

Herbert Schade SJ

Zum Problem einer christlichen Kunst

Auf die Frage „Was ist christliche Kunst?“ hätten wir noch vor kurzer Zeit schnell und sicher zu antworten gewußt. So schrieb Kardinal Constantini: „Mit vollem Verständnis haben wir die allgemeinen Proteste gegen eine Art sakraler Kunst, die als eine ausgesprochene, mit großen finanziellen und propagandistischen Mitteln vortrefflich organisierte Offensive gegen die katholische Kirche bezeichnet werden kann, entgegengenommen. Die ikonographische Dokumentation ist schon sehr reich an solchen Produkten, die schlagende Beweise sind für die blasphemischen Absichten ihrer Autoren.“¹ Für uns sind die „blasphemischen Absichten“ der Künstler nicht mehr so „schlagend“ einsichtig. Wir wären auch zurückhaltender gegenüber einer Formulierung, die Papst Pius XII. gebrauchte: „Wir können jedoch nicht umhin, im Bewußtsein Unserer Pflicht die jüngst da und dort geförderten Bilder und Darstellungen zu mißbilligen und abzulehnen, weil sie Entstellungen und Entartungen gesunder Kunst sind. Zuweilen stehen sie auch in offenem Widerspruch zur christlichen Würde, Zurückhaltung und Frömmigkeit und verletzen den wahrhaft religiösen Sinn tief“ (20. 11. 1947: Über die heilige Liturgie). Sicher kann dieser Satz richtig verstanden werden; denn viele „minimal ästhetische Objekte“ (W. Weidlé) moderner Kunst sind nicht für einen Kirchenraum geeignet. Die Vorkämpfer gegen „Entartungen gesunder Kunst“ sind uns jedoch zu gut in Erinnerung, als daß wir derartige Begriffe gebrauchen könnten. Überdies wäre es sehr schwer zu erklären, was „gesunde Kunst“ und was ihre „Entartungen“ wären.

Trotz der Schwierigkeit der hier aufgeworfenen Frage sollten wir nicht müde werden, sie zu untersuchen. Wir bauen, malen und bilden – Tausende von Kirchen und Werken christlicher Kunst –; deshalb bleibt uns auch die Verpflichtung, Wesen und Wert unserer religiösen Schöpfungen kritisch zu betrachten; denn das religiöse Kunstwerk wirkt auf den Beter zurück und gibt Zeugnis vom Geist und von der Frömmigkeit jeder Religion.

Die folgende Untersuchung will einige Antworten auf unsere Frage nach dem Wesen christlicher Kunst referieren. Erst die Kenntnis der vielen Meinungen läßt nämlich das eine Gemeinte deutlicher werden. Die Ansicht des 19. Jahrhunderts soll dabei die erste Stelle einnehmen.

¹ Klerusblatt, Salzburg-Graz, 22 (1955) 212.

Der religiöse Universalstil

Die Aufklärung, die Säkularisierung und die Revolutionen, die nicht nur das Kirchengut enteigneten, Klöster und Hochschulen schlossen, sondern auch alte Kunstdenkmäler zerstörten, haben die Kirche schwer getroffen. Der Kirche war mit den Enteignungen ihrer Bildungszentren die Möglichkeit genommen, die Gegenwart geistig zu bewältigen. Der geistige Umbruch hat einen neuen „Stil“ – den Klassizismus – hervorgebracht, der sehr bald eine profane Kunst repräsentieren sollte. Ursprünglich schien diese Kunst – wie Aufklärung und Revolution auch – von dem Bemühen um neue Grundlagen des geistigen Lebens getragen. Von Winckelmann mit inauguriert wollte man „die edle Einfalt und stille Größe“ antiker Geistigkeit neu erstehen lassen. Ein großer Vertreter dieses programmatischen „Stils“ war der Präsident der Jakobiner Jacques-Louis David (1748–1825). David wählte einen Formenkanon, der, angeregt durch Anton Raffael Mengs (1728–1779), sich an den Pompejanischen Ausgrabungen und der antiken Malerei orientierte. Die antike Form wurde zum Ausdruck der „reinen Natur“ im Gegensatz zum Aufwand und Pomp des Rokoko. Sie wurde aber ebenso zum Inbegriff der Moral. Davids „Schwur der Horatier“ (1784) wirkte wie ein Aufruf zur Revolution. Sein „Brutus und die Liktoren“ (1789) will insinuiieren, daß die Liebe zum Vaterland höher steht als die Liebe zur Familie. Diese „Illustrationen zum kategorischen Imperativ“ eines Immanuel Kant – so könnte man viele Werke des französischen Künstlers durchaus nennen – haben eine „heidnische“ Form – die Antike – auch deshalb bevorzugt, um ihre Unabhängigkeit von der traditionellen christlichen Kunst zu demonstrieren.

Es war nur konsequent, daß die Erneuerer der christlichen Kunst eine andere „architecture parlante“, nämlich die Gotik, zum Inbegriff ihres Wollens machten. Im 19. Jahrhundert wurde dieser „Stil“ zum Programm religiösen Bauens. So entwarf Schinkel (1781–1841) einen preußischen Nationaldom in gotischer Form. Görres plante „ein großes Heiligtum . . . Wie um die Kirche des Mittelalters die Städte sich gesammelt haben, so würde die teutsche Kunstschule um dieß Mal sich zusammen finden“². Die Brüder Boisserée konstruierten eine „Gralskirche“ als gotischen Zentralbau. Der Sinn der gotischen Architektur aber im Gegensatz zur antiken ist es gerade, „daß der Bau das Ideelle auspräge und veranschauliche, daß Idee und Wirklichkeit vollständig miteinander verschmelzen, daß in dem äußerlichen Bau dasjenige sichtbar werde, wodurch wir Menschen unmittelbar mit dem Überirdischen, mit Gott zusammenhängen, dagegen vormalig bei den Kunstwerken der Menschen nur die irdische Welt mit ihren Bedingungen berücksichtigt worden war“³.

