

Dreieinhalb Jahre nach seiner Entlassung aus dem Zuchthaus war die von beiden Enden her angebrannte Kerze verbraucht. Er starb nach großen Qualen in einem elenden Haus zu Paris, am 30. November 1900, vierundvierzig Jahre alt, nachdem er tags zuvor in die katholische Kirche aufgenommen worden war.

Sakrale Kunst

Herbert Schade SJ

Den stärksten Angriff, der gegen die moderne liturgische Kunst je vorgetragen wurde, bringt das Werk „Kunst und Religion in Verwandlung“ von Karl Ledergerber¹. Da der Verfasser die sakrale Kunst überhaupt in Frage stellt, sollen zunächst einige seiner Einwände hier folgen: „Was von den christlichen Kulturen noch steht, sind meist leere Fassaden eines vergangenen Zeitalters, noch nicht völlig ausverkaufte Restbestände, neuromantisch aufgezogene Kulissen von unwirklichen Wunschträumen“ (82). „Die heute sogenannte Sakralkunst ist – kann es vielleicht nicht vermeiden – primär ein ästhetisches Anliegen“ (120). „Seit Jahrhunderten gibt es darum keine kirchliche Hymnik mehr, keine Epik, keine echte Rhetorik; was außerhalb der kirchlichen Rubriken an Echtem entstand, hat keinen Eingang in die offizielle Verkündigung des Wortes gefunden. Die Sprache der Kirche erreicht nicht mehr das Ohr der Gläubigen, sie gleicht altem Inflationsgeld in einem neuen Marktgefüge“ (108). „Die Pfarrei, ursprünglich ein organisches soziologisches Gebilde, erfüllt heute ihre Aufgaben nur mehr beschränkt; sie ist, vor allem in den Städten, ein zusammenhangloses Konglomerat von Individuen geworden, die aus verschiedenen Voraussetzungen denken und isoliert nebeneinander leben. Ihre Einheit besteht in der bürokratisierten Pfarrkartei“ (83).

Die wenigen Sätze zeigen, wie kritisch die Sicht des Verfassers ist und wie tief seine Problematik führt. Wie bei allen Diskussionen um die moderne Kunst wird hier ein Streit ausgetragen, der nicht nur künstlerischer Natur ist. Philosophische und weltanschauliche Fragen stehen im Hintergrund. Von hier aus zeichnet sich schon eine erste Möglichkeit zu einer Kritik ab: Man führt einen Kampf mit unzulänglichen Waffen. Historische, soziale, psychologische und religiöse Probleme werden angegangen, ohne daß man sich reflexiv der veränderten Situation bewußt

¹ KARL LEDERGERBER, *Kunst und Religion in der Verwandlung*. Köln: Du Mont Schauberg 1961. DM 9.80.

wird. Es handelt sich nämlich nicht nur um die Fragen der Kunst. Deshalb wird man bei der Diskussion des Themas behutsam vorangehen müssen, weil Richtiges mit Falschem vermischt ist.

Gleich zu Anfang sei jedoch vor allem vor einer Vereinfachung gewarnt: Der Verfasser ist nicht etwa ein glaubensfeindlicher Mensch. Ledergerber ist Christ, und es geht in seinem Werk um eine Verinnerlichung der Religion, die er vor aller modernistischen Ästhetisierung schützen will.

Zur gegenwärtigen Situation der religiösen Kunst

Mit schonungsloser Offenheit gibt Ledergerber seine Analysen. „Wir haben die liturgische Bewegung erlebt und wissen, daß sie viel geleistet hat. Aber wir spüren auch, daß ihre Probleme auch heute noch nicht gelöst sind: daß ihre Lösungen im Grunde noch recht romantisch oder bloß ästhetisch-antikisierend sind. Man sehe sich einmal eine große liturgische Zeremonie in einer ausgesprochen modern gebauten Kirche an, am besten auf einer Photographie. Das Bild erhellt unmittelbar, wie antiquiert die Szene wirkt, weil auch modernste Kirchen und Liturgie noch von alten sakralisierten Elementen geprägt sind“ (84).

Von der Liturgie wendet sich der Verfasser zur Kunst selbst und kann für seine Kritik an den Kirchenbauten auch Fachleute heranziehen: „Der evangelische Architekt Gulbransson hat den schlichten Schluß daraus gezogen, daß diesen Bauten etwas Wesentliches fehlte: ‚sie sind keine Kirchen mehr‘“ (115). „Sigismund von Radetzki hat die Tatsache, daß es heute keine kirchliche Architektur mehr gibt, so begründet: ‚Das liegt daran, daß gerade die Architektur, als sozialbedingteste aller Künste, an der Unordnung oder dem schlummernden Chaos des gesamten Gesellschaftskörpers mitleidet ... wir können seit Jahrhunderten keine Kirchen mehr bauen‘ und Theodor Haeger hat es schon vorweg genommen in einer durchdringenden Formulierung: ‚in partibus infidelium kann zwar die Kirche sein, aber man baut keine Kirchen mehr‘“ (112). Auch Anton Henze, dessen Bücher über moderne christliche Kunst ausgewogener sind als die Streitschrift Ledergerbers, zieht eine Autorität von Rang heran, um die Problematik der Situation zu charakterisieren, nämlich Paul Claudel. In seinem Brief an den Genfer Maler Cingria schrieb der französische Dichter: „Was die Kirche anbelangt, so ist sie dadurch, daß sie im vergangenen Jahrhundert die Hülle der Kunst verlor, wie ein Mensch geworden, dem man seine Kleider abgezogen hat: das heißt, dieser heilige Körper, aus gläubigen und sündigen Menschen gebildet, hat sich zum ersten Mal den Augen aller materiell in seiner Nacktheit gezeigt, in einer Art Schaustellung und ständigen Verkündigung seiner Gebrechlichkeiten und Wunden. Wer sie zu betrachten wagt, für den haben die Kirchen des 19. Jahrhunderts das Anziehende und Pathetische eines überladenen Bekenntnisses an sich. Ihre Häßlichkeit besteht in der nach außen

gewandten Zurschaustellung aller unserer Sünden und aller unserer Fehler, Schwächen, Bedürftigkeit, Glaubens- und Gefühlsschwächen, Trockenheit des Herzens, Widerwillen gegen das Übernatürliche, Beherrschung und Konvention der Formel, Übertreibung individueller ungeordneter Praktiken, Weltlichkeit, Geiz, Großsprechertum, Geschmacklosigkeit, Pharisäertum, Aufgeblasenheit. Darf man hoffen, daß in einer Welt, über der sich das Zeichen des Herzens Jesu erhebt, das Mißverständnis zwischen Kunst und Glauben endlich überbrückt werde in der engen Umarmung der wiedergefundenen katholischen Einheit, daß die Kunst, müde geworden der Nachahmung der äußeren Erscheinungswelt, so wie sie sich uns anbietet, endlich einen Schritt auf die ewige Welt der Ursachen und Typen im Schoße einer neu vernommenen Harmonie tun wird?“²

Genau so entschieden, wie hier die Problematik der christlichen Kunst offenbar wird und wie es Ledergerber als Tatsache ansieht, daß es heute keine kirchlichen Architekturen mehr gibt, spricht Herbert Muck SJ, wie es scheint zu Recht, von einer „Kirchenbaubewegung“³. Hugo Schnell formuliert sogar: „Die echte Sakralität ist wieder gewonnen“⁴. „Die letzten sieben Jahre brachten in Deutschland, Italien und Frankreich und anscheinend auch in den USA einen ungeahnten Aufstieg des Kirchenbaus“⁵.

