

VOM SINN DER MODERNEN KUNST IM SAKRALEN RAUM

Immer noch stehen sich im Wirrwarr der Kunstfragen *zwei Fronten* gegenüber, die in mehr oder weniger schroffem Gegensatze zueinander stehen: *Konservative* Geister, die als Hüter heiliger Traditionen sich gegen die Auswüchse der Kunst, vor allem der Kunst an heiligem Orte, stemmen und es als Pflicht und Auftrag ansehen, dies zu tun, die deshalb allem Neuen abhold sind und durch besonders extreme moderne Schöpfungen, Ausartungen usw. sich eine scheinbare Legitimität für ihr Vorgehen borgen. Auf der anderen Seite sind es mutige, zum Teil sogar kühne, unternehmungslustige Künstler und Kunstfreunde, die unbeirrt durch Mißkennung, sogar Verketzerung ihren Weg gehen und erst von der Zukunft verstanden zu werden hoffen. Dieser Kampf entbrannte nicht in allen Ländern Europas zu gleicher Zeit in gleicher Hitze. In Frankreich, von wo aus seit ca. 1860 alle Kunstrichtungen ihren Ausgang nahmen, ist auch der Streit um die *moderne Kunst im sakralen Raum* seit längerer Zeit mehr oder weniger zugunsten der modernen Kunst entschieden, nicht zuletzt dank der großzügigen und zeitaufgeschlossenen Arbeiten von Theologen wie Couturier O. P., Regamey u. a. Es ist dabei zu bedenken, daß man in den romanischen Ländern fast unmittelbar an die gotische Kirchenkunst anschließen konnte. Anders ist es in unseren Gegenden, wo eine kraftvolle, fast überschäumende (wenn auch nicht ohne Schwächen) sich gebende *Barockkunst* die Gotik abgelöst hat, jener Barocke, in der wir, gerade weil sie stark war, heute noch, allerdings in hundertfach verdünnter Form, schwimmen und uns fast gemütlich treiben lassen. Bei uns ist von der barocken Farb- und Formfülle weg ein größerer Schritt zur Moderne zu tun, als das in Frankreich, Belgien etc. der Fall war, weshalb auch der Kampf notwendig intensiver und schmerzlicher sich ausnehmen muß.

Ich will, um dem gestellten Thema gerecht zu werden, in *zwei Teilen* das zu Sagende vorlegen: 1. von den Schwierigkeiten, die sich der *modernen Kunst im sakralen Raum* entgegenbäumen, und 2. welche positiven Wertmomente der modernen Kunst empfehlen sich gerade für den sakralen Raum.

I.

Ein Blick auf die kirchliche Kunstgeschichte zeigt, daß sich die Kirche ebensowenig wie auf eine bestimmte Staatsform auf eine bestimmte Kunstform für immer und ewig festgelegt hat. Sie trug das Heilige in ihren Händen sowohl in den *dunklen Grüften* der Katakomben und deren bescheidenem Schmuck wie in den *Basiliken* und Zentralbauten mit ihren hieratischen Monumentalgestalten der byzantinischen Kunst, später in den ernsten romanischen Domen mit ihrer klaren Verbindung von Vertikale und Horizontale, von Natürlichem und Übernatürlichem; die Kirche opferte und betete in den himmelragenden gotischen Kathedralen, durchflutet von unendlicher Lichtfülle, die durch die herrlichen Glasfenster einbrach; sie zelebrierte unter den gewaltigen Wölbungen und Kuppeln der Renaissancezeit mit so viel fast heidnisch anmutenden Plastiken und Gemälden; sie war der fortlebende Christus in den lichtdurchfluteten Prunkräumen der Barockzeit, die Hochaltäre mit wandgroßen Bildern

schuf, die große Tribünenwerke zwischen die eingezogenen Streben legte und als Gegenstück zum Prunkaltar die Prunkprospekte der Orgeln setzte.

Und, man beachte es wohl, die Kirche folgte hiebei keineswegs jeweils dem modischen Geschmack der Zeit, sondern sie selber trieb immer neue Zweige und Äste künstlerischer Ausdruckskräfte hervor und die weltliche Kunst folgte ihr eher, als daß sie die Kirchenkunst beeinflußt hätte.

Hinter jeder neuen Welle künstlerischer Ausdrucksmacht lag eine *geistig-religiöse Kraft*, denken wir an die benediktinisch-liturgische Zeit der Romanik, an das franziskanische und Kreuzzugsideal der Gotik, an die neugespannten Kräfte der Gegenreformation, die uns mit anderen Komponenten die barocke Kirchenkunst geschenkt hat.