Inbegriff des gotischen Universalstils wurde der Kölner Dom, dessen Vollendung man beschloß. Der Dombauverein schrieb 1840 in der Bittschrift an Friedrich Wil-

² Joseph Görres, *Gesammelte Schriften* II (München 1854) 391 f.

³ 1810 (Entwurf eines Mausoleums für Königin Luise); Aus Schinkels Nachlaß, Bd. 3, 1863, 155 f. – Vgl. dazu H. Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst* (München 1944) 58.

helm IV. über den Neubau: „Das ist die Gegenwart des preußischen Staates, das ist auch die Gegenwart seines Abbildes, des Domes zu Köln.“⁴ A. Reichensperger sah in der Gotik (besonders in der neuen Domfassade in Köln) die „unvergleichliche Kunstweise“, die der germanische Geist unter christlichem Einfluß geschaffen hat⁵. Das protestantische Eisenacher Regulativ von 1861 machte den „germanischen (gothischen) Stil“ für moderne Kirchenbauten verbindlich. Kardinal Fischer von Köln schrieb noch 1912 für seine Diözese die Gotik als Kirchenbaustil vor.

In der Malerei war man zunächst allgemein von der klassischen Form beeindruckt. Aber sehr bald konnte man hören: „Wir haben nun ganz den griechischen Stil fahren lassen.“⁶ Der „altdeutsche Stil“ wurde kultiviert. Diese Rückkehr zum christlichen Mittelalter wurde durch Wackenraders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797) und Thiecks altdeutschen Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“ (1798) beeinflusst. Die St. Lukasbruderschaft der Nazarener ist eine Frucht der christlichen Tendenzen der Romantik. Man suchte das Werk Albrecht Dürers in Deutschland und den christlichen Raffael, Fra Angelico und Giotto in Italien nachzuahmen. Als der Maler Riepenhauser 1805 feststellte, daß die Griechen sich nie zu der Höhe der Kunst hätten emporschwingen können, wie „eine andere, göttlichere, geheimnisvollere Religion“ (das Christentum) sie ermöglicht hatte, sprach Goethe von den „Phrasen neukatholischer Sentimentalität“ und dem „klosterbruderisierenden und sternbaldisierenden Unwesen, von welchem der bildenden Kunst mehr Gefahr bevorsteht, als von allen Wirklichkeit fordernden Calibanen“⁷. Zu einem Marienbild des Nazareners Overbeck erklärte Theodor Vischer 1841: „Nein, eure Madonnen sind nicht Madonnen der alten Kirche; sie haben in den Stunden der Nacht gelesen, sie sind in einer Pension, in einer Töchterchule aufgewachsen, ein Jährchen wenigstens, ja sie trinken Tee, wenig, aber etwas.“⁸

Trotz dieser Kritik konnte der um die christliche Kunstgeschichte verdiente Jesuit Stephan Beissel noch 1887 die Stiftung einer Schule fordern, „worin ausschließlich die Grundsätze der Gothik gelehrt und geübt werden. Die Schule . . . dürfte also nicht dem Eklekticismus huldigen, sondern könnte nicht umhin, sich in consequenter Einheit an einen Stil anzuschließen. Das aber könnte nur der gothische seine, und zwar in deutscher Art. Im bürgerlichen Leben mag dann die Renaissance nach irgendeiner früheren oder späteren Form wiederum aufleben, in den Kirchen wird die mittelalterliche Kunst in erneuter Gestalt besser am Platz sein“⁹.

Damit wurde das geistige Leben in zwei „Stile“ aufgeteilt, einen profanen, der „im bürgerlichen Leben“ eine Rolle zu spielen hatte, die „Renaissance“, und einen sakralen, der in den Kirchen seine Heimat finden sollte, die „Gotik“. Inzwischen hatte

⁴ L. Ennen, Der Dom zu Köln von seinem Beginne bis zu seiner Vollendung (Köln 1880) 129.

⁵ A. Reichensperger, Vermischte Schriften über christliche Kunst (1856) 357 f.

⁶ Klinkowström an Runge: R. Benz, Die Kunst der deutschen Romantik (München 1939) 69.

⁷ Benz a.a.O. 70.

⁸ Fr. Th. Vischer, Kritische Gänge I (1844) 198 f.

⁹ In dieser Zschr. 32 (1887) 182–183.

Schopenhauer – angeregt durch die Restauration des Kölner Doms (1842–1880) – 1844 geschrieben: „Wenn ich nun sehe, wie dies ungläubige Zeitalter die vom gläubigen Mittelalter unvollendet gelassenen Gothischen Kirchen so emsig ausbaut, kommt es mir vor, als wolle man das dahingeschiedene Christenthum einbalsamieren.“¹⁰ Die Gegensatzpaare dieser geistesgeschichtlichen Auseinandersetzung sind bemerkenswert: Auf der einen Seite heißt der Stilbegriff Klassizismus, auf der anderen Seite Neugotik. Der Klassizismus repräsentiert „das Heidnische“, die Neugotik „das Christliche“. Der Klassizist suchte die Vollendung, der christliche Romantiker den Ursprung. Auf der „weltlichen“ Seite etablierte sich mit einem geradezu dogmatischen Anspruch eine liberale Wissenschaft, vorab die Philosophie Hegels. Auf der kirchlichen Seite wurde die Lehre des hl. Thomas und die Neuscholastik maßgebend.

