

für töricht gehalten zu werden um seinetwillen, doch unter der Bedingung, daß sie selbst solches nicht absichtlich hervorrufen, sondern es entgegennehmen, wo immer es ihnen wegen ihrer christlichen Lebensführung zustoßen wird; und es wird ihnen zustoßen. Die Kirche hat nie vergessen, daß diese wesentliche Torheit sich vom christlichen Leben nicht abtrennen läßt. Sie kann aber gelebt werden unter einem nicht absichtlich anstößigen Äußeren. Das beweist das verborgene Tugendleben der Gattin des Jacopone da Todi, die sich, um ihrem Mann gehorsam zu sein, elegant kleidete, und doch ein strenges Bußleben führte. Ihr Mann wußte davon nichts, bis ihr Tod ihm die Augen öffnete und ihn aus seiner bisherigen Bahn rein irdischer Bestrebungen und Erfolge ein für allemal herauswarf und ihn zum Narren um Christi willen machte.

Die Spannung zwischen Christentum und Kultur, die manche Heilige ihrer Zeit wieder nachdrücklich ins Gedächtnis zu rufen bestimmt waren, wirkt sich aber nicht etwa abträglich für die Kultur aus. Im Gegenteil! Durch sie ist in die Kultur des Abendlandes eine Unruhe hineingekommen, die andere Kulturen nicht kennen. Wenn diese einmal das Gleichgewicht der in ihnen wirkenden Kräfte erreicht hatten, blieben sie bis zu ihrem Untergang ziemlich unverändert. Im Abendland hingegen trieb das Ungenügen mit allem Erreichten, das immer wieder aus dem Gegensatz zwischen weltlicher und übernatürlicher Wirklichkeit entsprang, ständig zu neuen Leistungen voran. Der Fortschrittsglaube hat also religiöse Wurzeln. Allerdings hat er sich von diesen losgerissen und verselbständigt. Damit aber verlor er Sinn und Maß und vor allem das Vermögen zu kritischer Selbstbeschränkung. Darin liegt die große Gefahr der heutigen Zeit. Ihr gegenüber muß die Relativierung aller Kultur und allen Fortschritts durch das Wort: „Was nützt es dem Menschen, wenn er die Welt gewinnt und darüber an seiner Seele Schaden leidet!“ wieder betont werden.

A. Brunner SJ

Fernand Léger: Geheimnis einer technisierten Welt¹

Angst und Sorge vor der Übermacht der Maschine nehmen nicht ab. Je mehr die Technik voranschreitet – und wer vermag ihren Siegeszug aufzuhalten –, um so stärker werden die Stimmen, die vor einer Mechanisierung des Lebens warnen. Diese Warnung ergeht zu Recht; denn das Leben, besonders das geistige Leben des Menschen, droht vom Getriebe einer mechanisierten Welt zerrieben zu werden.

Es wird aber auch viel Kleinmut und Verzagtheit in diesen Klagen laut. Die Angst vor dem eigenen Werk wird so groß, daß man wie Goethes Zauberlehrling das Wort vergißt, dem das Ding zu gehorchen hat. Dieses Zauberwort besteht in der Besinnung auf den Geist. Die Maschine – zum Gesetz des Daseins erhoben – vernichtet den Menschen. Die Maschine – zum Gegenstand des Geistes gemacht – bereichert die Welt. Solange ein ruhiger Kraftfahrer den Wagen lenkt, solange ein wacher Kapitän das Steuer des Schiffes führt, haben wir keine Sorge, an unser Ziel zu gelangen. Erst wenn der Mann die Gewalt über das Steuer verliert, herrscht das blinde Gesetz der Maschine.

Diese geistige Überlegenheit, die wir beim guten Techniker beobachten, finden wir in der Kunst bei Léger. Er macht die Maschine zum Gegenstand seiner Kunst. Er anerkennt ihre Würde, überwindet aber ihre Eigenmächtigkeit. Ding und Mensch stehen bei ihm im Zeichen der Maschine, Ding und Mensch befreien sich aber von deren blindem Zwang. Diese Freiheit wird so groß, daß

¹ Die Ausstellung Fernand Léger, die von März bis Mai dieses Jahres im Haus der Kunst in München gezeigt wurde und die diesen Beitrag anregte, bildete die bisher größte Zusammenfassung des Werkes des Künstlers. Den Katalog verdanken wir dem Konservator am Musée des Arts Décoratifs in Paris, F. Mathey. Seine Redaktion erfolgte durch Dr. W. Heß und Frau Dr. A. Hoffmann, München.

es Léger gelingt, in der Kirche von Audincourt einen Herz-Jesu-Zyklus zu schaffen, der diese neue Dingauffassung des modernen Menschen in den Dienst der kirchlichen Tradition stellt. Die Herz-Jesu-Fenster der Kirche von Audincourt gehören zu den bedeutendsten Werken sakraler Kunst, die unsere jüngste Vergangenheit hervorgebracht hat. Darüber besteht unter Theologen und Künstlern, Gebildeten und Laien kaum eine Meinungsverschiedenheit.

