

Moderne christliche Kunst

HERBERT SCHADE SJ

Es gibt wohl kaum einen Christen, den die Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Formen unserer zeitgenössischen Kunst nicht in tiefster Seele beunruhigte, sei es nun, daß er den Verlust reicher traditioneller Gestaltungen beklagt, sei es, daß er den Widerstand weiter kirchlicher Kreise gegen die Welt moderner Formen bedauert. Allen ist die Fragwürdigkeit der Situation bewußt. So wird man Kardinal Costantini durchaus zustimmen müssen, der von einem „durcheinandergeratenen Lager der christlichen Kunst“ gesprochen hat.¹

Wollen wir das Wesen der modernen christlichen Kunst tiefer erfassen, müssen wir diesen Zwiespalt und seine Herkunft näher beschreiben. Erst dann werden uns die gegensätzlichen Deutungen der Moderne verständlich.

Der Zwiespalt der Epoche

Zwischen Religion und Kunst besteht eine tiefe Verwandtschaft: Die Kunst verlangt die letzte Bindung und Ordnung der Religion, die Religion sucht für ihre heiligen Inhalte die große Gestaltung durch die Kunst. Die Kunst verliert mit der Religion ihren Halt, ihr Rückgrat; die Religion verliert mit der Kunst an Gestalt und Gesicht. Der Verlauf der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts bestätigt diese Verwandtschaft zwischen Religion und Kunst: in merkwürdiger Entsprechung geht Hand in Hand mit der Säkularisierung der Kunst eine künstlerische Aushöhlung der religiösen Thematik in kirchlichen Werken. So finden sich in der Moderne eine säkularisierte Form, die den Namen Kunst für sich allein beansprucht, und christliche Inhalte, deren Gestaltung die künstlerische Kraft vermissen läßt. Sicher ist in jeder Epoche die Unzulänglichkeit menschlichen Schaffens zu erkennen, das sich müht, die Wirklichkeiten des Glaubens wiederzugeben. In der Gegenwart aber hat sie eine unvergleichliche Intensität angenommen.

Dieser Zwiespalt soll vor allem an der Säkularisierung der Form und entsprechend dazu an den künstlerischen Schwächen christlicher Werke gezeigt werden. Die Grundlagen dafür sollen zunächst der Geschichte der Malerei entnommen werden.

Mit den drei Begriffen Realismus, Impressionismus und Psychologismus kann man in groben Zügen den Weg der Säkularisierung der modernen Malerei charakterisieren. Dabei bemüht sich der letzte Begriff — mit allem Vorbehalt —, die Bildvorstellung unseres Jahrhunderts zu erfassen. In ungleicher Entsprechung mag die Darstellung des künstlerischen Aushöhlungs-

¹ Klerus-Blatt. Salzburg/Graz, 22 (1955) 212f.

prozesses des religiösen Bildes mit den Begriffen Historizismus, Popularisierung und Kitsch erfolgen. Ungleich deshalb, weil dieser Prozeß eher Wertstufen als Entwicklungsabschnitte beschreibt und noch nicht an seinem Ende angekommen ist.

Die erste Stufe des Säkularisierungsprozesses in der Malerei bildet der Realismus. Als sein Begründer wird Gustave Courbet angesehen (1819 bis 1877). Er schränkt die Themen seiner Malerei auf die sichtbare Welt ein. In dem Bild der „Steinklopfer“ verleiht er dem Arbeiter eine neue, autonome Würde. Wenn man auch seine großsprecherischen, kommunistischen Phrasen nicht ernst zu nehmen braucht,² so weist doch die Art, die sichtbare Welt ohne transzendenten Bezug wiederzugeben, darauf hin, daß ein neues, säkularisiertes Zeitalter heraufkommt. Es ist kein Zufall, daß gerade in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Fotografie erfunden wird. Mit Hilfe eines Apparates gelingt es jetzt dem Menschen, die Oberfläche der Dinge auf einer Platte festzuhalten. Künstler und Maschine bemühen sich also gemeinsam, wenn auch in ungleichem Wettstreit, um die äußere Erscheinung der Welt. Dabei haben die Künstler eine neue Malweise geschaffen, und namentlich Courbet hat eigene Werte zur Darstellung gebracht, die seinem Werk eine hervorragende Stellung in der Kunst und Geistesgeschichte sichern. Christliche Themen aber scheiden aus seinem Werk von vorneherein und notwendigerweise aus; denn die Botschaft des Christentums geht über eine nur mit den Sinnen zu erfassende Welt hinaus. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß es Künstler gab, die sich mühten, christliche Themen mit den Mitteln eines malerischen Realismus darzustellen. Ihre religiöse Wirkung ist eingeschränkt. Bei dem Bild Uhdes zum Beispiel (der übrigens schon in den Impressionismus hineinreicht), „Lasset die Kindlein zu mir kommen“, überzeugt zwar die Kinderstube, die übernatürliche Kraft Christi aber kommt in der Darstellung des Herrn kaum zum Ausdruck.