Auch was das Leitbild der modernen Kirchenkunst angeht, registrieren wir ähnlich gegensätzliche Urteile. Ledergerber meint vom Christus der Karlskirche in Luzern von Hans Stocker: „Das Vorbild byzantinischer Pantokratormosaiiken ist offensichtlich. Aber die Pantokratoridee und -gestalt ist innerlich mit der byzantinischen Herrschersymbolik verbunden, sie widerspricht dem demokratischen Gefühl des 20. Jahrhunderts ... Und schließlich frage man sich, ob der heutige Mensch des Atombombenalters und des naturwissenschaftlichen Weltbildes sich Christus, den Weltenrichter, wirklich auf dem Wolkenhimmel sitzend vorstellt, ob er in einem Bild der archaischen Symbolik die Glaubenswahrheiten des göttlichen Gerichtes seinem Bewußtsein entsprechend zu sehen vermag“ (117).

Dagegen erklärt Hugo Schnell: „Seit den Jahren um 1900 entsteht wieder das Bild des Pantokrators. Es verdichtet sich in zeitlichen Wellen“⁶. „In diesen Jahren, in denen das Herz durch eine unbarmherzige Hand fast zum Ausbluten erdrückt wurde, versank das anthropologische Christusbild. Die Form war fast Rauch. Die Frage zielte nur mehr nach der Existenz. Jetzt erfolgte auch der Durchbruch, daß Christus nicht mehr allein gesehen, sondern daß auch nach dem Vater, dem Erlöser und dem Geist gefragt wurde. Voran ging als Künstler mit dieser Erkenntnis u. a. Felix Baumhauer inmitten des ersten Weltkrieges mit seinem Bild ‚Allerheiligste Dreifaltigkeit‘ ...“⁷.

² Anton HENZE: *Moderne christliche Malerei*. Aschaffenburg 1961. 57/58.

³ Herbert MUCK SJ, *Sakralbau heute*. Aschaffenburg 1961. 5.

⁴ Hugo SCHNELL, *Zur Situation der christlichen Kunst*. München-Zürich 1962. 153. Das Buch vermittelt einen besonderen Einblick in die schwierige Lage der christlichen Kunst und ist aus einer großen Kenntnis der gegenwärtigen Künstler und Werke im Kirchenraum geschrieben.

⁵ ebd. 195.

⁶ ebd. 71.

⁷ ebd. 65.

Es fällt schwer, diesen Sätzen zuzustimmen; denn die Majestas und die Trinitätsdarstellungen lassen sich auch in der kirchlichen Malerei des 19. Jahrhunderts nachweisen. Wenn aber eine besondere moderne oder künstlerische Qualität gemeint sein sollte, so wird der Name Baumhauer manche nicht überzeugen. Man gewinnt fast den Eindruck, als bemühten sich die Gegner Ledergerbers, ihn zu bestätigen. Man braucht nicht noch die gelegentlich sehr scharfen Äußerungen von P. Pie Régamy heranzuziehen⁸, um zu erkennen, wie recht der verstorbene Kardinal Costantini hatte, wenn er davon sprach, daß das Lager der Christen über die Fragen nach der christlichen Kunst durcheinander geraten sei⁹.

Das erregende Moment von Ledergerbers Buch bildet jedoch nicht die Kunst – Kirchenbau oder Majestas –, sondern der Begriff des Sakralen. So merkwürdig es scheinen mag, hier lassen sich seine Ansichten und die Meinungen der „Sakralromantiker“ förmlich zur Deckung bringen.

Zum Begriff des Sakralen

Es gibt wohl kaum ein Wort im Bereich der modernen christlichen Kunst, mit dem so viel Schindluder getrieben wird, wie das Wort sakral. Es gehört in die Reihe der Worte „numinos“, „mythisch“, „archetypisch“ und ähnlicher Worthülsen. Vielleicht wird es nur noch durch das Wort „existentiell“ in der Philosophie übertroffen. Die Begriffe werden nicht mehr nach ihren seinsmäßigen Inhalten, sondern nach ihrem Aroma gewertet, genau so wie die Nahrungsmittelindustrie uns das Aroma einer Speise in Form von Essenzen liefert, ohne daß diese Essenzen irgendwelche Nährkraft besitzen.

Das kunstgeschichtliche Aroma des Sakralen liefert die romanisch-archaische Form, die Ikone oder das Kultbild. Ledergerber selbst definiert wie folgt: „Das Wort sakral hat eine ganz bestimmte Bedeutung erhalten durch die Anwendung auf die heilige Kunst der Völker und, kurz gesagt, des christlichen Mittelalters“ (14). „Die Ikonenmalerei ist wohl die reinsta Verwirklichung der sakralen Kunst im Christentum“ (35). „Das Sakrale ist gleichsam die politische Erscheinungsweise des Religiösen. Sakrale Kunst gibt es also nur in einer Welt, wo das Dasein aller in einer festgefügten religiösen Weltanschauung gründet, wo Religion und öffentliches Leben, jenseitiges und diesseitiges ‚Reich‘ zwar unterschiedlich gewertet werden, aber eine gemeinsame Formerhöhung, d. h. Stilisierung, angenommen haben“ (14).

Damit ist das eigentliche Stichwort gefallen: das Sakrale besteht in einer gewissen Stilisierung. Tatsächlich haben sich viele Verteidiger der modernen liturgi-

⁸ P. Pie REGAMY, *Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert*. Eingeleitet von Abt Hugo Lang OSB. Graz-Wien-Köln 1954. 403: „Die sakrale Kunst läßt uns in zu augenfälligen Zeichen die tödlichen Bedingungen erkennen – die die Welt der Quantität im Verein mit einem pharisäisch, sektiererisch oder weich gewordenen Christentum jeder Art der Qualität, dem Geiste und dem Sakralen bereitet.“

⁹ H. SCHADE, *Moderne christliche Kunst*. diese Zschr. 159 (1956/57) 332.

ischen Kunst ähnliche, um nicht zu sagen die gleichen Auffassungen, zu eigen gemacht. So schreibt Alfons Kirchgässner über das Kultbild: „Formal sind folgende Eigentümlichkeiten des Kultbildes anzumerken (nach Malraux): 1. es ist stilisiert . . ., 2. es ist streng . . ., 3. es ist statuarisch . . ., 4. es ist anonym . . . Obwohl das Kultbild eine innere Tendenz zum Großräumigen, Kolossalnen hat, gibt es selbständige auch kleinformatige Kultbilder. Die Ikonen des Hausaltars sind ebenso gut kultisch wie die Illustrationen in ottonischen Evangelien, oder Hildegards ‚Scivias‘ . . .“¹⁰.