Und wie steht es in unserer Zeit? — Weltgeschichtlich ist man sich einig, daß mit unserem Jahrhundert, vor allem mit den Kriegen, welche die erste Hälfte desselben charakterisierten, eine *neue Zeit* angebrochen ist. Es ist uns weit mehr unter den Händen zerbröckelt, als wir wahrhaben wollen. Ein neues wissenschaftliches Weltbild — Physik und Chemie —, ein neues Menschenbild, andere wirtschaftliche Verhältnisse, veränderte politische Situation, neue technische Möglichkeiten usw. haben trotz der unausrottbaren *laudatores temporis acti* und trotz ihrem unsinnigen Zurückdrehenwollen der Geschichte und trotz ihrer Tränen über das vergehende Alte eine erbarmungslose und gnadenlose *Jetztzeit* geschaffen, in der so Vieles aus früherer Zeit (man darf sagen leider) *nur noch historischen Wert* hat. Das bedeutet keine Herabsetzung dieses Wertes, bedeutet auch nicht, daß seine erhebende Kraft gezeugnet werden soll, sondern das heißt, ganz konkret gesprochen: daß ein moderner Fabrikarbeiter vielleicht keinen oder wenig Kontakt zu einem Gotteshaus mit geradezu spanischer Goldverschwendung fühlt, daß er vielleicht leichter zum Wesen des Opfers Christi findet, wenn das brutale Kreuzgeschehen den Operaltar überragt, wenn alle überflüssige, rein dekorative Schmuckbeladenheit wegfällt, die ihm nur eine falsche Scheinwelt vorgaukelt, aber sein Leben nicht mehr zu erhöhen vermag. Solche Erwägungen setzen sich energisch über alle Einwände romantischer Seelen hinweg. Mit welcher Feinhörigkeit und welcher Führerkraft hat früher die Kirche solchen Erscheinungen gegenübergestanden!

a) Heute sind, gestehen wir es offen, viele Kirchenkreise der Gefahr der *Gewohnheit* nicht ganz entronnen und zeigen sich als schweres Hemmnis gegen die Zeitgemäßheit kirchlicher Kunstübung. Es handelt sich um eine Art psychischen Mechanismus' eingeschleifter Fahrrinnen des geistigen und künstlerischen Lebens. Wir wissen wohl, daß der psychische Automatismus seine große Rolle im menschlichen Leben besitzt, daß notwendig und wertvoll gewisse Abläufe glücklicherweise mehr oder weniger automatisch erfolgen. Aber dieser Automatismus hat seine Gebietsbegrenzung, und zwar so, daß er zum Fehler, ja zum Verbrechen werden kann. Z. B., wenn der eminent geistige Akt des Betens bloß mechanisch abläuft. Hier wird der Automatismus zu einer Art Sünde.

Es gibt aber gutwillige, auch intellektuell sehr hochstehende Menschen, die sogar ein künstlerisches Weltbild aus Kunstgeschichte und Stilkritik und vergleichenden Bildanalysen gewonnen haben und es derart in ihren *gewohnten* Betätigungsbereich eingebaut wirken lassen, daß ihre sogenannte berühmte „*Geschlossenheit des Weltbildes*“ (ich spreche ausdrücklich vom kunstgeschichtlichen Weltbild) zur armseligen „*Verschlossenheit*“

wird, die nichts Neues mehr aufzunehmen vermag und alles Neubegegnende nur nach den strengen und engen Kategorien des *schon Bekannten*, des schon *Vorhandenen* beurteilen, resp. verurteilen. Es kommt immer wieder vor, daß selbst Intellektuelle (oder vielleicht gerade Intellektuelle) Neues in der Kunst kurzerhand mit ihren bekannten, etwas primitiv pauschal genommenen Stilarten vergleichen; paßt es in eine hinein, so wird zugestimmt, wenn nicht, so wird es abgelehnt — eben wegen der Unfähigkeit des Subjektes, nicht wegen der Tücke des Objektes. Die Kanonisierung bestimmter Stile, z. B. im Erzbistum Köln war es bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges strenge Vorschrift, daß jede Kirche im gotischen Stile zu bauen sei —, ist psychisch gesehen nichts anderes als *Trägheit, Gewohnheit* im Sinne von Trägheit, eine exklusive Engheit, die alles andere ist als katholisch, selbst wenn berühmte und hochstehende Katholiken davon nicht frei sind.