Was für den Realismus gilt, trifft noch mehr für die zweite Stufe der Säkularisierung zu, nämlich für den Impressionismus. Für ihn bestehen Welt und Natur vorwiegend im Vibrieren des Lichtes. Die Reize der Landschaft, der Rennbahn, die Oberfläche der Körper sind seine bevorzugten Motive. Das Licht wird neu entdeckt. Große Kultbilder und Bilder der Andacht sind den Impressionisten kein Anliegen. Die Welt schränkt sich bei ihnen noch mehr ein, als es schon im Realismus der Fall war.

In unmittelbarem Gegensatz zum Impressionismus und Realismus entwickelt sich nun die Malerei der letzten fünfzig Jahre. Nicht das Sichtbare steht im Vordergrund der Bemühungen, sondern das Unsichtbare. Wie diese Ismen auch alle heißen: Fauvismus, Kubismus, Expressionismus und Surrealismus, oder ob man mit Haftmann den Stilentwurf der Gegenwart zwischen dem „Großen Abstrakten“ und dem „Großen Realen“ sieht, immer

² Hans Hildebrandt, Die Kunst des XIX. und XX. Jahrhunderts, in: HdK. Wildpark-Potsdam 1924.

sind es die Tiefen der Seele, die zum Gegenstand der Malerei gemacht werden. Doch werden sie kaum mit dem Kompaß einer klassischen oder allgemeinverbindlichen Metaphysik durchforscht. Noch viel weniger bewegt man sich im Schutze einer christlichen Theologie, sondern die persönliche innere Erfahrung des einzelnen Künstlers bestimmt diese Welt. Niemals aber lassen sich der christliche Glaube und seine Bildvorstellungen auf einer persönlichen Erfahrung allein aufbauen. Geschichtliche Offenbarung, das Lehramt der Kirche und die verbindenden und verbindlichen Tatsachen der Philosophie bilden den festen objektiven Grund. Am Ende dieser Wanderung durch die Epochen bietet die moderne Malerei eine Menge von künstlerischen Werken, denen der Christ nicht ohne Vorbehalt begegnen kann; sie sind säkularisiert oder tragen den Charakter von Kult- und Andachtsbildern einer Privatreligion.

Eine ähnliche Auflösung zeigt sich in der Darstellung des religiösen Bildes. Der Verfall setzt mit dem Historizismus ein. Historizismus nennt man jene Zeit der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, die es unternahm, ihre Gedanken mit dem Formenapparat vergangener Epochen zu dekorieren. In der Malerei bilden die Nazarener das große Beispiel dafür. 1809 von J. Fr. Overbeck und Fr. Pforr in Wien als Lukasbruderschaft ins Leben gerufen, verpflichten sie sich zu einer strengen sittlichen Lebensführung mit dem Ziel, die deutsche Malerei religiös zu erneuern. Einige von ihnen gehen von den altdeutschen Meistern aus, andere bevorzugen die Künstler des Quattrocento und nehmen deren Werke zum Vorbild. Da aber diese Übernahme von außen her erfolgt, wird aus der Form Formel und aus dem Wunder System.³ Und doch waren die Nazarener Künstler und der Historizismus eine beachtenswerte Epoche der Kunstgeschichte. Dagegen zwingt uns die Popularisierung und Technisierung des religiösen Bildes, die in der Gefolgschaft des Historizismus einsetzt, gleichsam aus der Kunstgeschichte auszusteigen. Die Werke und ihre Erzeuger sind heute weithin vergessen. Charakteristisch dafür ist das Werk des holländischen Malers Ary Scheffer (1795—1856). Er beginnt klassizistisch, kultiviert dann das sentimentale Genrebild und erreicht sehr schnell internationale Ruhm. Der König der Belgier, die Königin von England, die Kaiserin von Frankreich, Madame Rothschild und andere sind die bevorzugten Abnehmer seiner Werke. Die breite Masse erhält Kopien, Lithographien und Stiche. Zu seinen Verehrern gehören ebenso der Theologieprofessor Hofstede de Groot wie der Bibelkritiker Renan und der Romanschriftsteller Emile Zola.⁴ Heute kennt man den Maler kaum noch dem Namen nach. In religiösen Kreisen dürfte sein Bild des heiligen Augustinus und der heiligen Monika noch bekannt sein. Inhaltlich reicht dieses Bild kaum über die Darstellung schmachtender Augenpaare hinaus. Und doch war es der Ausdruck der Frömmigkeit von mehr