Es ist also offenbar das Element des Strengen und Stilisierten, das nach all diesen Aussagen dem Kultbild gemeinsam scheint. Zu Recht beruft sich Kirchgässner auf André Malraux; denn der große französische Schriftsteller ist tatsächlich ExpONENT einer solchen Sakralauffassung. Malraux erkennt nur mehr zwei Stile an, den des Profanen und den des Heiligen. Der Stil des Profanen besitzt die Form des Fiktiven, das Hellenismus, Renaissance, der barocke Propagandastil der Jesuiten und Naturalismus repräsentieren. Der Stil des Heiligen ist die „geknickte Linie des Byzantinischen“, das „Idol“ und die „Deformation“. „Die Kunst einer auf irdisches Maß zurückgeführten Welt findet ihre stärkste Kraft in der Harmonie mit dem Menschen; die Kunst einer Welt des Ewigen und des Schicksals findet ihn (d. h. ihren Wert, d. Verf.) in der Disharmonie, in der Stilisierung: sie ist nicht Kunst noch Schönheit, sie hat nicht Stil, sie ist Stil.“ „Der Stil aller religiösen Kunst ist nicht eine Weise, die Dinge zu sehen, sondern das Mittel, sie in ein Heiliges zu fügen.“ „Der Kunst war eine Aufgabe höher als alle andern gestellt: ein Liniensystem auszuarbeiten, um den Menschen damit dem Stande des Menschseins zu entreißen, ihm Zugang zum Stande des Heiligseins zu eröffnen.“¹¹ Diese Feststellung von Malraux trifft für die byzantinische Kunst durchaus zu. Sein fundamentaler Irrtum besteht jedoch in der Meinung, ein Liniensystem, ein ästhetisches Arrangement könnte uns den Zugang zum Heiligtum eröffnen. Deshalb nennt Alois Dempf die Ästhetik Malraux' zu Recht „atheistisch“¹². Diese Auffassung versteht nämlich das Heilige als Funktion des Ästhetischen.

Leider beobachten wir diesen Versuch, das Heilige durch gewisse Formen, durch einen „Stil“, in den Griff zu bekommen in der modernen Kunst bis in den kirchlichen Raum hinein. Bekannt sind die Versuche der Nazarener, die Romantik oder Gotik mit dem Christlichen zu identifizieren.

Die Beuroner Malschule – immer noch der bedeutendste Versuch der Moderne, eine kirchliche Sakralkunst zu schaffen – mühte sich sogar, den Kanon ägyptischer Sakralmalerei zu errechnen, um so ein Gesetz für die Darstellung des Heiligen zu gewinnen¹³. Tatsächlich jedoch vereinigt der „Kanon“ und ein Großteil der Beuro-

¹⁰ Alfons KIRCHGÄSSNER, *Die mächtigen Zeichen*. Freiburg/Br. 1959. 148/149.

¹¹ André MALRAUX, *Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum*. Baden-Baden 1947. 147/148 u. passim.

¹² Alois DEMPFF, *Die unsichtbare Bilderwelt. Eine Geistesgeschichte der Kunst*. Zürich-Köln 1959. 240.

¹³ P. Desiderius LENZ, *Der Kanon*. in: *Benediktinische Monatsschrift* Bd. 3. Beuron 1921, 363. Vgl. auch P. Gallus SCHWIND OSB, *P. Desiderius Lenz*. Beuron 1932. Abb. 160.

ner Malerei eine korrekte Anatomie mit geometrischen Konstruktionen und archaisierende Formen mit sentimental Elementen. Ein Abendmahl von Fugel, dessen Reproduktionen man in manchen Gegenden als Andenken an die erste heilige Kommunion verteilt hatte, kann als Beispiel christlicher Kunst in der Nachfolge von Beuron angesehen werden¹⁴. Im Hintergrund des Abendmahlsaales sehen wir dort goldene Lotos-Kapitelle, die wohl aus ähnlicher Überzeugung geschaffen wurden wie die ägyptischen Formen in Beuron. Sie wollen uns in die „historisch-echte“ Umwelt des Abendmahls führen und von der sakralen Situation überzeugen. Das Rembrandtsche Hell-Dunkel soll die religiöse Stimmung verstärken. Die Apostel in modernen Meßgewändern empfangen knieend die Hostien, die Christus wie ein Priester unserer Zeit aus einem Kelch verteilt. Die Mischung so verschiedener Elemente auf dem Bilde Fugels ist ebenfalls zu sehr erdacht und vom frommen Gebrauchsweck bestimmt, als daß sie künstlerisch oder religiös überzeugen könnte.

Der gläubige Mensch sollte wissen, daß das Heilige nicht an bestimmte Stile oder Formen gebunden ist. Das Allerheiligste der katholischen Kirche – der Leib des Herrn im Tabernakel – kann oft recht alltäglich und gewöhnlich wirken. Das Tremendum und das Faszinans sind ihm nicht notwendig zugeordnet. So vermag niemand – es sei denn, er erhielte übernatürliche Offenbarungen – die konsekrierte von der nichtkonsekrierten Hostie, das heilige vom profanen Brot an dem „Tremendum“ und „Faszinans“, das von dem einen ausgeht und bei dem andern fehlt, zu unterscheiden.

Sollte das Bild der Madonna in Syrakus, das man – wenn die Berichte nicht täuschen – vom künstlerischen Standpunkt als Kitsch bezeichnen muß, wirklich geweint haben und von der Kirche als wundertätig anerkannt sein, so wird man es heilig nennen müssen. Wird ein solches Bild – wie immer seine Kunstform zu qualifizieren ist – im gemeinschaftlichen Gottesdienst öffentlich verehrt, so ist es ein Kultbild, auch wenn es den ästhetischen Kategorien, die Alfons Kirchgässner mit André Malraux für das Kultbild fordert, nicht entspricht¹⁵.

Diese Einsicht des Gläubigen bestätigt auch die Religionswissenschaft. Nach Eliade kann nämlich im Grund alles heilig und alles profan sein¹⁶. Man kann also das Heilige nicht auf bestimmte Gegenstände oder gar Stile, Kunst oder Nichtkunst festlegen. Deshalb war für die Alten der Begriff des Heiligen keine Formen-, sondern eine Seinsfrage¹⁷. So erklärt Isidor von Sevilla das Wort *sanctus* (= heilig) von *sanguis* (= Blut): „*Sanctus, veteri consuetudine appellatus, eo quod hi qui purificari volebant sanguine hostiae tangebantur, et ex hoc sancti nomen acceperunt.*“

¹⁴ Vergleichbare Abbildungen in FUGEL-LIPPERT, *Gotteswerk und Menschenwerk*. München 1924. Richard HOFFMANN, *Neuere Arbeiten von Gebhard Fugel*. in: *Die christliche Kunst*, Jg. 24, 1927/28, 321.

¹⁵ Vgl. Anm. 10.

¹⁶ Mircea ELIADE, *Die Religionen und das Heilige*. Salzburg 1954. 12. Ders., *Das Heilige und das Profane*. Hamburg 1957, 8–11.