Jeder Feinsinnige wird dabei eine vornehme Zurückhaltung der Kirche in bezug auf *extrem anders geartete Kunstwerke*, die zur öffentlichen Verehrung im kirchlich-liturgischen Raum bestimmt sind, verstehen. Es soll die Zurückhaltung der Kirche nicht ein Hemmnis für schöpferische Kraft, sondern ein begründeter Schutz gegen überbordende Willkür sein und zugleich eine wertvolle Möglichkeit schaffen, um dem künstlerischen Ausbruch die oft recht nützliche Quarantäne der Bewährung zu verschaffen. Stärkste künstlerische *Erlebnisse religiöser Natur* könnten leicht *entweiht* werden, wenn sie sofort und unüberlegt vor die große, oft unverstandene und eben träge Masse geworfen würden. In diesem Sinne verurteile ich jene hämischen Bemerkungen gewisser, selbst kirchlicher Alt-Töner, die kirchlich angeordnete Entfernungen modernster Werke aus Kirchen (wie in Assy und anderwärts) so kommentiert haben, als ob die Kirche ihre trägen Engheiten heiligesprochen hätte.

Wir sind keineswegs für absolute Bindungslosigkeit, aber wir sind der Meinung, daß die *bloße Gewohnheit*, die bloße Denkfaulheit keine legitime Bindung ist. Die freie Willkür des Künstlers kann wirklich entarten, kein Mensch ist gegen Ent-artung absolut gefeit — er kann aus der Art, aus der Wesenheit fallen. Aber man wird sehr vorsichtig sein müssen, *wer und mit welcher Berechtigung* und vor allem mit welchen *Gründen eine Instanz* (und sei es eine Regierung!) das Verdikt der Ent-artung zu verhängen sich erlaubt oder anmaßt.

Es gibt neben der Verslossenheit auch eine prachtvolle *Aufgeschlossenheit*. Sie erst ermöglicht die bereichernde und befruchtende Hingabe.

b) Es fehlt auch vielen unserer Leute, die durch viele Enttäuschungen gegangen sind, jener Frohmuth und jener Optimismus, jene geistige Lebendigkeit und kräftige Lebensfülle, die zu einer mutigen Eroberung der Zeit, zu einer kühnen Einstellung zur Gegenwart notwendig wäre. Es handelt sich hier um jene „*Müdigkeit der Guten*“, die nur noch rein bewahrend und defensiv-konservativ eingestellt ist. Sie sind überwältigt von den *zweifellos furchtbaren Zersetzungsmomenten*, die sie allüberall und deshalb auch in der modernen Kunst am Werke sehen wollen. Gerade der Gebildete sucht oft in der *Kunst* nur den für ihn subjektiven Gradmesser der geistigen Krankheitserscheinungen, er degradiert die Kunst zu einem psycho-diagnostischen Hilfsmittel, wobei allzu oft gerade die Symptome ausgewählt werden, die die voreingenommene Meinung des

Diagnostikers zu bestätigen scheinen; aber am Ganzen gehen sie blind vorüber. *Kunst-Urteile* sind allzu leicht *subjektiv*. Sie sind bestimmt durch unseren ganzen Lebensstil, unser Lebensgefühl, durch unsere seelische Armut oder unseren seelischen Reichtum. *Selbst die religiöse Glaubenshaltung* ist davon weitgehend beeinflusst. Unsere individuelle, seelisch-geistige religiöse Art läßt uns mit einer Reihe von individuellen *Wünschen und Forderungen* an die Werke der religiösen Gegenwartskunst herantreten; es soll das Kunstwerk geben, was dem Kunstbetrachter fehlt. Deshalb wird (wie Prof. Jedlicka sehr richtig sagt) die Kunst der Gegenwart für sie ein Marktplatz, ein Tummelplatz ihrer unbefriedigten Wünsche, Hoffnungen, Forderungen — ihres Ressentiments — selbstverständlich in voller Analogie zu gewissen „Künstlern“ selber. — Viele verwechseln das Schöne mit dem Angenehmen und glauben, weil sie alles erkämpfen und erringen müssen, sei es Aufgabe der „heiteren Kunst“, ihnen mühelos das Angenehme zu schenken. Daß endlich, wie bereits angedeutet, Menschen, die selbst durch eine Woge von Enttäuschungen zu einem gewissen Pessimismus gelangt sind, eben eschatologisch, d. h. in einer beständigen Weltuntergangsstimmung leben, in der Kunst nur Zerfallerscheinungen sehen können, ist eben durch ihre psychische Eigenart, die Ent-artung ist, begründet. „Weil eine Welt in ihnen und mit ihnen zusammenbricht, fällt alles andere, zum mindesten *für sie*, auch zusammen“ (Jedlicka). Und mehr noch: weil sie nicht mehr den Mut und wohl auch nicht die Fähigkeit haben, eine Welt zu schaffen (ich meine künstlerisch), muten sie es auch keinem andern zu.