³ Wilhelm Worringer, Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem. München 1956, Piper. S. 131.

⁴ S. Giedion, Architektur und Gemeinschaft. Hamburg 1956, Rowohlt-Verlag. S. 21ff.

als einer Generation. Einer der wenigen Zeitgenossen, die das Werk Ary Scheffers durchschauten, war Baudelaire. Er nannte ihn den „Affen des Gefühls“.⁵ Man könnte auch aus späterer Zeit noch eine Reihe von Namen nennen, die diesen Popularisierungs- und Aushöhlungsprozeß gefördert haben. Man könnte auf die Massenfabriken der sogenannten kirchlichen Kunstanstalten hinweisen; aber damit sind die letzten Beziehungen zur Kunst abgebrochen und man bewegt sich unter Machwerken, die man für gewöhnlich Kitsch nennt. Der Kitsch stellt die unterste Stufe der Aushöhlung von religiösen Motiven dar, eine Stufe, die auch das religiöse Wesen des Werkes in Frage stellt. Die umfassendste Betrachtung darüber hat der Münchener Moraltheologe R. Egenter in seiner Schrift „Kitsch und Christenleben“ geboten.⁶ Egenter zeigt, daß es eine Art und Weise gibt, christliche Themen im Bild wiederzugeben, die dem Wesen der Thematik widerspricht. Mag also ein solches Bild noch so sehr vorgeben, die Mutter Gottes oder Christus darzustellen, die Ausführung erweist es als so oberflächlich, daß wir zur Erkenntnis kommen, in diesem Bild ist das Wesen des Erlösers und seiner Mutter verfälscht. Egenter macht den Kitsch für den Abfall der breiten Massen vom Glauben mit verantwortlich.⁷

Die Betrachtung des Aushöhlungsprozesses der religiösen Bilder ergänzt also und bestätigt die Untersuchung der Säkularisierung der modernen Kunst: Die Kunst verliert mit der Religion ihren Halt, ihr Rückgrat, die Religion verliert mit der Kunst an Gestalt und Gesicht.

Gegensätzliche Deutungen

Der Zwiespalt mußte — so unangenehm seine Betrachtung auch sein mag — hier zunächst gezeigt werden, um die gegensätzlichen Deutungen, den Streit der Meinungen verständlich zu machen. Die negative Deutung der modernen Kunst geht nämlich von einem durch Philosophie und Glaube vorgegebenen Menschenbild aus und verurteilt die Säkularisierung der modernen Form. Die positive Deutung bedauert die Aushöhlung der christlichen Themen, die bis zum Kitsch führt, und anerkennt den künstlerischen Wert moderner Gestaltungen. Die tiefste und überzeugendste Untersuchung des Säkularisierungsprozesses der modernen Kunst bietet der Aufsatz von H. Sedlmayr, „Die Kunst im Zeitalter des Atheismus“.⁸ Der unermüdliche Vorkämpfer der künstlerischen Werte in der Moderne ist P. Pie Régaméy O.P.⁹

⁵ Charles Baudelaire, Zur Ästhetik der Malerei und der bildenden Kunst. Übersetzt von Max Bruns. Minden i. Westf. IV. Bd. S. 84 ff.