¹⁷ August BRUNNER, *Die Religion*. Eine philosophische Untersuchung auf geschichtlicher Grundlage. Freiburg/Br. 1956. 4 und passim.

runt.“¹⁸ Es ist nicht unsere Aufgabe zu untersuchen, ob diese Ableitung des Isidor von Sevilla philologisch zu Recht besteht; sie dient vielmehr als Beleg dafür, daß die Alten eine seinsmäßige und nicht eine ästhetische Auffassung des Heiligen besaßen.

Es mag nun sein, daß auf diese Identifizierung von „Stil“ oder „Erlebnis“ mit dem Wesen der Heiligkeit auch Rudolf Ottos epochemachendes Werk über das Heilige und seine Untersuchungen über das „Numinose“ mit eingewirkt haben¹⁹. Bekanntlich eignet nach Otto dem „Numinosen“ das „Tremendum“ (= das Schauervolle) und das „Faszinans“ (= das Überschwengliche). Darauf kann jedoch hier nicht eingegangen werden. Die notwendigen philosophischen Untersuchungen der Religion auf geschichtlicher Grundlage lese man in der Fachliteratur, beispielsweise in dem oben erwähnten Werk von A. Brunner nach. Die Versuche der Moderne, das Heilige allein mit ästhetischen Kategorien zu erfassen, beruhen vor allem auf der geringen Beachtung dieser philosophischen Grundlagen, auf denen auch die künstlerischen und religiösen Probleme aufruhen. Die Untersuchungen von A. Brunner bieten hier eine wertvolle Hilfe.

Auf dem Hintergrund dieser verfehlten philosophischen Problematik muß man die Diskussion um das Sakrale in der modernen Kunst verstehen; denn auch Ledergerber sieht das Sakrale in der „Stilisierung“ (14). Es ist „gleichsam die politische Erscheinungsweise des Religiösen“ (14). „Aus der Sakralisierung des römischen Reiches, ... ist die eigentliche Sakralkunst geboren worden“ (37). Dieser willkürliche Reservierung des Begriffes „sakral“ für eine bestimmte Zeit und ihre gemeinschaftliche Formensprache entspricht die ebenso willkürliche Einschränkung des Begriffes „religiös“ auf die von Ledergerber als exemplarisch angesehene christliche Kunst der Moderne. Danach gibt es „keine sakral-kultische Gemeinschaft“ mehr (119). „Auch die heutige Kultgemeinschaft hat natürlich letztlich einen Kern, aber der ist sozusagen auf das rein religiöse verborgene Zentrum des Einzelnen beschränkt, er greift nicht in die Sozialsphäre des Menschen ein“ (119).

Sosehr man eine Vertiefung der christlichen Kunst vom Persönlichen her wünscht, eine Ausschließung der „Sozialsphäre“ jedoch kann nicht das Ideal sein. „Dieser religiöse Charakter seiner (d. h. des christlichen Künstlers) Kunst ist enger – durch das Persönliche – und zugleich weiter als der sakrale, da das Religiöse nicht nur das Offenbarungsgeschehen, sondern den Grund alles Wirklichen trifft und die Beziehung aller Wirklichkeit zu Gott meint. Im echten religiösen Erlebnis sind sich alle einig, kommen sie zusammen. Religiosität kennt die Grenzen der Konfessionen, der Sakralgemeinschaften, nicht, verbindet Gläubige (der Christengemeinde) und Ungläubige“ (103). Auch hier kann man Ledergerber zustimmen, wenn er eine Vertiefung der natürlichen Offenbarungsgehalte im künstlerischen Ausdruck fordert. Eine kirchliche Kunst, die Gläubige und Ungläubige verbindet,

¹⁸ Migne PL 82, 393.

¹⁹ Rudolf OTTO, *Das Heilige*. München 1936 (13.—16. Aufl.) 85 ff.

kann nicht Aufgabe der Kirche sein, weil diese Kirche auf dem Glauben aufbaut. Auch die „Unabhängigkeit des Religiösen von biblischen und kirchlichen Themen“ (100), die es durchaus gibt, kann nicht als Ziel einer kirchlichen Kunst angestrebt werden. Wenn sogar der „letztlich anonyme Charakter des neuen Christentums“ (116) betont und im Zeichen der abstrakten Kunst die „Entfernung von konkret historischen Bildinhalten in der kirchlichen Malerei“ (131) begrüßt wird, sogar „unbekannte Urbilder des Seins“ (144) gefordert werden, so wird man solche Auffassungen des Religiösen bei allem Wohlwollen gegenüber den Bemühungen Ledergerbers kaum mit der Überlieferung der Kirche vereinen können.

Geschichte und sakrale Kunst

Die zeitkritischen Studien oder Flugschriften, die uns Verbesserungsvorschläge für die Gegenwart empfehlen, benötigen einen Maßstab. Diesen Maßstab entnehmen die Schriften oft der Geschichte. Man darf deshalb das Geschichtsbild dieser Bücher nicht unbeachtet lassen.

Sehr beliebt ist die – auch im alltäglichen Gespräch von vielen vertretene – Meinung, daß die Zeiten schlechter geworden seien. Früher seien die Menschen gut und heilig gewesen, heute aber seien sie in der überwiegenden Mehrheit schlecht. Während diese einfache Konjektur von uns allen gelegentlich gebraucht, aber in ihrer Fragwürdigkeit auch von allen schnell durchschaut wird, vertritt man gegenwärtig eine andere Geschichtsauffassung mit größerer Emphase. Nach dieser Auffassung waren die Menschen früher sehr primitiv. Sie haben dann aber eine sehr beachtliche „Entwicklung“ durchgemacht. Heute schicken sie sich sogar an, den Fortschritt bis an die Grenzen der Vollkommenheit vorzutragen. Tatsächlich erwähnt auch Ledergerber sehr kurz, aber nicht gerade glücklich, Teilhard de Chardin (134). Noch unglücklicher scheint die Heranziehung von Szczesnys „Zukunft des Unglaubens“²⁰. Dieses Buch kommt sogar auf Grund seiner journalistischen Geschichtskonstruktionen zur Behauptung, daß das Christentum die Wirklichkeit der Natur und des Menschen verfehlt habe und daß das christliche Dogma einen Ausblick auf die „letzten Fragen“ verstelle.