Es ist heute unschwer einzusehen, daß diese Gegensätze weithin auf Mißverständnissen beruhten. Dies gilt vor allem für den künstlerischen Bereich. Nicht nur die Neugotik, auch der Klassizismus geriet sehr bald in die Sphäre des Sentimentalen. Die Abwertung der frühmittelalterlichen Kunst vom Standpunkt des Klassischen durch die Kunstwissenschaft zeigte eine ähnliche Wertblindheit wie die Verdammung des heidnischen Naturalismus durch kirchliche Kreise. Man kommt fast zur Überzeugung, die Wahrheit war weder hier noch dort uneingeschränkt am Werk.

Der Kampf um die christliche Kunst erfuhr durch den Symbolismus in Frankreich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts eine neue Akzentuierung. Die Symbolisten, zu denen auch van Gogh, Serusier, Emil Bernard und Paul Gauguin gehörten, wollten eine noch ursprünglichere Kunst – das Ägyptische, das Bretonische oder Polynesische, wir würden sagen, das schlechthin Archaische – für die Erneuerung des christlichen Schaffens zur Norm erheben. „Der große Irrtum ist das Griechische, so schön es sein mag“, erklärte Gauguin. Auch die religiöse Kunst des Marc Chagall ist durch Gauguin und den Symbolismus mit angeregt.

Durch Verkade fanden die Ideen der Symbolisten Eingang in Beuron, wo Pater Desiderius Lenz (1832–1928) eine Schule liturgischen Kunstschaffens begründete. Der Benediktiner suchte mit den Symbolisten einen noch religiöseren Stil, der urhafter war als die Gotik, und fand ihn bei den Ägyptern. Auch er wurde angeregt durch die archäologischen Forschungen: „Da (bei der ägyptischen Tempelbaukunst) fand mein angeborenes Gefühl für Zahl und Ebenmaß, für Ordnung und Ruhe zum erstenmal volle Befriedung. Da fand ich Religiosität, wie ich sie verstand: ein staunendes Sich-versenken ins eigene Selbst und in die Tiefen des Ewigen ... Und so glaube ich, angesichts der antiken Kunst läßt sich sagen, daß es eine auf Dogmen beruhende religiöse Kunst, eine Naturgeschichte der Technik gibt, so wie auch die Natur nach ewig gültigen Dogmen baut; und zwar nach den gleichen Dogmen in Ägypten, in Griechenland, Deutschland, Amerika, in Nord und Süd, daß, so wie es nur eine dogmatische Wahrheit, es auch nur eine in ihren Formalgesetzen dogmatische Kunst gibt – daß diese

¹⁰ Schopenhauer, Sämtliche Werke II (1911) 476.

Dogmen der Kunst so notwendig sind, wie die Dogmen der Kirche selber, wenn die Kunst als Darstellerin der höchsten Wahrheiten heilig bleiben soll.“¹¹

Der Benediktiner fand die volle Unterstützung durch den Jesuiten¹². Joseph Kreitmaier, der sich in heftigem Kampf gegen das „degenerierte Genie“ Grecos, den „Götzen Impressionismus“ und den „vollendeten Wahnsinn“ des blauen Reiters befand, erkannte damals: „Selbst Giotto's Kreuzbilder mit ihrem gewaltigen Affekt dürften nicht so innerlich ergreifen wie das stille Beurer Meisterstück (Maurus-Kapelle), wo sich der ganze Ausdruck gewissermaßen in die innerste Seele geflüchtet hat.“¹³

Beide Versuche, die neue Situation zu bewältigen – die Neugotik und die Beurer Kunst –, hatten eines gemeinsam: sie wollten der Kirche in Parallele zur Systembildung in der Dogmatik einen ewig gültigen Überstil zur Verfügung stellen. Man übersah dabei ebenso sehr die rationalistische Statik einer solchen Gotik wie die einseitig ästhetische Fundierung einer solchen Kunst. Die Neugotik war nur mehr Kunst, die kaum noch eine lebendige Wirklichkeit theologischer Art repräsentierte.

An Stelle der Forderung nach einem christlichen Universalstil sollte deshalb sehr bald der Wunsch nach einer Besinnung auf die christlichen Inhalte treten.

Die Bestimmung der christlichen Kunst durch den Inhalt

Es war vor allem die Kunstgeschichte selbst, die eine solche Besinnung einleitete. In jahrzehntelanger Arbeit hatte man über Hegels Dreiteilung in eine symbolische, klassische und romantische Kunst die verschiedenen Stile zu unterscheiden gelernt: das Romanische und das Gotische, die Renaissance und das Barock, die frühchristliche Spätantike und die byzantinische Form. Dabei bemerkte man, daß das Christliche verschiedenste Stile hervorgebracht hat, so daß es nicht mehr möglich war, es auf einen Stil festzulegen.