⁶ Richard Egenter, Kitsch und Christenleben. Ettal 1950.

⁷ Richard Egenter, a.a.O. S. 8.

⁸ Hans Sedlmayr, in: „Das Münster“. Zeitschrift für Christliche Kunst und Kunstschaft. München 3 (1950) 177 ff.

⁹ P. Pie Regamey O.P., Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert. Eingeleitet von Abt Hugo Lang O.S.B. Ins Deutsche übersetzt von Gerolf Coudenhove. Graz-Wien-Köln 1954.

Sedlmayr fragt, wie Kunst in einem atheistischen Zeitalter aussähe, und kommt zu folgenden Feststellungen: Zunächst wird eine solche Zeit die Kunst auf die Gestaltung und Darstellung der materiellen Wirklichkeit einschränken. Die Architektur wird sich in zweckgebundene Konstruktion verwandeln, die abbildende Kunst ein Äquivalent der Fotografie werden und die Phantasiekunst nur noch im Feld des Plakats Geltung besitzen. Propaganda und Zerstreuung wird die Funktion einer solchen Kunst sein. Diese Unterordnung der Kunst in den Dienst des Kaufmanns oder des Staates bringt als Reaktion eine Kunst als Geistspiel hervor, den formalistischen Ästhetizismus eines hochgezüchteten Geschmacks. Das metaphysische und religiöse Anliegen, das jeder Kunst wesentlich ist, wird dabei verfehlt. Die daraus entstehende Not zeugt eine neue Art des künstlerischen Bemühens: Man versucht Religion und Metaphysik von der Kunst her zu erneuern, beziehungsweise zu schaffen. Damit ist die Kunst überfordert. Da man das Mysterium nicht aus der Kunst entwickeln kann, kommt es zu einer letzten Gefährdung der Kunst: Sie bildet das Ersatzmysterium. Das Surrealistische, Böse und selbst das Dämonische nehmen einen breiten Raum ein. An Stelle der Geheimnisse einer übernatürlichen Welt erleben wir den Durchbruch der Unterwelt.

Der Überzeugungskraft dieser Untersuchung kann man sich kaum entziehen: Diese vier Stufen einer Kunst im Zeitalter des Atheismus, die Sedlmayr scharf herausgestellt hat, bilden weithin den Unterbau der modernen Geistigkeit. Der sozialistische Realismus, die Werke des Dritten Reiches und mancher kirchlicher Kitsch veranschaulichen die erste Stufe. Einzelne Werke von Picasso, Mondrian und anderer bieten einen formalen Ästhetizismus. Bei Marc und Klee und einigen Expressionisten ist das Bemühen um eine eigene Religiosität und Metaphysik zu beobachten. Der Surrealismus erzeugt reihenweise die Bilder autonomer Dämonie. Man wird deshalb die Warnung Sedlmayrs nicht in den Wind schlagen können.

Doch steht neben dieser Deutung unserer Zeit, die vorwiegend den Schatten der Epoche und ihre Gefährdung aufzeigt, eine zweite, die in unmittelbarem Gegensatz dazu eine metaphysische Wendung in der modernen Kunst feststellt. So schreibt Lothar Schreyer: „Die bewußte metaphysische Wendung ist in der Tat das Kriterium der neuen Kunst des 20. Jahrhunderts im Gegensatz zu einer auf das unmittelbar Wahrnehmbare, Diesseitige gerichteten Kunst, die das Abbild des Nur-Natürlichen verkünden will und für die eine metaphysische Schau nicht wesentlich ist.“¹⁰ Obwohl das umfassende Werk P. Regameys „Kirche und Kunst im 20. Jahrhundert“ nicht die Geschichte der modernen Kunst im engeren Sinn beschreibt, sondern systematisch die Fragen der kirchlichen Kunst abhandelt, zeichnet es doch eindringlich diese metaphysische Wende. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht der Begriff des Sakralen, den Regamey von allen Seiten beleuchtet:

¹⁰ Lothar Schreyer, Ein Jahrtausend Deutscher Kunst. Hamburg 1954. S. 429.