Fernand Léger wurde am 4. Februar 1881 in Argentan als Sohn eines normannischen Bauern geboren. 1897 begann er seine Berufsarbeit im Büro eines Architekten. 1900 leistete er in Versailles den Militärdienst. 1905 ließ er sich nach kurzer Studienzzeit an der „Ecole des Beaux-Arts“ in „La Ruche“ nieder. Diese erste Zeit seiner Kunst stand unter dem Zeichen der Auseinandersetzung mit dem Impressionismus, unter dem Einfluß Cézannes und Rousseaus, dessen magische Dingbilder ihn besonders anregten. „... ich fühlte, daß die Epoche der Impressionisten auf natürliche Weise melodios gewesen ist, und daß die meinige es nicht mehr war.“² Die „Akte im Walde“ – ein Bild von 1910 – brachte den Abschluß dieser Jahre und einen ersten Erfolg. Das Gefüge dieses Bildes baut sich aus Röhren und Kegeln auf. Der Kubismus hatte sich bei Léger durchgesetzt.

Eine Vertiefung dieser Auffassung brachte der große Krieg, den Léger als Pionier mitmachte. „Im Krieg bin ich mit beiden Beinen auf die Erde gekommen.“ Nicht nur das soziale Erlebnis, das Zusammenleben mit allen Schichten der Nation beeindruckte ihn tief; ebenso stark war der Eindruck der Materialschlacht: „Gleichzeitig war ich geblendet von dem offen in der Sonne liegenden Bodenstück einer 75-cm-Kanone, von der Magie des Lichtes auf dem blanken Metall.“ „Auf der Suche nach Glanz und Intensität habe ich mich der Maschine bedient, wie andere den nackten Körper oder das Stilleben benutzen.

Man soll sich nie vom Subjekt beherrschen lassen. Ich habe mich nie damit amüsiert, eine Maschine zu kopieren. Ich erfinde Maschinenbilder wie andere Phantasielandschaften machen. Das technische Element ist für mich kein Dogma, dem ich mich unterworfen hätte, keine Attitüde, sondern ein Mittel, Kraft und Macht sichtbar zu machen.“³

Nach einer Gasvergiftung bei Verdun vom Kriegsdienst befreit, wandte sich der Künstler in seiner „dynamischen Phase“ mehr und mehr vom Kubismus ab. Am Beginn der zwanziger Jahre gab er in seinen Bildern den Menschen eine neue Funktion. Modellpuppen, die in ihrer Gestalt den gegenständlichen Charakter von Maschinenteilen mit olympischer Klarheit und Ruhe verbinden, traten auf. 1921 schuf Léger den ersten Film ohne Szenario, das „mechanische Ballett“. „... mit dem Film habe ich zeigen wollen, daß ein Nagel, ein Auge, unabhängige Dinge sind, die sich selbst genügen. Ich wußte, daß man Werte finden mußte, welche die unterdrückte Subjektivität ersetzen konnten; denn wenn man das Ganze objektiviert, fällt man in die Abstraktion, die das Ende des Wirklichen ist.“⁴

In den dreißiger Jahren reiste er dreimal nach Amerika. 1940 floh Léger dorthin und wurde zusammen mit Henri Focillon Professor an der Yale-Hochschule. Eine Fülle von Werken entstand in dieser Zeit: Die Einrichtung der Wohnung von Nelson A. Rockefeller jun. in New York, die Entwürfe für Dekorationen in der Radio-City und für das Rockefeller Center und zahlreiche Bilder. In den Bildgründen tauchten nun verschiedenfarbige Streifen auf: „Das ist keine Einbildung. Das habe ich gesehen. Als ich 1942 in New York war, beeindruckten mich die Scheinwerfer vom Broadway, welche die Straßen bestrichen. Da stehst du und redest mit jemand, und plötzlich wird er blau. Dann vergeht die Farbe, eine andere kommt, er wird gelb ... Ich wollte das

² F. Mathey, a. a. O. S. 27/28.