Deshalb schrieb Engelbert Kirschbaum in einem Diskussionsbeitrag zu einer Arbeitsgemeinschaft christlicher Kunst im Jahr 1937 in Beuron sehr zu Recht: „Religiöse Kunst ... unterscheidet sich von der Profankunst zunächst einmal durch ihren Inhalt.“¹⁴ „Denn wir haben doch tatsächlich in allen Stilformen, ob romanisch oder gotisch, Renaissance oder Barock, klassisch oder romantisch immer kirchliche Kunst gehabt. Demnach dürfte man doch vermuten, daß jede Stilform der Kunst auch dem Besonderen des Religiösen gerecht werden könne.“ Und er wiederholt noch einmal: „Die kirchliche Kunst unterscheidet sich von der profanen zunächst durch ihren Inhalt. In der Form unterscheidet sie sich grundsätzlich überhaupt nicht von ihr; das heißt:

¹¹ Ansgar Dreher, *Zur Beurer Kunst*. FS. Beuron 1863–1963 (Beuron 1963) 368.

¹² J. Kreitmaier, *Beurer Kunst, eine Ausdrucksform der christlichen Mystik* (1914, ⁵1923).

¹³ J. Kreitmaier, in dieser Zschr. 86 (1914) 50; dazu 83 (1912) 66–67 u. 145.

¹⁴ E. Kirschbaum, *Psychologie und kirchliches Kunstschaffen*, in: Conrad Gröber, *Christliche Kunst der Gegenwart* (Freiburg 1938) 45 u. 50.

es gibt keine ausschließlich religiöse Gestaltungsform, die sich im profanen Bereich der Kunst nicht fände.“ Er fügt jedoch diskret hinzu: „Da nun hinter dem Religiösen, auch wenn es einmalig, geschichtlich auftritt, meist die tiefere geistige Wirklichkeit des Glaubens steht, wird im ganzen gesehen eine vergeistigte, überzeitliche Kunstform der Eigenart des Religiösen besser entsprechen als eine nur realistische Darstellungsweise.“ Noch das Zweite Vatikanische Konzil machte sich diese Meinung zu eigen: „Die Kirche hat niemals einen Stil als ihren eigenen betrachtet, sondern hat je nach Eigenart und Lebensbedingungen der Völker und nach den Erfordernissen der verschiedenen Riten die Sonderart eines jeden Zeitalters zugelassen und so im Lauf der Jahrhunderte einen Schatz zusammengetragen, der mit aller Sorge zu hüten ist. Auch die Kunst unserer Zeit und aller Völker und Länder soll in der Kirche Freiheit der Ausübung haben, sofern sie nur den Gotteshäusern und den heiligen Riten mit der gebührenden Ehrfurcht und Ehrerbietung dient, so daß sie einstimmen kann in den wunderbaren Chor, den die größten Männer in den vergangenen Jahrhunderten zur Verherrlichung des christlichen Glaubens angestimmt haben“ (Liturgiekonstitution, 123).

Anton Henze steht also durchaus auf dem Boden des Konzils, wenn er schreibt: „Wir scheuen uns heute, allzu ausführliche Wesensbestimmungen zu treffen, wir arbeiten lieber mit einfachen Grundbegriffen, mit ‚Minimaldefinitionen‘, wie Hans Sedlmayr sagt. Im Sinne dieser Übung dürfte es genügen, das christliche Bild als ein Bild christlichen Themas zu bestimmen ... Wer das christliche Bild vom Thema her definiert, entspricht den Methoden der Kunstgeschichte.“¹⁵

Der Fortschritt dieser Meinung fällt ins Gewicht, wenn man das vergebliche Bemühen des 19. Jahrhunderts um einen christlichen Universalstil damit vergleicht. Die Aufgabe des christlichen Stils bedeutet ein erstes Abrücken von einer ästhetischen Betrachtung des Problems.

Eines hatte diese Auffassung jedoch mit dem 19. Jahrhundert noch gemeinsam: Die Kunst ist für alle Vertreter einer inhaltlichen Bestimmung des christlichen Schaffens fraglos eine große Sache. Kunst ist wesensmäßig mit Schönheit verbunden und deshalb ist ihr etwas Numinoses eigen. So formuliert die Liturgiekonstitution: „Zu den vornehmsten Betätigungen der schöpferischen Veranlagung des Menschen zählen mit gutem Recht die schönen Künste, insbesondere die religiöse Kunst und ihre höchste Kunstform, die sakrale Kunst. Vom Wesen her sind sie ausgerichtet auf die unendliche Schönheit Gottes, die in menschlichen Werken irgendwie zum Ausdruck kommen soll“ (122).

Auch Hans Urs von Balthasar – einer der wenigen katholischen Theologen der Gegenwart, der sich mit künstlerischen Fragen auseinandersetzt – geht in seiner dreibändigen theologischen Ästhetik von Begriff des Schönen aus: „Versucht wird hier, die christliche Theologie unter dem Licht des dritten Transzendente zu entfalten: die Sicht des Verum und des Bonum zu ergänzen durch die des Pulchrum. Die Hinführung wird zeigen, welche Verarmung aus dem immer stärkeren Verzicht auf diesen Blick-

¹⁵ A. Henze, *Das christliche Thema in der modernen Malerei* (Heidelberg 1965) 15.

punkt dem christlichen Denken erwachsen ist, der einst die Theologie so machtvoll durchgestaltet hat.“¹⁶ So gerne man Balthasars Ausführungen folgen möchte, scheidet er für unsere Untersuchung praktisch aus, weil er sich im wesentlichen auf die Literatur beschränkt und die bildende Kunst, wenn man von einer Kurzdarstellung des Werkes von Georges Rouault absieht, nicht untersucht.

Dagegen finden wir im Werk des französischen Dominikanerpaters Régamey eine umfassende Auseinandersetzung mit dem Begriff der sakralen Kunst¹⁷.