„Ein Sakrales ... durchdringt die ganze Luft unserer Tage, ein elementarer Sinn für Transzendenzen.“¹¹ Und zwar hat nach ihm gerade die Entwicklung einer entheiligen Zivilisation in vielen Menschen dieses Gefühl für das Sakrale geweckt. Aufgabe des Christen ist es, diesen Sinn der Zeit für das Sakrale zu erfassen, ihn zu reinigen und seinem eigentlichen Ziel, der Gottesverehrung, dienstbar zu machen. Grundlage dafür aber ist der künstlerische Wert, die Qualität des Kunstwerkes, nicht ein Formenschema. Dieser Wert aber findet sich weitaus häufiger bei den großen Meistern der modernen Kunst als in den Werken traditioneller kirchlicher Kunst. So bei Cézanne, dessen Anliegen es war, „die Werke Gottes zu sehen“. In diesem Zusammenhang bekämpft Regamey einen künstlerischen Pharisäismus, der glaubt, durch Anwendung von vorgegebenen Schemata und Motiven allein den christlichen und sakralen Charakter des Werkes sicherstellen zu können. Das Künstlerische sei ein natürlicher Wert. Das Christentum selbst aber grenze keinerlei Kunstform ab. Es fordere nur eine „gesteigerte Mitte“. Damit ist das Grundanliegen Regameys zur Sprache gekommen: es gilt, „lebendige Kunst“ zu fördern und vor totem Formalismus zu retten. Dabei weiß Regamey durchaus, daß es auch in der modernen Formenvorstellung nichts-sagende, tote Abstraktionen gibt.

Mit diesen äußersten Deutungen der Kunst, die — wie man sieht — beide ihre Berechtigung haben, ist das Feld moderner Geistigkeit abgesteckt, auf dem sich der Aufbau einer neuen sakralen Form und der Kampf um ihre Gestaltung vollzieht.

Die Mitte

Es ist nun die Mitte zu zeigen, deren Erfassung uns aufgegeben ist. Den Ausgangspunkt soll ein Teilproblem der modernen Kunst bilden, und zwar ein Vergleich der Sakralarchitektur mit der modernen Malerei; darüber hinaus aber sollen verschiedene Frömmigkeitshaltungen betrachtet werden, die den Beobachtungen in der Kunst entsprechen. Das Ergebnis wird keine Anweisung zur Kultivierung dieser oder jener künstlerischen Formgebung sein, etwa der Säule für die Architektur oder des Goldenen Schnittes für die Komposition in der Malerei, sondern es kann nur den Menschen selbst betreffen: Eine neue Schicht des Menschen gilt es zu begreifen, geistiges Brachland soll sichtbar werden: das Reich der Seele, die personale Mitte des Menschen.

Die moderne Architektur ist vorwiegend von der Technik bestimmt. Zweck und Konstruktion liefern die Wohneinheit, das Kaufhaus und die Fabrikhalle. Wenn man von den noch historisierenden Bauten absieht, wird auch der christliche Sakralraum durch die erwähnten Elemente, durch Zweck und Konstruktion charakterisiert. Diese Elemente bewirken, daß unsere modernen Kirchen einen Raum aufweisen, der klar zu überschauen ist und sehr

¹¹ Regamey, a.a.O. S. 135.

hell wirkt. Die Wände sind kaum profiliert, die Säulen fehlen, das Innere erinnert an Kästen oder stereometrische Gebilde. Der Mensch, der in diesen Kirchen betet, kann sich nicht verbergen. Er ist aber auch nicht geborgen. Er steht in Räumen, die — ähnlich wie Fabrikhallen — eher für ein Kollektiv als für den einzelnen gebaut sind. Diese Auffassung vom Kirchenbau wurde auch theoretisch verteidigt. So schreibt Rudolf Müller-Erb: „... die Werkhalle ist die Basilika unseres Jahrhunderts.“ Oder R. Schwarz: „Es muß überhaupt einmal gesagt werden, daß das künstlerische Thema dieser Kirche (Fronleichnams-Kirche in Aachen) tatsächlich der Kasten ist.“ Sehr ausgewogen formuliert R. Guardini: „In diesem Zusammenhang mag auch darauf hingewiesen werden, daß die neueste Architektur die gut geformte freie Fläche, den gut gemessenen und durchlichteten leeren Raum wieder als besonders starke Möglichkeit religiösen Ausdrucks entdeckt hat.“¹² Damit ist ein Anliegen jeder Sakralarchitektur neu erkannt: Zunächst gilt es, die Grundform von Raum und Wand ernst zu nehmen. Tatsächlich liegen hier die Leistungen des modernen Kirchenbaus. Bemüht man sich aber, den Stimmungsgehalt dieser Räume zu erfassen, so sind es Empfindungen unpersönlicher Kühle und Fremdheit, Rationalität und Zweckhaftigkeit, die sich uns hier aufdrängen. Das Objektive, Sachliche hat in ihnen seinen Ausdruck gefunden.