In der Kunstgeschichte galt die Renaissance lange Zeit als „Stil“ der Diesseitigkeit und Unmoral. In dieser Renaissance gab es nämlich schlechte Päpste, machtlüsterne Condottieri und Künstler, die rein ästhetische, ja sogar sinnliche Bilder malten. So spricht auch Ledergerber von der „extremen Diesseitigkeit der Hochrenaissance“ ... (55). „Ein direkter Anlaß der Reformation war die den Glauben mißbrauchende Geldbeschaffung für den neuen Petersdom, diesem Musterbeispiel repräsentativer Sakralität. Gegen diese pseudoreligiöse Kunst richteten sich nun in allen Ländern der Reformation die Bilderstürmer“ (52). Sicher tadeln Leder-

²⁰ Gerhard SZCZESNY, *Die Zukunft des Unglaubens. Zeitgemäße Betrachtungen eines Nichtchristen*. München 1958. 10 u. 56.

gerber die Geldbeschaffung für St. Peter zu Recht. Daß er die Peterskirche „pseudoreligiös“ nennt, wird jedoch nicht alle überzeugen. Die Bilderstürmerei des 16. Jahrhunderts richtete sich nicht gegen den Petersdom und die Renaissance, sondern gegen unsere gute, alte deutsche Sakralkunst der Romanik und Gotik, wie Ledergerber dann auch richtig hinzufügt. Den Petersdom dürften wohl die meisten Bilderstürmer gar nicht gekannt haben. Die Formulierung wirkt aber derartig, als hätten sich an der Kunst des Petersdomes die Bilderstürme entzündet, um schließlich „echte sakrale Bilderwelten“ zu treffen: „Unterschiedslos wurden mit den Mißgestalten auch die echten sakralen Bilderwelten der früheren Zeit zerschlagen“ (52). Was mag wohl vom Verfasser mit dem Ausdruck „Mißgestalten“ gemeint sein? Vielleicht die Renaissanceformen? Diese haben auch in reformatorischen Kreisen Anklang gefunden. Ja, wir beobachten auch unter den der Renaissance als Stil zuneigenden protestantischen Künstlern große religiöse Werke. Tatsächlich wird hier mit den Begriffen „Diesseitigkeit“ und „pseudoreligiös“ nur das Renaissancebild von vorgestern weitergegeben. Dagegen wandte sich schon Arnold Hauser: „Burckhardt verbindet in seinem Renaissancebegriff den Gedanken des Individualismus mit dem des Sensualismus, die Idee der Selbstbestimmung der Persönlichkeit mit der Betonung des Protestes gegen die mittelalterliche Askese, die Verherrlichung der Natur mit der Verkündung des Evangeliums der Lebensfreude und der ‚Emanzipation des Fleisches‘. Aus dieser Gedankenverbindung entsteht, teilweise unter dem Einfluß von Heines romantischem Immoralismus und als Vorwegnahme von Nietzsches amoralischer Heldenverehrung, das wohlbekannte Bild der Renaissance als eines Zeitalters von skrupellosen Gewalt- und Genußmenschen – ein Bild, dessen libertinistische Züge mit dem liberalen Renaissancebegriff zwar in keinem unmittelbaren Zusammenhang stehen, die aber ohne die liberale Tendenz und das individualistische Lebensgefühl des 19. Jahrhunderts undenkbar wären. Das Unbehagen in der Welt der bürgerlichen Moral und die Empörung gegen sie erzeugten den übermütigen Paganismus, der in der Ausmalung der Exzesse der Renaissance einen Ersatz für versäumte Genüsse fand. Der Condottiere war in diesem Bilde, mit seiner dämonischen Genußsucht und seinem zügellosen Machtwillen, die stehende Figur des unwiderstehlichen Sünders, der stellvertretenderweise alle die Ungeheuerlichkeiten der bürgerlichen Wunschträume beging. Man fragte mit Recht, ob es diesen ruchlosen Gewalttäter, so wie die Sittengeschichten der Renaissance ihn schildern, in der Wirklichkeit überhaupt gegeben habe und ob dieser ‚böse Tyrann‘ je etwas anderes war als der Niederschlag von Reminiszenzen aus der klassischen Lektüre der Humanisten.“

In dem sensualistischen Begriff der Renaissance verknüpften sich Amoralismus und Ästhetizismus in einer Weise, die wieder eher in der Psychologie des 19. Jahrhunderts als in der Renaissance begründet war. Die ästhetische Weltanschauung des romantischen Zeitalters erschöpfte sich keineswegs in einem Kult der Kunst und des Künstlers, sie brachte vielmehr eine Neuorientierung aller Lebensfragen nach

ästhetischen Maßstäben mit sich.“²¹ Wenn deshalb Ledergerber schreibt: „Der Bildersturm im Westen hingegen zeigt eine gegenteilige Richtung: den Aufstand des Innerlichkeit suchenden Volkes gegen eine völlig entleerte Darbietung des Heiligen durch die in äußerlicher Sakralität verirrte Kirche“ (52), so verrät dieser Satz romantische Auffassungen von den Vorgängen. Zunächst wird nämlich überhaupt nicht klar, welcher „Bildersturm im Westen“ gemeint ist. Spricht Ledergerber über den Bilderstreich der Karolingerzeit, so muß man ihm entgegenhalten, daß damals die Diskussion von den Hoftheologen Karls des Großen in den sogenannten *Libri Carolini* ausgelöst wurde. Einen Bildersturm gab es damals nicht. Nur die Unternehmungen eines Claudio von Turin könnten als „Bildersturm“ angesprochen werden. Diese Unternehmungen waren jedoch von einem Gelehrten ausgelöst und richteten sich gegen die Volksfrömmigkeit. Dazu waren sie so lokal begrenzt, daß noch die Theologen Ludwigs des Frommen auf der Synode von Paris 825 erklären konnten, die Gallier seien bisher in betreff der Bilder, in „habendo vel non habendo, in colendo vel non colendo ohne Streit gewesen“²².

Meint aber Ledergerber mit dem „Bildersturm im Westen“ die Vorgänge des 16. Jahrhunderts, so dürfte es sich doch wohl um differenziertere Ereignisse handeln. Der Kirche müßte man den Vorwurf machen, daß sie in der Bilderfrage der Volksfrömmigkeit zu sehr entgegengekommen ist. Der Bildersturm selbst brachte derartige Ausschreitungen mit sich, daß sich sogar Martin Luther gegen die Bilderstürmer gewandt hat. Der Gegensatz zwischen „Innerlichkeit suchendem Volk“ und der „in äußerlicher Sakralität verirrte Kirche“ scheint deshalb eine zu einfache Geschichtskonstruktion.

Dazu kam der Kirchenbau im 16. Jahrhundert in Deutschland zum Erliegen, nicht etwa in Italien. Und das „dunkle Jahrhundert“ der Kirche bleibt nach wie vor das zehnte, eben die Zeit, in der man dem „Stil“ nach „sakral“ war. Mit diesen Hinweisen sollen nicht etwa die moralisch dunklen Partien aus der Kirchengeschichte des 16. Jahrhunderts überstrichen werden. Nur der Identifikation des Zeitstils mit einer moralischen Haltung soll Einhalt geboten werden.

Diese Identifikation von Stil und moralischer Haltung bringt auch die Gegenüberstellung von Rubens, bzw. der kirchlichen Barockkunst und Rembrandt durch Ledergerber. Von Rubens sagt der Verfasser, daß er „... bei nicht weniger Dynamik seiner thematisch-religiösen Bilder im bloß Ästhetisch-stofflichen oder Naturhaften hängen bleibt“ (64). „Innerlichkeit des Einzelnen und äußere Triumphe der Kirche stehen seit der Glaubensspaltung nebeneinander wie die Weltschämung und Fleischvergötzung in der Kirchenkunst, aber auch wie die Kunst eines Rembrandt im Gegensatz zum italienischen Barock“ (64).