Die aristokratische Form der sakralen Kunst

Mit starker innerer Anteilnahme diskutiert Régamey alle Probleme, die unsere Frage nach einer christlichen Kunst aufwirft. Zunächst wendet er sich gegen einen „künstlerischen Pharisäismus“ (54), der in bestimmten Formen und Techniken das Sakrale gewährleistet sieht: „Es kann keine ganz unveränderlichen Formen des Sakralen geben, weil die Unveränderlichkeit des Sakralen jenseits aller Formen liegt“ (55). Gegen „Formelkram“ und „Stilisierung“ (93) verlangt Régamey für das sakrale Kunstwerk einen transzendenten Charakter (53), das Eingehen auf die Liturgie und auf die Forderungen der Kirche: „Das Sakrale beruht auf der Tatsache, daß Gott wirklich ist. Unser Gott ist nicht ein unbestimmt in den Dingen aufgelöstes Göttliches. Er ist keine blinde Kraft. Er ist nicht wie für viele unserer Zeitgenossen ein Wunsch oder eine Sehnsucht des Herzens, die Ihn erträumen, ohne recht an Ihn zu glauben. Er ist der ‚Deus immensae Majestatis‘ des ‚Te Deum‘. Er ist der Dreimal Heilige Gott der Bibel“ (60).

Ein wesentlicher Gedanke bei Régamey ist die Verbindung des Sakralen mit der modernen Kunst so wie sie tatsächlich vorhanden ist. Diese Begegnung zwischen Kirche und Gegenwart braucht „die Meister“. „Für große Männer große Dinge“ lautete auch die Forderung von Régameys Mitbruder P. Couturier (303). Mit anderen Worten: Régamey verlangte für die sakrale Kunst eine besondere Qualität. Qualität setzt Freiheit des Kunstschaffens voraus und „Adel“ (224). Diese Ansicht vertrat der Dominikanerpater nicht nur theoretisch. Er hat mit P. Couturier zusammen tatsächlich eine Reihe von großen Künstlern wie G. Rouault, Matisse, Lurcat und Braque zu Werken für den Kirchenraum angeregt, so daß die „Richtlinien der bischöflichen Kommission für Seelsorge, Liturgie und Sakralkunst“ in Frankreich schreiben konnten: „Die Kommission kann sich nur darüber freuen, daß zeitgenössische Künstler, die zu den berühmtesten zählen, eingeladen wurden, für unsere Heiligtümer zu arbeiten, und stimmen dem gerne zu“ (413).

In Deutschland bemühte sich besonders Hugo Schnell um eine Erneuerung der christlichen Kunst¹⁸. Im Anschluß an Régamey schrieb auch der Verfasser eine Studie über

¹⁶ Hans Urs von Balthasar, *Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik*. I (Einsiedeln 1961) 9.

¹⁷ P. Régamey, *Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert* (Graz, Köln 1954). Im folgenden beziehen sich die Zahlen in Klammern auf die Seiten dieser Ausgabe.

¹⁸ H. Schnell, *Zur Situation der christlichen Kunst* (München 1962).

„Das Heilige und die moderne Malerei“¹⁹. Der Inflation des Christlichen in der Kunst des 19. Jahrhunderts werden dort die christlichen Versuche nicht-christlicher Maler gegenübergestellt.

Für P. Régamey selbst ist jedes „echte Kunstwerk ‚sakral‘“ (53). Dieses mit Überzeugung und Sachkenntnis vorgetragene Plädoyer für eine „moderne Sakralkunst“ erhielt eine starke Erschütterung durch ein Buch von Karl Ledergerber, das gerade den Begriff des Sakralen in Frage stellt²⁰.

Sakralmüdigkeit

Ledergerber sieht das Sakrale parallel zum alten Weltbild und der alten Sozialordnung und folgert daraus, daß eine Form, die diesen Ordnungen entspricht, nicht mehr gültig sein kann, weil die Gesellschaftsform und das Weltbild der Vergangenheit unhaltbar geworden sind²¹. Diese scheinbar so schlüssigen Gedanken haben nur dann ihre Berechtigung, wenn die Gleichung zwischen Sozialordnung und Weltbild einerseits und Sakralordnung andererseits aufgehen würde. Leider lassen sich diese beiden Wirklichkeiten nicht vollkommen zur Deckung bringen. Heilige Ordnung ist auch dann noch möglich, wenn die Meinung von einem „unbewegten Beweger“, der die Gestirne lenkt, naturwissenschaftlich nicht mehr zu halten ist.

Bedeutsamer ist, daß auch Hubert Schrade in einer seiner letzten Untersuchungen die Unterscheidung zwischen „sakral“ und „profan“ vollständig ablehnt. Nach aufschlußreichen geschichtlichen Hinweisen zieht der Gelehrte die *Libri Carolini* (die Bücher Karls des Großen zum Bilderstreit) heran, die der Überzeugung Ausdruck geben, daß die Kunst weder „sacra“ noch „pia“, sondern ihrer Natur nach „ars mundana“ (weltliche Kunst) sei. „Und das ist sie trotz aller nachfolgenden Versuche, die Kunst als solche zu sakralisieren, bis heute geblieben.“²²

Ähnlich fragwürdig wird das Sakrale auch dem modernen Theologen. Günter Rombold, der verdienstvolle Redakteur der „Christlichen Kunstblätter“, konnte 1957 über „Die Morphologie des Sakralen“ berichten²³. 1964 noch stellte er fest: „Sakrale Kunst ist heute überall möglich, wo der Künstler zugleich als der je einzelne und als der zur Stellvertretung für die anderen Berufene schafft.“²⁴ Im Januar 1968 kommt der theologische Kunstschriftsteller jedoch zur Auffassung: „Liturgie ist nicht ein ‚sakraler‘ Kult.“ „Der Mensch kann aber auch in einer weltlichen Welt als gläubiger Christ

¹⁹ H. Schade, *Das Heilige und die moderne Malerei* (Würzburg 1963).