Dieser nüchternen Sachlichkeit in der Architektur steht ein Höchstmaß an Subjektivität in der Malerei gegenüber. Hier bedeutet das Werk eines jeden Künstlers eine eigene Welt, unverwechselbar in Inhalt und Form. Picasso, Klee, Chagall, Nolde — um nur einige zu nennen — haben Farben und Formen entwickelt, die eine eigene Geistigkeit, man kann sagen, Weltanschauung bedeuten. Es gibt unter diesen Malern keinen allgemein verbindlichen Stil wie in früheren Epochen, sondern — wenn man es recht versteht — nur eine persönliche Handschrift.

Während also die Architektur dem Kollektiv Raum gibt und das Persönliche vernachlässigt, bewertet die Malerei nur das Persönliche und vergißt die Gemeinschaft. Die moderne Malerei hat weithin auf das Publikum verzichtet.¹³

Für diese gegensätzliche Situation, die in Architektur und Malerei zu beobachten ist, lassen sich auch im Frömmigkeitsleben Vergleiche finden, die wohl nicht nur äußerer Natur sind. Die Hinwendung der Theologie zur Kirche brachte eine Hinwendung zum Beten der Kirche mit sich, eine Wende zur Liturgie, zum Objektiven, zur Gemeinschaft. Ohne Zweifel ist der moderne Kirchenbau — übrigens auch im Protestantismus — stark von dieser wiedergewonnenen Erkenntnis geprägt. Aber ähnlich wie die liturgische Bewegung in ihrer ersten Begeisterung das rechte Maß verlor — wer wollte

¹² Romano Guardini, Das religiöse Bild und der unsichtbare Gott, in: „Arte liturgica in Germania“, 1954/1955. Ausstellungskatalog München 1956, Schnell & Steiner. S. 16.

¹³ Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert. Tafelband. München 1955, Prestel. S. 23, 31.

ihr das anrechnen? —, so hat auch der ihr folgende Kirchenbau noch nicht die gültige Form gefunden. Zu sehr steckt alles noch in den Anfängen, zu sehr merkt man das Ringen mit dem Problem, zu sehr das Mathematische und Mechanische, zu wenig den schöpferischen Wurf der künstlerischen Freiheit. Es scheint, daß diese Architektur noch nicht das andere Moment des heutigen Frömmigkeitslebens erkannt hat: die Hinwendung zum persönlichen Gebet, zur Betrachtung, zur Meditation. Der moderne Mensch will in seinen Kirchen nicht nur im offenen Raum der Gemeinschaft stehen, er will auch verborgen und geborgen für sich beten. Wie wäre sonst das Verlangen zu erklären, das in immer weiteren Kreisen des Protestantismus erhoben wird, man solle die Kirchen tagsüber offenhalten? Wer die stillen Anbetungskapellen unserer Großstädte besucht, wird überrascht feststellen, wie sehr gerade auch junge Menschen wieder einmal für sich vor dem Tabernakel oder dem ausgesetzten Allerheiligsten beten wollen. Es liegt durchaus in der Linie dieser Frömmigkeitsentwicklung, wenn sich heute eine Abkehr von jenen Exerzitien abzeichnet, die nichts weiter waren als eine Reihe gutgemeinter Vorträge über christliche Wahrheiten, zu denen man möglichst viele Teilnehmer zu gewinnen suchte. Das innerste Anliegen der Exerzitien jedoch trifft sich durchaus mit dem, was in der modernen Malerei zum Ausdruck kommt. Hier die künstlerische Gestaltung von innerseelischen Vorgängen ohne Rücksicht auf Herkunft und Konvention. In den Exerzitien: die geistliche Erfassung der menschlichen Existenz im Angesicht Gottes, und zwar nicht eines allgemeinen menschlichen Daseins, sondern des „individuellen“, das sich hier und jetzt vom souveränen Willen Gottes gerufen erfährt, also ein zutiefst innerseelischer Vorgang, bei dem nicht die Rücksicht auf Menschen, sondern allein Gottes gnädiger Wille entscheidend ist. Aber, und das ist bedeutend, diese Exerzitien stehen trotz aller subjektiven Erfahrung in der objektiven Lehre der Kirche und finden darin Maß und Richtung. Sie verlieren sich nicht in den Tiefen der Seele, bleiben nicht im Psychologischen stecken.