Über den Niederländer lautet das Urteil anders: „Bei Rembrandt ist der eine

²¹ Arnold HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München 1953. Bd. I. 285. H. SEDLMAYR, *Zur Revision der Renaissance*, in: *Epochen und Werke*. Wien-München 1959, I, 202.

²² H. SCHADE, *Die Libri Carolini und ihre Stellung zum Bild*. in: *Zeitschrift für kath. Theologie*. 1957, Heft 1, 76.

Pol der barocken Kunst, gleichsam der in der katholischen Kirche nicht mehr verarbeitete innerliche Aspekt des Christentums, zur selbständigen freien Entfaltung gekommen“ (65).

Sicher wird man zunächst die verschiedene Stellung der beiden Maler beachten müssen: Rubens war Hofmaler und schaffte für die Öffentlichkeit. Rembrandt isolierte sich immer stärker von jeder Gemeinschaft und war auf sich selbst zurückgeworfen. Dazu steht außer Frage, daß Rembrandt eine sehr persönliche Religiosität besaß. Aber die Werke von Rubens als im „bloß Ästhetisch-stofflichen oder Naturhaften hängen bleibend“ zu charakterisieren, scheint zu einfach. Denn auch bei Rembrandt finden wir Ähnliches. Man denke nur einmal an die Behandlung des Schmuckes und der Akte bei Rembrandt oder an seinen „ausgenommenen Ochsen“ im Louvre. Auch hier wird das Stoffliche in erregender Weise gegeben.

Und die Welt des Rubens ist nicht nur „ästhetisch-stofflich“, sondern zugleich geistvoll und tief. Ob man an die Amazonenschlacht oder den Sturz der Verdammten denkt, hier wird die Welt in ihrem Wesen begriffen. Man kann deshalb die Werke des Rubens nicht derartig abwerten.

Wenn Lederergerber die barocke kirchliche Kunst einfachhin als „Fleischvergötzung“ qualifiziert, so dürfte er sich wohl im Ausdruck vergriffen haben.

Auch eine Reihe von Charakterisierungen früherer Zeitabschnitte sind nicht frei von Verzeichnungen der Geschichte. Die romantische Idee, daß die Christen unter Konstantin „ihr Höhlendasein“ aufgaben und „die Katakomben endgültig verlassen konnten“ (37), findet sich ebenso in dem Buch wie die Meinung, daß „die echte Sakralität überall im wesentlichen namenlos blieb“ (48). „Auch die vielen Petrusheiligtümer“, so heißt es, „verdanken ihr Dasein der Vorliebe für das Kriegerische; denn Petrus hat das Schwert gegen Malchus erhoben“ (39). Uns scheint, daß die alte Kirche bessere Soldaten unter ihren Heiligen hatte als den Petrus. Die eigentliche Bedeutung des heiligen Petrus im frühen Mittelalter bleibt dem Verfasser unbekannt. Petrus ist der Fels, auf dem die Kirche steht, der Herr der Schlüsselgewalt, der für die Nachfolger Petri und die ganze Kirche das große Symbol bleibt. Das Grundproblem des Mittelalters, die Auseinandersetzung zwischen Kaiser und Papst wird über der „kriegerischen Malchusszene“ nicht bemerkt.

Aufschlußreich ist auch das Urteil über die Ikonenmalerei: „Während die Ikonenmalerei dank ihrer Innerlichkeit und ihrer Verankerung im ostkirchlichen Lehrgebäude nach dem ‚heiligen‘ Rußland übergreifend über alle Jahrhunderte bis heute ohne wesentliche Veränderung weitergeführt wurde, hat sich der dem ‚Reich‘ verpflichtete abendländische Sakralbau in wechselnden Gestaltungen verändert“ (37). Die große „Geschichte der russischen Kunst“ – eine Veröffentlichung der Akademie der Wissenschaften der UdSSR, Institut für Kunstgeschichte Moskau unter der Redaktion von I. E. Grabar, W. N. Lasarew und W. S. Kemenow (übersetzt von Karl Küppers) – ist hier anderer Meinung²³. Schon vom 16. Jahr-

²³ Bd. 3, Dresden 1959, 236 u. 414.

hundert lesen wir dort: „Weltliche Elemente drangen in das Bewußtsein des Menschen ein und formten auch seine religiösen Vorstellungen um“ (236). Die Künstler „brachten in die kirchliche Kunst realistische Züge, die dem Leben ihrer Umgebung entnommen waren“ (414). Und wer Gelegenheit hatte, in unserer Zeit russische Bauernhäuser zu sehen, der weiß, daß es auch dort sehr seichte und fade Drucke gab, die man auf Holz aufzog und mit einem gepreßten Blech verkleidete – Ikone – ganz ähnlich unserem „Kitsch“. Die Zeit ist auch an der russischen Kunst nicht spurlos vorbeigegangen. Dazu dürfte allgemein bekannt sein, daß die russische Kirche vom Zaren mehr abhängig war als die westliche vom „Reich“.

Die „unbekannten Urbilder des Seins“

Das Ende der Sakralkunst fordert als Lösung nach Ledergerber „die neue religiöse Kunst“ (122). Diese „religiöse Kunst“ bringt eine „Ausdrucks-Erhöhung des Menschlichen“ (129). Da „das Historische in allen Formen ... durch die flachen Historienmaler aller Gattungen in Verruf geraten“ ist (130), kommt es zu einer Enthistorisierung. „Die Entfernung von konkret historischen Bildinhalten in der kirchlichen Malerei geht noch weiter bis zum völligen Aufgehen in einem ‚abstrakten‘ religiösen Symbolismus der Farben und Formen“ (131), für die Meistermanns Glasfenster „Ausgießung des Heiligen Geistes“ (St. Kilian in Schweinfurt) – „ein kosmisches Bild“ – beispielhaft sein kann. Aber auch von Manessier heißt es, das Christliche seiner Bilder sei von außen völlig unsichtbar geworden, sei verschmolzen mit dem religiösen Kern der Dinge, der Welt und der menschlichen Seele (131).

Auch Hugo Schnell äußert vergleichbare Ansichten: „Da die abstrakte Kunst heute führend ist, mußte auch das Christusbild von ihr berührt werden: Sie ist ein Ausdruck unserer Zeit, da wir vieles geistiger sehen als früher.“²⁴ Dabei setzt Schnell abstrahierende und vergeistigende Kunst gleich. Er schreibt: Die „Freiheit, Gott, seine Allmacht und sein Schöpfertum, seine Engel und sein Wirken so geistig als möglich darzustellen, ist von den Künstlern kaum benutzt worden und doch ist sie wie reinste Luft und eröffnet ungeahnte Möglichkeiten künstlerischen Schaffens. Hier erhält die abstrahierende, vergeistigende Kunst fruchtbare Perspektiven“ (89/90). Man fragt sich, was das bedeuten soll: „... Gott, ... seine Engel ... so geistig als möglich darzustellen ist von den Künstlern kaum benutzt worden ...?“ Haben etwa die Maler der Reichenau die Möglichkeit, Engel geistig darzustellen, nicht benutzt? Auch den Steinmetzen der Kathedrale von Reims wird man diesen Vorwurf nicht machen können. In diesen Formulierungen wird einfach geistig gleich abstrakt genommen, d. h. es wird wiederum eine Malweise qualitativ, ja sogar moralisch besetzt; denn der Vorwurf des Ungeistigen bedeutet hier mehr als nur unfähig. Tatsächlich darf man die Behauptung wagen, daß