³ F. Mathey, a. a. O. S. 31.

⁴ F. Mathey, a. a. O. S. 33.

gleiche auf meinen Bildern machen.“⁵ 1946 nahm Fernand Léger Abschied von New York.

Nach Frankreich zurückgekehrt, arbeitete er 1946–1949 am Mosaik der Kirchenfassade von Assy, 1950 an den Glasfenstern des Herz-Jesu-Zyklus für die Kirche in Audincourt, die von besonderer Eindrucksmächtigkeit sind. Den Raum der Kirche von Audincourt stellte der Architekt M. Novarina. Über ihrem Portal ist ein abstraktes Mosaik von Bazaine zu sehen, das ein Wort des Alten Bundes und einen Ausspruch der heiligen Maria Margareta Alacoque miteinander verbindet: „In Freude werdet ihr das Wasser aus den Quellen des Heilandes schöpfen.“ (Isaias) – „Jesus Christus ist mir erschienen, strahlend im Glanz seiner Glorie; seine fünf Wunden glänzten wie fünf Sonnen.“ (M. M. Alacoque)⁶

Nachdem man den farbigen Anruf der Fassade hat auf sich wirken lassen, betritt man einen langgestreckten Saalbau mit leicht gewölbter, durch Holzkassetten gegliederter Decke. Unmittelbar unter dem Dachansatz ziehen sich wie ein farbiges Schmuckband die Fenster durch den Raum. Im Querformat, breit gelagert, werden sie nur durch schmale Wandpfeiler unterbrochen, die das Dach tragen, – 70 Meter farbiges Glas! In den ungebrochenen Farben ist die Geschichte und Sinndeutung der Passion dargestellt: Kreuz, Kelch, Lanze und Nägel wechseln mit zahlreichen Gegenständen, um immer neu an den Vorgang unserer Erlösung zu erinnern. Über dem Altar leuchtet das heiligste Herz mit den fünf Wunden auf. Die religiöse Würde des Werkes wird durch eine vertiefte Auffassung der Dinge ausgedrückt: Léger weiß, was Nagel und Zange bedeuten. So sieht er die Urgestalt der Dinge in Beziehung zum Leiden Christi und erhebt das Werk über jede rein ästhetisch-formale Lösung der Aufgabe. „Ich habe mich nicht verdoppelt. Ge-

heiligte Dinge würdig gestalten, Nägel, Hostiengefäße oder Dornenkronen, das Drama Christi abhandeln, das ist für mich kein Ausweichen gewesen. Ich bin gesund, mein Geist braucht keine Krücken. Ich habe ganz einfach die unverhoffte Gelegenheit gehabt, riesige Flächen genau nach dem Wesen meiner bildnerischen Ideale zu schmücken. Ich habe mich keinem Zwang unterworfen, es war eine Frage des Entweder-Oder. Ich wollte einen sich entwickelnden Rhythmus der Formen und Farben für alle schaffen, für Gläubige und Ungläubige, etwas Nützliches, das sowohl für die einen wie für die anderen annehmbar wäre, aus dem einzigen Grund, daß die Freude und das Licht in dem Herzen eines jeden überfließen.“⁷

Dieses Ziel hat der Künstler erreicht. Im Fenster der beiden Lebensbäume ist das wuchernde Chromoxydgrün eines blattlosen Astwerkes so wirkungsvoll gegen die klare Form eines roten Kreuzes gesetzt, daß man den Unterschied von Trieb- und Geistsphäre, natürlichem und übernatürlichem Leben erfährt. Die Heiterkeit der Farben Légers weicht in diesen Fenstern einem Blau-Rot-Rhythmus, der ohne Wehleidigkeit Passionsstimmung vermittelt. Bazaine zählt diesen Zyklus zu den aufwühlendsten Werken, die die christliche Kunst seit fünf Jahrhunderten hervorgebracht habe. Niemand kann sich seiner Sprache entziehen. Die oft mißverständene Herz-Jesu-Frömmigkeit, die das personale Anliegen modernen Betens in sich begreift, hat in Léger einen ebenso bescheidenen wie großen Gestalter gefunden.

Fernand Léger ist in diesen Jahren ein anerkannter Künstler internationaler Form geworden. Die Werke der „Bauarbeiter“, der „Landpartie“ und der „großen Parade“ zeigen in der folgenden Zeit weitere Hochleistungen seiner Kunst. Er arbeitet die Glasfenster für die Kirche in Courfaivre in der Schweiz und die Fenster für die Universität von Caracas in Venezuela. Entwürfe

⁵ F. Mathey, a. a. O. S. 37.