Kein Zweifel: es könnte von solcher personaler Frömmigkeit ein neuer Impuls für die christliche Kunst ausgehen. Sie könnte das große Aufbauwerk, das die liturgische Frömmigkeit vom Altar her, von der Gemeinschaft her, vom Opus Dei her in der Kirche geleistet hat, vom Personalen her, von der Erfahrung der christlichen Existenz her fruchtbar ergänzen. Dann schiene auch das, was wir im Zeichen der Liturgie vollziehen, bildhafter vor uns auf. Die technische Konstruktion der Sakralbauten würde durchdrungen und belebt von einer neuen Geborgenheit, die unsere Kirchen den Menschen wieder zu schenken vermöchten. Mit anderen Worten: Eine personale Frömmigkeit gäbe unseren Künstlern jene Erfahrung der christlichen Heilswahrheiten, aus der heraus allein eine gültige Form für die moderne christliche Kunst gefunden werden könnte.

Der moderne Künstler macht viele geistige Erfahrungen. Er führt ein Eigenleben und versteht es auch, dieses Leben künstlerisch auszudrücken.

Warum sollte es ihm nicht gelingen, diese Erfahrungen im Angesicht seines Schöpfers zu machen? Könnte er nicht das, was in ihm gärt, vor Gott ordnen? Sollte er sich nicht anleiten lassen, freilich unter kundiger Führung, seine innersten Erfahrungen in den Kosmos der Heilswahrheiten einzubauen. Sicher verlöre diese Erfahrung nicht an Kraft, sie erhielte größere Dichte und Gültigkeit. Aber — und es soll ruhig gesagt sein — es scheint, als miede man diese innere geistige Auseinandersetzung, da sie voller Anstrengung und Gefahren ist. Solange aber in den Tiefen der Seele der göttliche Grund nicht gefunden ist, werden alle Versuche, christliche Inhalte mit neuen Formen auszustatten, kraftlos wirken. Man sieht es solchen Werken bald an, daß sie Machwerke sind, weil ihnen das Leben fehlt.

Glücklicherweise kann man auf diesem überaus umstrittenen Gebiet der Kunst auf Beispiele hinweisen, aus denen ein Umschwung sichtbar wird. So ist sicher, daß eine Fülle von modernen Dichtern verstanden hat, christliche Wahrheiten als persönliches Anliegen Gestalt werden zu lassen. Gerhard Hopkins, Paul Claudel, Gertrud von le Fort und viele andere gehören dazu. Auch in der Architektur vollzog sich ein gewaltiger Umschwung, der durch die Namen Dominikus Böhm, Clemens Holzmeister, Otto Bartning, Rudolf Schwarz, Hans Schädel nur angedeutet ist. Wir nehmen zwar die Bauten dieser Architekten nicht widerspruchslos hin, aber das Bemühen um eine sakrale Form ist nicht zu übersehen. Der alte Matisse schlägt mit seiner Rosenkranzkapelle in Vence die Brücke zu den Malern. Rouaults Werke werden für viele sakrals Leben bedeuten. Eigene Wege gehen Messonier und Meistermann. Wie eine solche Kunst aussieht, konnte man auch an einer großen Reihe von Werken der Ausstellung Arte Liturgica in Rom sehen. Auch hier das Ringen, auf dem Grund tiefer persönlicher Erfahrungen neu die Glaubenswahrheiten zu gestalten. Leider ist ein solches Mühen noch nicht bei allen christlichen Künstlern der Gegenwart festzustellen. Einige übernehmen noch immer archaische, ottonische und moderne Formen und machen daraus ein formalästhetisches Spiel. Hier wird die eigentliche Aufgabe umgangen: die redliche Auseinandersetzung des Christen mit der Gegenwart auf dem personalen Grund der Seele. Man läßt weder die Gedanken, Anregungen und die Not im eigenen Inneren zur Sprache kommen, noch läßt man die Heilswahrheiten der Kirche in diesen Seelengrund eintreten. Vorschnell ist man mit Klischees und Kompromissen zur Hand. Und wenn man auch nicht mehr mit einer glatten Neugotik aufwarten kann, bietet man vereinfachende, abstrahierende und archaisierende Formen, die Anklang finden, so daß man schon von einem modernen Manierismus gesprochen hat. Erst wenn sich wieder die große Begegnung zwischen dem Heiligen Geist und dem Geist der Zeit in der Seele des einzelnen vollzieht und Gestalt wird, werden wir Formen schaffen, die weder dem Modernismus verfallen, noch kraftlose Dekorationen für leere Gehäuse bilden. Es ist sehr aufschlußreich zu beobachten, daß die Geschichte der Kunst in den letzten 150 Jahren keine Geschichte der kirchlichen Kunst war. Erst in un-