²⁴ a.a.O. 86.

die naturalistischen Werke des französischen Sozialisten Gustave Courbet geistiger sind als der Durchschnitt unserer abstrakten Malerei, namentlich der Werke im Kirchenraum. Wahrscheinlich sind sogar ein Großteil der abstrakten tachistischen Malereien nicht mehr als Triebäußerungen, die Materialien und Energieprozesse sichtbar machen wollen. Die abstrakte Malerei hat durchaus ihre Begründung. Wenn aber Hugo Schnell als Beispiel Albert Burkharts Fenster von Sankt Willibald in München erwähnt, werden nicht nur religiöse, sondern auch künstlerische Fragen laut. Kann ein Künstler, der noch vor kurzer Zeit neu-renaissanceartige Werke schuf, heute, nachdem die abstrakte Malerei 50 Jahre alt ist und viele Maler seit Jahrzehnten sehr ernst um diese Gestaltungsmöglichkeiten ringen, solche Aufgaben bewältigen? Noch schwieriger wird das Problem, wenn wir nach den dargestellten Themen fragen. Nach Schnell wird in diesen Fenstern der „Kampf zwischen dem Guten und dem Bösen, das Sichherniedersenken der Gnade und des Heiles durch Christus und die Aufnahme der Erlösung durch Christus in der Apokalypse“ geschildert (90). Ein anderer Interpret meint, daß die Fenster „das Wirken der Heiligsten Dreifaltigkeit“ geben²⁵. Was bedeutet was? Welche vom Künstler erfahrene und in Farbe und Form gesetzte Wirklichkeit steht hier für „Dreifaltigkeit“, „Gnade“, „Kampf zwischen Guten und Bösem“? Kommen wir damit nicht den Ansichten von Marcel Brion sehr nahe, der meinte: „Ein abstraktes Bild läßt dem Beschauer viel mehr Initiative, als ein gegenständliches, weil es ihm erlaubt, das zu sehen, was er will.“²⁶

Merkwürdig scheint auch die gemeinsame Abneigung gegen Engelflügel: „Selbst die Welt der reinen Geister, die Engel, verfielen dem Anthropomorphismus, so daß wir sie nur als menschliche Wesen mit Flügeln kennen“, schreibt Schnell²⁷. „Um den Boten Gottes, den geistigen Krafträger – das ist der Engel – dem Menschen von heute zu vergegenwärtigen, sind Flügelgestalten nicht mehr geeignet“, meint Ledergerber (117). Das hindert den Autor aber nicht, auf S. 136/137 seines Werkes Chagall zum exemplarischen Zeugen echter religiöser Kunst zu erheben, eben denselben Chagall, der nicht müde wurde, geflügelte Engel darzustellen. Es geht also doch wohl nicht um die Flügel, sondern um die Qualität des Werkes.

Dazu ist der geflügelte Engel ein Bild der Heiligen Schrift, dessen Darstellbarkeit von Zeit zu Zeit oder Mensch zu Mensch eingeschränkt sein mag, das Bild der Schrift selbst aber bleibt auch heute gültig. Wir können nicht an Stelle der Bilder der Heiligen Schrift „unbekannte Urbilder des Seins“ setzen. Hier liegt das eigentliche Problem. Die Welt der Bibel wird nicht mehr begriffen, „... die Bibel spricht die Sprache von Jahrtausenden. Der Maler von heute muß unsere Sprache sprechen“ (177). Damit deutet der Verfasser an, daß dem heutigen Menschen die

²⁵ Remigius NETZER, *Die St. Willibald-Pfarrkirche in München-Laim von Hansjakob Lill.* in: *Das Münster*, Jg. 12, 1959, Heft 1/2, 420.

²⁶ Marcel BRION, *Geschichte der abstrakten Malerei*. Köln 1956, 191.

²⁷ H. SCHNELL a.a.O. 89.

Sprache der Bibel schwer verständlich ist. Das mag sein. Haben aber nicht große Künstler diese Sprache in unsere Zeit zu übersetzen vermocht? Sicher darf man neben Chagall auch Rouault erwähnen. Aber den meisten Modernen ist die Symbolsprache der Bibel nicht mehr bekannt. Das kommt jedoch nicht daher, daß die Ausdrucksweise der Heiligen Schrift uns absolut unverständlich wäre. Vielmehr nimmt man sich keine Zeit mehr, sie zu verstehen²⁸.

Leider sind aber nach all dem, was wir beobachtet haben, auch die Äußerungen Ledergerbers von Mißverständnissen nicht frei. Es ist ein mutiges Buch, dem man wegen seiner offenen Sprache gerne mehr Sympathien entgegenbringen möchte. Die Widersprüche sind jedoch zu groß, und der Plakatstil der Gedankenführung ist offensichtlich. Das mag für andere Themen sehr reizvoll sein, bei dieser schwierigen Problematik überzeugt die Argumentation nicht. Auf S. 123 wird die Kapelle von Matisse in Vence mit Picassos Frage nach dem Badezimmer abgewertet. Auf S. 130 wird der Kreuzweg und das Bild des hl. Dominikus vom selben Künstler in derselben Kapelle wegen des „Letztmöglichen an Zeichenhaftigkeit“ empfohlen. Weder die Erhebung von Meistermanns „Geistausgießung“ in Schweinfurt, noch die besondere Bewertung der Unterkirche von Lourdes kann überzeugen. Beide Werke stehen in einer Reihe neben sehr vielen gleichwertigen Leistungen der modernen christlichen Kunst. Dazu scheint die Charakterisierung der Unterkirche von Lourdes als „ein echtes, in die Tiefe gehendes gemeinschaftliches Höhlerlebnis, eine sogar in der Menge erlebbare Urform der Kultgemeinde“ (124) nicht weit weg von den „hochgeschraubten und gut gemeinten tiefsinnigen Apologien, mit denen die modernen Kirchenbauten legitimiert werden“ (115), der von Ledergerber angegriffenen „Sakralromantiker“.

Der empfohlene „letztlich anonyme Charakter des neuen Christentums“ (116) ist – auch wenn man dogmatisch wollte und könnte – nicht annehmbar. Zu diesem Schluß kommt auch die mit großem Wohlwollen geschriebene Rezension von Günter Rombold: „Der Christ kann nicht als Christ ‚anonym‘ bleiben, ohne daß er sich selbst aufgibt.“²⁹ Die Kirche als Organisation wird sehr viel mehr den einzelnen und die Person gelten lassen müssen. Ihre Formen werden allgemeiner und noch weltoffener werden, aber ein anonymes Christentum ist ein Widerspruch in sich selbst.

