heißt denn eigentlich die „Erfahrung des Absoluten“ (223), „die Mystik der alten Metaphysik“ (S. 283), das „Große Reale“, das „Große Abstrakte“, das „Magische“, das „Harmonikale“, die „Metarealität“, die „magische Aura des Großen Realen“ usw.? (S. 94). Worte wie „jenseitig“, „mythisch“, „legendär“ u. ä. kann man sicher an einigen Stellen des Buches miteinander vertauschen, ohne daß es besonders auffiele. Woher kommt dieser merkwürdige Gebrauch der Sprache? Der Vf. geht zunächst von historischen Formulierungen aus, die die Künstler z. T. selbst geprägt haben. Das rechtfertigt den Gebrauch dieser Begriffe. Dann aber benutzt er sie mit heiterer Sorglosigkeit wie feststehende philosophische Größen. Dabei ist der Vorrang, den religiöse Wortbildun-

gen erhalten, auffällig. Vom Satan bis zum Engel über die Mystik, die Mysterien, Meditation, Offenbarung und Legende ergibt sich ein reiches Vokabular des Religiösen in einer überwiegend profanen Malerei, ohne daß eine ausreichende philosophische oder religiöse Unterscheidung stattfindet. Damit erhalten die Worte, wie die Beispiele zeigen, an vielen Stellen einen rein dekorativen Charakter. Diese Beobachtung deckt auch das eigentliche Problem der modernen Kunst auf: ihre Fragen lassen sich vom Ästhetischen und Formalen, vom Künstlerischen her allein nicht lösen. Auch wenn man die künstlerische Größe der modernen Werke anerkennt, wird man die dahinterstehenden geistigen Welten unterscheiden und sich für oder wider sie entscheiden müssen. Namentlich wenn man über die Beschreibung der Form hinaus ins Philosophische und Religiöse vorstößt.

Haftmann behandelt religiöse und konfessionelle Fragen mit großer Vornehmheit. Er bietet eine Menge wertvoller Erkenntnisse und Beobachtungen, aber seine philosophische Klarheit läßt zu wünschen übrig.

H. Schade S.J.

Lützelers, Heinrich: Der Turm des Freiburger Münsters. (63 S. mit 16 Zeichnungen im Text, einem Titelbild und 32 Abb. im Anhang) Freiburg 1955, Herder. DM 5,80.

Dieses Büchlein erhält seinen Reiz durch die besondere Methode des Verfassers: In einem ersten Abschnitt beschreibt Lützelers die drei Geschosse des Turmes, den er als Lebewesen auffaßt. Dann gibt er eine kurze Sinngeschichte des Turmes überhaupt, d. h. er vergleicht den Freiburger Turm mit dem ägyptischen Turm als Lichtmal und Tor, dem babylonischen Treppenturm, dem indischen Turm als Weltenburg, der das All versinnbildet, u. ä. So erhält er für das gotische Kunstwerk geschichtliche und formale Beziehungen, die ihm die Möglichkeiten geben in einem dritten Abschnitt mit wenigen Worten den Sinn des Freiburger Münstersturmes zu erfassen und dabei bis ins Theologische vorzustößen.

Unter den vielen, wertvollen kunstgeschichtlichen Werken des Verfassers ist dieses Büchlein von besonderer Kostbarkeit.

H. Schade S.J.

Antike

Rabbow, Paul: Seelenführung. Methodik der Exerzitien in der Antike. (355 S.) Kösel, München 1954. DM 24,—.

In wissenschaftlicher Interpretation entwirft der Vf. ein anschauliches Bild von der Verinnerlichung des antiken Menschen, um die sich die griechisch-römische Philosophie der ersten Kaiserzeit mit einem hochentwickel-