²⁰ K. Ledergerber, *Kunst und Religion in der Verwandlung* (Köln 1961).

²¹ H. Schade, *Sakrale Kunst*, in dieser Zschr. 171 (1962/63) 274–289. (Eine Diskussion des Buches von K. Ledergerber.)

²² H. Schrade, *Bemerkungen zum Problem „sakral“ und „profan“ in christlicher Architektur*, in: Festschrift E. Forsthoff, *Säkularisation und Utopie* (Stuttgart 1967) 341.

²³ G. Rombold, *Morphologie der sakralen Kunst*, in: *Christliche Kunstblätter* 95 (Linz 1957) 1.

²⁴ Ders., in: *Christliche Kunstblätter* 102 (1964) 50.

leben, ohne von einer sakralen Ordnung behütet zu sein.“²⁵ Damit scheint „das Sakrale im Widerspruch“²⁶. Die von Theodor Bogler OSB unter diesem Titel herausgegebenen Aufsätze geben die Diskussionsbeiträge einer Tagung von Theologen und Fachleuten zu diesem Thema wieder. Grundlegend ist die Arbeit von P. von Korvin-Krasinski über den „Untergang des Sakralen“. Der Verfasser weist überzeugend nach, daß die Beantwortung der Frage nach dem Sakralen wesentlich mit der Auffassung von der Welt und vom Menschen zusammenhängt. Erst die Deutung der Welt als Schöpfung, das heißt als Werk Gottes, und die Auffassung des Menschen als Bild Gottes machen Liturgie und sakrale Kunst möglich. Dagegen kam Heinrich Kahlefeld in seinen „Neutestamentlichen Beobachtungen zu der Frage ‚profan oder sakral‘“ zu ähnlichen Auffassungen wie neuerdings Rombold: „Der Sakralbereich, der durch Orte, Zeiten, Räume und Geräte, Riten und geheiligte Personen bestimmt war, ist abgetan, und an seine Stelle ist der Christusbereich getreten.“ „Für die neutestamentliche Gemeinde gibt es keinen durch Kultgesetze sanktionierten und baulich gesicherten Heiligkeitsbezirk“ (40, 45).

Die Forcierung des Sakralen und Kultischen in der liturgischen Bewegung brachte anscheinend eine Sakralmüdigkeit mit sich. Nach so vielen Forderungen nach dem „Echten“ und „Ursprünglichen“ ist man der Archaik und des Kultischen müde. Man sehnt sich wieder nach frischer Luft und „Welt“ im Kirchenraum. Tatsächlich bringt Heinz Schürmann „Zur Frage der Entsakralisierung“ einige Vorbehalte gegen „Kultlosigkeit“ und „Sakralfeindlichkeit“ des Christentums²⁷. Wichtig ist, daß die moderne Diskussion nicht nur die theologische Problematik des Neuen Testaments angeht, sondern daß etwa Ledergerber die 1500 Jahre alte Tradition der christlichen Spiritualität und Kunst für fragwürdig erklärt. Die Tatsache, daß wir wesentlich durch den Glauben an Christus zum Heil kommen und nicht durch „Kultmagie“, war auch der christlichen Tradition bekannt. Nur bei den Sakramenten ist ein äußeres Zeichen zur Gnadenvermittlung notwendig. Die Frage nach einer christlichen Kunst ist eine Frage nach dem Offenbarungs- und Bildcharakter der Welt. Danach vor allem eine Frage der Kultur.

Diesen Bildcharakter der Schöpfung betont auch Walter Warnachs Untersuchung „Sakrale Kunst?“. Nach intensiven philosophischen und kunstgeschichtlichen Überlegungen erkennt Warnach: „Tatsache ist, daß die Welt ... in einem Maße der rationalen Planung unterworfen ist, daß sie mehr und mehr zum Funktionsgefüge geworden, für die Gedanken an eine in ihm waltende Gottheit keinen Platz zu bieten scheint“ (89). Das Referat schließt mit dem Hinweis auf die Dialektik unserer Situa-

²⁵ Ders., Zum Problem des Sakralen und des Profanen, in: Christliche Kunstblätter 106 (1968) 3–4. – Ders., Am Ende der sakralen Kunst?, in: Wort und Wahrheit 23 (1967) 47–52.

²⁶ Th. Bogler, Das Sakrale im Widerspruch, in: Liturgie und Mönchtum. Laacher Hefte 41 (Maria Laach 1967). Kart. 6,60. Die folgenden Seitenzahlen beziehen sich auf dieses Büchlein.

²⁷ H. Schürmann, Neutestamentliche Marginalien zur Frage der „Entsakralisierung“, in: Der Seelsorger 38 (1968) 38–48, 89–104.

tion, „daß sakrale Kunst, wenn sie in unserer gegenwärtigen Stunde eine Unmöglichkeit, weil eine geschichtliche Unwahrheit sein sollte, gleichwohl eine unabdingbare Forderung des Menschenherzens ist“ (96).