²⁸ Ein sprechendes Beispiel für die Unkenntnis des Christlichen sind die „Symbole der christlichen Kunst“, die der Verlag auf die Innenseite des Umschlags gesetzt hat. Der Verfasser ist dafür — wie er selbst mitteilte — nicht verantwortlich. Man kann sicher die Symbolik einer Religion auch einfach darstellen. Man darf aber kein solches Konglomerat daraus machen, wie es die Texte der Umschlagklappe des Buches tun, noch dazu als Hintergrund einer so scharfen Diskussion. Einige Beispiele aus dieser wundersamen Symbolik mögen hier folgen: „Affe besagt Anwesenheit des Satans“, „Einhorn Sinnbild der Reinheit und Jungfräulichkeit (Rilke: ‚O dieses ist das Tier, das es nicht gibt . . .‘)“, „Schmetterling das bekannteste Auferstehungssymbol“. Man wird nicht erwarten, daß der Verfasser eines solchen Symbolverzeichnisses eine mittelalterliche Enzyklopädie, eine Kathedrale oder gar Dantes Göttliche Komödie kennt, aber statt Rilke hätte sich mehr das Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte als Kommentar empfohlen.

²⁹ Günter ROMBOLD, *Die Zukunft der sakralen Kunst*, in: *Christliche Kunstblätter*, Linz/Donau, Herrenstr. 19, 1962, Heft 1, 24. Diese Zeitschrift kann hier besonders empfohlen werden, weil sie sich bemüht, auch die weltanschaulichen Fragen der alten und neuen Kunst zu klären. Dazu ist ihre Ausstattung vorzüglich. Einzelheft DM 3.—.

Der Schlußsatz des Verfassers, der das „Weltsakrament Rosenbergs“, den „Abstieg zu den Müttern“, die „Labyrinth der Seele“, „die unbekannten Urbilder des Seins“ und das „innere Empyreum der überbewußten Welt“ beieinander versammelt, empfiehlt nun alle Motive, die das Buch mit viel Geist uns auszureden versuchte. Das „Empyreum“ ist nämlich der Feuerhimmel, in dem die *Majestas* thront, ein Weltbild, das auf S. 117 für den heutigen Menschen des Atomzeitalters als nicht mehr tragbar abgelehnt wird. Das „Labyrinth“ ist ein der Antike und dem Mittelalter entnommenes Sakralbild für die Unterwelt. Und das Weltsakrament in der Deutung Rosenbergs dürfte den unbekannten Urbildern des Seins sehr nahekommen und bedarf sicher mancher Unterscheidung, damit nicht die Welt und jene aus der Welt, d. h. aus der Schöpfungsordnung, von Christus ausgewählten und von der Kirche als Sakamente verwalteten Zeichen gleichgesetzt werden. So muß man zwar sagen: das Buch Ledergerbers ist geistvoll und mutig, vielleicht sogar notwendig, aber es bleibt letzten Endes doch ein romantisches Werk über „Sakralromantik“.

Da man allenthalben sehen konnte, wie sehr die Verzeichnungen Ledergerbers den Schwächen der „Sakralromantiker“ ähnlich sind, darf man noch einmal auf die Bedeutung der liturgischen Bewegung hinweisen. Sicher sind von ihren Vertretern gerade im Bereich der kirchlichen Kunst keine Lösungen gegeben worden, die absolut fertig wären. Aber es wurde doch beachtlich viel geschaffen. Auch die Künstler, die hier kritisch betrachtet wurden, wie Burkhardt oder Meistermann, haben große Verdienste; denn geben wir uns keiner Täuschung hin: die Auftraggeber, Architekten und Künstler, die nach diesem Krieg in solcher Eile arbeiten mußten, standen vor großen Schwierigkeiten. Ohne gewisse Kompromisse wäre überhaupt nichts zustande gekommen. Auch H. Schnell, der immer bemüht ist, die positiven Seiten der modernen christlichen Kunst herauszustellen, kennt ihre Schwächen und weist darauf hin: „Das Plakat gewann eine besondere Bedeutung. Der Einfluß der Plakatkunst, die auch die Psychologie miteinbezieht, wurde so groß, daß er in der Malerei und Glasmalerei, auch in der christlichen Kunst und bei Christusdarstellungen, erkennbar ist.“³⁰ Man braucht seine Grundsätze durchaus nicht aufzugeben. Die Alternative „Sakralismus“ oder „anonymes Christentum“ ist romantisch, unwirklich. Es gibt heute eine Reihe von guten, und sehr viele tragbare Kirchenbauten. Dasselbe gilt auch von der Malerei und Plastik. Und wenn sich nicht Männer wie Domvikar Hoster, Stadtpfarrer Endrich, P. Urban Rapp OSB, Dr. Schnell – um nur einige zu nennen – so für die moderne christliche Kunst in Deutschland eingesetzt hätten, wäre noch weniger zustande gekommen.

Man sollte „die Kirche im Dorf lassen“; die Fragen der ästhetischen oder erlebnishaften Religiosität sind nicht die einzigen Probleme, die uns aufgegeben sind. Der Zeit und dem Menschen sind Grenzen gesetzt, selbst im persönlichen und sittlichen Leben. Daher tut uns Bescheidung gut. Ein Pfarrer, der eine Gemeinde von

³⁰ H. SCHNELL a.a.O. 83.

fünf- oder zehntausend Menschen zu versorgen hat, ist froh, wenn er eine Pfarrkartei besitzt; denn seine Arbeit nimmt ihm niemand ab.

Wir wollen deshalb Ledegerber für seine Attacke dankbar sein. Wir haben sie gebraucht. Aber wir wollen die Bemühungen um eine gemeinschaftliche, sakrale Form des Kultes nicht aufgeben; denn es baut auch in der Kirche der Gegenwart noch ein anderer mit, und ohne ihn bauen die Bauleute vergebens.

Das Zweite Vatikanische Konzil

Die erste Sitzungsperiode

Wolfgang Seibel SJ

Das Zweite Vatikanische Konzil steht am Ende seiner ersten Sitzungsperiode. Zwar ist es zur Stunde, da dieser Bericht geschrieben wird, noch nicht möglich, die Ergebnisse und die Bedeutung der zwei Konzilsmonate nach allen Seiten hin zu überblicken. Dazu stehen wir dem Ereignis noch zu nah, und der mangelnde zeitliche Abstand verengt den Gesichtskreis. Doch enthält die Chronik dieser Tage selbst eine ganze Reihe herausragender Ereignisse, an denen sich die Grundzüge der ersten Sitzungsperiode deutlich erkennen lassen. Der folgende Bericht will einige dieser Grundzüge herausheben. Es sind nicht alle und vielleicht gar nicht die wichtigsten, aber sicher nicht ohne Bedeutung für das Gesamtbild, das langsam entstehen wird.

Papst Johannes XXIII.

An erster Stelle muß von Papst Johannes XXIII. und seiner Rolle auf dem Konzil gesprochen werden. Er hat durch den ganz persönlichen Stil seiner Regierungsweise auch dem Konzil eine besondere und einmalige Prägung gegeben. Es ist bezeichnend, daß das Zweite Vatikanische Konzil das erste Konzil nach der ausdrücklichen Definition des Jurisdiktionsprimates und der päpstlichen Unfehlbarkeit ist und doch viel weniger unter der direkten Führung des Papstes stand als das erste Vatikanum oder auch als manche der großen Papstkonzilien des Mittelalters.