serer Zeit finden sich wieder große Meister, die für die Kirche arbeiten, und kirchliche Künstler, die in den großen Werken der Kunstgeschichte ihren Platz besitzen. Die Architekten gingen hier unter der Leitung der liturgischen Bewegung voran. Die Malerei und Bildhauerei folgen, wenn auch mit Abstand. So ist die Lage durchaus nicht hoffnungslos. Es bahnt sich kraft gemeinsamer Bemühungen neues Leben an.

Wir gingen aus von dem schmerzlichen Zwiespalt, den wir in der Moderne beobachteten: die Kunst hatte den Raum der Kirche verlassen und eine Geistigkeit geprägt, die dem Christen irrig erscheinen mußte. Im kirchlichen Raum gab man oft die überlieferten Formen einer großen Vergangenheit einfach weiter, ohne sie innerlich auszufüllen. Die großen Deuter dieses Tatbestandes warnen vor drohenden Gefahren oder weisen neue Möglichkeiten. Was bleibt, ist die große Aufgabe: ähnlich wie am Anfang des Abendlandes die germanischen Stämme und ein unkultiviertes Land durch die Söhne des heiligen Benedikts eine neue Ordnung erhielten, gilt es für uns, die Tiefen der Seele in Christus neu zu gestalten.

Mutterschaft und weibliche Berufstätigkeit

RODERICH v. UNGERN - STERNBERG

Was bedeutet die Mutter dem Kind, dem heranwachsenden jungen Menschen und der Familie? Sie ist es, die ihrem Kind sowohl vor der Geburt als auch im Säuglingsalter die Nahrung bietet. Sie verhilft dem kleinen Kind in die einzig dem Menschen eigene aufrechte Haltung und betreut seine ersten Schritte ins Leben. Sie ist es vor allem, die das Kind die Muttersprache lehrt, und sie allein bleibt ihr ganzes Leben der Frucht ihres Leibes unverbrüchlich treu. Zwischen Mutter und Kind besteht ein Liebesband, das alle Enttäuschungen und Schicksalsschläge überdauert und das von seiten der Mutter bis an ihr Grab reicht. Wenn ein völlig entgleister Mensch, vom Vater verstoßen, von Verwandten gehaßt, von der Gesellschaft gemieden, gänzlich vereinsamt dasteht, dann ist es seine Mutter, die ihm eine seelische Zuflucht stets und unbeirrbar zu gewähren die Geduld aufbringt. Das Wort: „Die Liebe höret nimmer auf“ gilt im menschlichen Bereich nur von der Mutter, weder vom Vater, noch von Geschwistern, noch von Freunden.

Wer kann besser trösten, raten, tadeln und erfreuen als eine lebenskluge Mutter? Von allen Unglücksfällen, die das Kind oder den Jugendlichen treffen können, ist der frühzeitige Verlust der Mutter am folgenschwersten. Kinder ohne Mutter, Kinder, die ganz in einer Umgebung von Männern aufwachsen, entbehren der seelischen Wärme, die von der Mutter ausstrahlt.