Unabhängig von der Tagung in Maria Laach hat Eduard Syndikus SJ die Diskussion der Frage mit ausgewogenem Urteil durch die Literatur verfolgt²⁸. Der Theologe und Kunsthistoriker hat auch die französischen Meinungsäußerungen und die Erwägungen protestantischer Theologen in seine Untersuchungen miteinbezogen. Syndikus kritisiert die Entsakralisierung und zeigt die Widersprüche einer profanisierten Kirchenkunst auf. Er schließt mit einem Satz von Mircea Eliade: „Der Mensch macht sich selbst, und er kann sich nur wirklich selbst machen in dem Maß, als er sich selbst und die Welt desakralisiert. Das Sakrale steht zwischen ihm und seiner Freiheit. Er kann nicht wirklich frei sein, ehe er den letzten Gott getötet hat.“

Wieweit die geistige Entwicklung getrieben wird, zeigt ein Buchtitel, dessen Erscheinen wir noch in diesem Jahr zu erwarten haben: Walter M. Förderer, „Die Kirche in nachsakraler Zeit“.

Das alles berührt insofern merkwürdig, weil zu einem Teil die heutigen Antagonisten des Begriffs einer sakralen Kunst ihre glühenden Verfechter von gestern sind. Weiterhin sollte man bedenken, daß ein so „liturgisch unverdächtiger“ Gewährsmann wie der französische Kultusminister André Malraux in seinem „Imaginären Museum“ der Weltkunst die Formengruppen eines profanen und eines sakralen Ausdrucks in Geschichte und Gegenwart das geistige Ringen bestimmen sieht. Die Kunst der Fiktion und Nachahmung und die Kunst der Stilisierung stehen einander bis auf den heutigen Tag gegenüber. Die eine weckt Bewunderung, die andere Verehrung. Die Kunst der Fiktion will dieses hiesige Leben gestalten, die der Stilisierung sucht Unsterblichkeit und Ewigkeit²⁹. Ähnlich haben auch die Texte des Zweiten Vatikanischen Konzils den Begriff einer „sakralen Kunst“ als feste Größe gebraucht. Leider haben die erwähnten Untersuchungen diesen Tatbestand nicht diskutiert.

Unser Bericht zeigt also, wieviel in Bewegung geraten ist. Zu den Kategorien, die erschüttert sind, gehört schließlich auch der Begriff einer christlichen Kunst.

Das Ende der christlichen Kunst

Die Diskussion um die Kunstwerke im Kirchenraum hören nicht auf. Den Kreuzweg Hajeks in „Maria Regina Martyrum“ in Berlin hat der um die Kunstgeschichte so verdiente Professor Dr. Alois Fuchs in Paderborn zusammen mit dem Dozenten Dr. Lieball einer Umfrage unterzogen und dabei vor allem die Unerkennbarkeit der christlichen Motive beanstandet³⁰. Dazu schrieb H. Vorgrimler: „In ihrer ‚Gegenständlich-

²⁸ E. Syndikus, Entsakralisierung, in: Theologie und Philosophie 42 (1967) 577–590.

²⁹ A. Malraux, Psychologie der Kunst. Das imaginäre Museum (Baden-Baden 1947). – Ders. in: Universum der Kunst. André Parrot, Sumer (München 1960) XI.

³⁰ A. Fuchs, Die zwölfte Station des Kreuzwegs im Friedhof der Kirche „Maria Regina Martyrum“, Berlin (Wien 1965).

keit' kann die Kunst von sich aus nie eine religiös eindeutige Aussage machen."³¹ Der Theologe stellt also eine inhaltliche Bestimmung der christlichen Kunst im gleichen Augenblick in Frage, in dem H. Henze diese als methodisch wesentlich bezeichnet. Ledergerber sprach sogar vom „letztlich anonymen Charakter des neuen Christentums“ (116) und forderte „unbekannte Urbilder des Seins“ (144). Der Architekt Walter M. Förderer plädierte ebenfalls für „Gebilde hoher Zwecklosigkeit“ und für Kunstwerke „ohne Belastung durch Sekundäres, wie Forderungen nach klarer ‚Ablesbarkeit‘ eines vorgegebenen Gegenstandes oder eines literarischen Inhalts“³². Die Feststellung, daß es eine christliche Kunst eigentlich gar nicht gebe, war also nur eine Konsequenz dieser vielfältigen Äußerungen: „Man braucht aber wohl nicht den Beweis zu führen, daß der Begriff einer ‚Christlichen Kunst‘ ein unkünstlerischer Begriff ist, daß es eine solche Kunst als eigene Kunst nicht gibt.“³³ Pater Urban Rapp sieht sehr zu Recht, daß man den Eigenwert des Künstlerischen im kirchlichen Raum zu wenig beachtet hat. Die spezifisch christliche Kunst wird einen eingeeengten Konfessionalismus nicht mehr behaupten können. Vor allem wird sie welthaltiger werden müssen. Die Eliminierung jeder Kraft und Erotik aus der kirchlichen Kunst ist eine „Errungenschaft“ des 19. Jahrhunderts. Hinter solchen Äußerungen steht jedoch darüber hinaus, ähnlich wie hinter den Diskussionen um den Stil oder das Sakrale, eine gewaltige Hochachtung vor „der Kunst“ oder, wie P. Rapp schreibt, „gute Kunst“ (72). Leider übersieht Rapp, daß der Begriff der Kunst keinen metaphysisch oder ontologisch bestimmten Charakter besitzt. Die zeitgenössischen Künstler haben schon lange die starre Front des sakrosankten Ästhetizismus durchbrochen und den numinosen Kunstbegriff aufgegeben. Viele von ihnen schaffen seit DADA eine Anti-Kunst. Nicht die ästhetische Form und der Ausdruck scheinen ihnen entscheidend, sondern die Wirklichkeit selbst, die unter Umständen ein Fetisch oder ein Totem sein kann. Treffend erklärt Walter Warnach: „Hier müßten wir uns die ganze Geschichte der fortschreitenden Metaphysierung der Kunst seit der Frührenaissance über die Romantik bis zum heutigen Absolutismus der Kunst vorführen, und es wäre sehr erhellend zu zeigen, wie notwendig die Krise des künstlerischen Bewußtseins mit der Krise der Sakralkunst Hand in Hand geht.“³⁴ Der Rückzug vom Christlichen zu einer „guten Kunst“ wird also dem Theoretiker und dem kirchlichen Künstler von allen Seiten verlegt. Wir sollten – schon um zeitgenössisch zu sein – den Akzent wieder auf das Christliche legen. Oder anders ausgedrückt: Wir sollten die Begegnung mit der Wirklichkeit einer formalistischen Ästhetik, die sich am klassisch Schönen oder am expressionistischen Ausdruck orientiert, vorziehen. Dabei würden wir zunächst mit den beiden Engländern, einem Theologen und einem Kunsthistoriker, die uns ein zusammenfassendes Werk über „2000 Jahre christlicher Kunst“