⁶ P. Régamey, Kirche und Kunst im 20. Jahrhundert, Graz 1954, S. 320.

⁷ F. Mathey, a. a. O. S. 38.

zu einer großen Mosaikdekoration für das Verwaltungsgebäude des „Gaz de France“ in Altfortville und solche für das Auditorium der Oper von Sao Paolo entstehen. 1955 gewann der Künstler den großen Preis der Biennale von São Paulo. Damit war der Höhepunkt seines Schaffens überschritten.

Am 17. August 1955 starb Fernand Léger in Gif-sur-Yvette. Der große Rapsode der Technik, der „Schöpfer einer proletarischen Mythologie“ verließ diese Welt.⁸ Es scheint kein Zufall, daß gerade ihm auch die Fassung der Fenster in Audincourt gelungen ist. Zunächst besitzt sein Werk von je eine echte Monumentalität. Die Beziehungen zur Fläche, zur Wand und zur Architektur sind in fast allen seinen Bildern sichtbar. Dann aber trägt es in sich die Spannung von metallischer Härte und amorpher Weichheit, die zwischen Rationalität und Sentimentalität die Mitte hält. In unbekümmerter Einfalt bewältigt der Künstler diese Spannung. Ungebrochene Farben strahlen. Roboter wechseln mit Gestalten einer schicksallosen Naivität. Mit großen Kinderaugen schaut der Künstler die Welt an: Eisenträger und Maschinenteile, Blume und Frau, Nagel und Wunde, und erfährt so den Herzschlag der Dinge, das Geheimnis einer technisierten Welt.

Herbert Schade SJ

Ein Sowjetschriftsteller greift die Grundlagen der „klassenlosen“ Gesellschaft an

In der russischen Literaturzeitschrift „Nowyj Mir“ für August, September und Oktober 1956 ist von dem bis dahin unbekannten Schriftsteller *W. Dudinzew* ein Roman unter dem bezeichnenden Titel „*Der Mensch lebt nicht von Brot allein*“ (Nje chljäbom jediny) erschienen und zum erfolgreichsten Buch der russischen Nachkriegsliteratur geworden.

⁸ Th. Knaur, Lexikon moderner Kunst, München 1955, S. 162.

Eine 1/2-Millionenaufgabe war in kürzester Zeit vergriffen. (In deutscher Übersetzung erscheint das Buch demnächst im Verlag Stern-Bücher in Hamburg.) In den Städten der Sowjetunion entfesselte der Roman leidenschaftliche Diskussionen, die auch die aktuellsten Ereignisse überschatteten und bei denen selbst die Polizei eingreifen mußte.

Im Vergleich mit den rechtfertigenden und schönfärbenden Werken des „sozialistischen Realismus“ haben wir es hier mit einem Muster der russischen „Anklageliteratur“ zu tun, wie man sie aus der literarischen Tradition des 19. Jahrhunderts her kennt. Bekanntlich war jene Literatur keine ästhetische Spielerei, sondern eine scharfe Waffe, eine Macht ohnegleichen, die leidenschaftlich und schonungslos Anklage gegen den autokratischen Staat erhob. Weder Sibirien noch Galgen vermochten diesen Geist des Protestes zu töten: kühn erhobenen Hauptes kehrten die russischen Schriftsteller – mit Ausnahme vielleicht von Dostojewski – aus ihren Verließen, aus Sibirien und von den Hinrichtungsstätten ihrer Kameraden zurück, freudig vom Volk als mutige Kämpfer und standhafte Martyrer – und der Russe liebt das Martyrertum – begrüßt und gefeiert. Die Wurzel der russischen Literatur sitzt tief im Leben des Volkes. Abgesehen von wenigen offiziellen Schriftstellern, die es schmähnten und seine Bestrebungen bekämpften, standen die hervorragenden Dichter stets auf seiner Seite. Den ungebildeten, geknechteten und in der Sklaverei verrohten Menschen schenken sie ihre Liebe, weihen ihnen Leben und Werke. Staat und Literatur lagen hier in einem unerbittlichen Ringen auf Leben und Tod.

Als die Bolschewiken in den 30er Jahren die Opposition der russischen Literatur gegen den Staat brachen und die Schriftsteller durch blutigen Terror zwangen, sich vor den Propagandakarren zu spannen, unterdrückten sie eine große Tradition der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts, die ihr einst Welt- und Ruhm einbrachte, eben die „Anklage-