³¹ H. Vorgrimler, *Heutige Theologie und heutige Kunst*, in: *Das Münster* 17 (1964) 210.

³² W. Förderer, *Kirchenbau von heute für morgen* (Zürich 1964) 52, 54, 76, 114. – Dazu H. Schade, in dieser Zschr. 176 (1965) 307–310.

³³ U. Rapp, *Konzil, Kunst und Künstler* (Frankfurt 1966) 12.

³⁴ Th. Bogler a.a.O. 90.

vorlegen, feststellen, daß es eine solche Kunst gab³⁵. Die Vielfalt der menschlichen Geistigkeit findet in der künstlerischen Form ihre Objektivation. Zu dieser Geistigkeit gehört auch die Religion und die ihr entsprechende Kultur. Die Kunstgeschichte analysiert an Hand der Werke die Form und den geistigen Gehalt der verschiedenen Epochen und unterscheidet so die Kunst des Islam von der des Judentums und der christlichen Kunst.

Auch die moderne Geistigkeit wird in verschiedenen künstlerischen Bewegungen greifbar. Trotz einer positivistischen Meinung, die die Welt heute eher technisch aufzufassen geneigt ist, finden wir Maler, die das Mysterium Mensch im 20. Jahrhundert darstellen. Beispiele dafür sind Max Beckmann oder Marc Chagall. Die geistigen Welten der modernen Maler sind jedoch verschiedenartig, „pluralistisch“. Man kann also von „der modernen Kunst“ in metaphysisch eindeutiger Weise gar nicht sprechen und das gegenwärtige Schaffen nicht auf einen gemeinsamen Stil oder eine allumfassende Geistigkeit festlegen. Dieser Sachverhalt bestimmt auch das Wesen der modernen christlichen Kunst. Daß sie vorhanden ist, darüber besteht kein Zweifel. Das Christentum bestimmt aber nicht mehr unser gesamtes modernes Bewußtsein wie im Mittelalter. Also wird auch die christliche Kunst die verschiedenartigsten personalen Ausformungen haben. Georges Rouault darf man wohl einen christlichen Künstler nennen. Er verbindet die moderne Gesellschaftsproblematik, das Erlebnis der sozialen Not mit Farb- und Formenwerten, die dem Fauvismus eigen sind. Anders, aber vergleichbar, deutet sich das Werk von Emil Nolde. Dagegen könnte man Fernand Léger, der Kommunist war, nicht als christlichen Maler bezeichnen. Und doch hat Léger in Audincourt den bedeutendsten christlichen Herz-Jesu-Zyklus des 20. Jahrhunderts geschaffen.

Bei der abstrakten Kunst sind die Beziehungen zwischen Christentum und Kunst problematischer. Trotzdem dürfen wir eine Reihe von Werken von Bazaine oder Manessier als christlich ansprechen. Das Problem verschärft sich weiterhin im sogenannten Surrealismus, der tatsächlich aus moralisch anfechtbaren Grundsätzen entstanden ist. Richard Seewalds Kunst, Herbert Boeckls Malereien in der Seckauer Abtskapelle gehören zu den Werken moderner christlicher Kunst, in denen sich das religiöse Motiv mit einer Geistigkeit verbindet, die dem sogenannten Surrealismus nahesteht. Vielleicht sind die Bemühungen des Wiener Malers Ernst Fuchs auch auf religiösem Gebiet nicht so abwegig, wie manche wahrhaben wollen. Man sollte in diesen Fragen das Klischeedenken und die vereinfachenden Rezepte aufgeben, um dafür die verschiedenartigen Kunstwerke selbst und ihre Geistigkeit zu vergleichen. Wir werden bei diesem Vergleich sicher nicht mehr auf einen allumfassenden christlichen Universalstil stoßen und nicht auf „gute Kunst“ im Sinn eines klassischen Expressionismus oder Kubismus. Vielmehr weisen sich die Ausprägungen christlichen Geistes in der Moderne als geistiges Dokument einzelner Künstlerpersönlichkeiten oder kleiner Gruppen aus.

³⁵ E. Newton und W. Neil, 2000 Jahre christliche Kunst (München 1967).