Kein Wunder, daß es deshalb leicht zu einer „*Flucht aus der Gegenwart*“ kommt. Wir erleben sie heute bei den kleineren Geistern ohne Eroberer-drang auf fast allen Gebieten. Die Gegenwart ist für sie nur eine fortwährende *Verwundung der Seele*; sie geben auf und ziehen sich in ihre eigene Bequemlichkeit zurück. Kunst ist ja Luxus, Bequemlichkeit und Behaglichkeit. Sie vergessen zu leicht, daß das sogenannte Schöne *nicht leicht erkannt, nicht leicht getan* ist, sondern daß es um den Einsatz des ganzen Menschen geht. Religiöse Kunst darf schon gar nicht der Bequemlichkeit überantwortet werden; gerade sie bedarf der großen und uneigennütigen Opferfähigkeit, die auch die Anstrengung nicht scheut.

c) Nehmen wir noch die Gefahr der *ungerechten Verallgemeinerung* hinzu. Gewiß ist in der modernen religiösen Kunstproduktion auch nicht alles, längst nicht alles *ein reifes und ein vollgültiges Werk*. Es gab Kitsch und weniger Gutes auch zu Zeiten eines Michelangelo, wie es heute unter viel Prübeleien und Ramschware auch Gutes und Bestes gibt. An Extremen läßt sich alles beweisen. Es gab nie eine Zeit, in der nur Meisterwerke entstanden, es gab immer auch Machwerke und es wird sie immer geben. Gerade unter den modernen Meistern fand ich auch die Selbstkritischesten!

Das Urteil auch über die religiöse Kunst ist oft wie ein *Test*, mit dem der Urteilende sich selber empfiehlt oder blamiert. Dazu kommt, daß der Urteilende, der Kritiker, es meist leichter nimmt mit seinem Urteil als der Künstler mit seinem Werk. Es macht mir immer wieder größten Eindruck, wie Künstler für ihre Werke, ihre Ideen hungern und Not leiden, und wie andere „Künstler“ sich so leicht nach dem Winde drehen und sogar „auch abstrakte religiöse Kunst“ machen können, sobald sie sehen, daß dies gewünscht wird, oder wie „Kritiker“ so leicht und unbeschwert

über künstlerische Arbeiten, die buchstäblich erlitten wurden, aburteilen und absprechen.

Gewiß ist nicht jeder Künstler geeignet, auch sakrale Kunst zu schaffen. Man hat die Frage gestellt, ob der für die Gestaltung des Kirchenraumes beigezogene Künstler notwendig ein gläubiger oder gar katholischer Christ sein müsse. P. Regamey verneint die Frage, offenbar in Erinnerung an Matisse und Corbusier u. a. In erster Linie wird der Wert einer künstlerischen Leistung von der Begabung des Künstlers bestimmt. Wo diese fehlt, ist *alles religiöse Bekennen nicht imstande, Kunst hervorzubringen*. Es ist gut gemeint, aber keine Kunst!!! Z. B. eine unkünstlerische Kirche oder Statue! Denken wir hier insbesondere an die Lourdes-Statuen, die alles andere als ein Kunstwerk darstellen. Gewiß haben sie großen Pietätswert, aber der Pietätswert deckt sich hier leider, wie in so vielen anderen Fällen, nicht mit dem Kunstwert. Und doch sollte beides miteinander verbunden sein! Die heilige Bernadette selbst sagte beim Anblick der ersten Lourdesstatue in der bewußt süßlichen Form: „Nein, so hat sie nicht ausgeschaut!“

Umgekehrt aber kann die künstlerische Begabung sehr wohl den gültigen Ausdruck höchster Wahrheiten schaffen, obwohl sich der Künstler diese vielleicht nicht zur Leitnorm seines persönlichen Lebens nimmt. Ähnlich braucht auch der größte Theologe noch nicht unbedingt ein Heiliger sein. Das wäre ja wunderbar, wenn jeder Theologie-Professor ein Heiliger wäre. Zum mindesten muß man dem Künstler zubilligen, daß auch er, wie alle Menschen, nur ein *Werdender* und ein *Reifender* ist.

II.

Die Frage ist, ob, wenn Künstler und Kunstfreund die richtige Einstellung zu sakraler Kunst besitzen, auch *genügende Impulse* und *durchschlagskräftige Momente* in der Gegenwart vorhanden sind, um sie speziell für die künstlerische Gestaltung des sakralen Raumes zu empfehlen.

Wie bereits angedeutet, hatte eigentlich jede neue Periode kirchlicher Kunstübung auch neue *theologische Bewegungen* als anregende Komponenten zur Voraussetzung. Sie fehlen heute keineswegs, sind seit Jahrzehnten da und wirken sich bereits auch weitgehend in der Kunst des sakralen Raumes günstig und sehr günstig aus.

Ich denke hier an die Bibelbewegung und an die liturgisch-eucharistische Erneuerung, die Pius X., der Heilige, so machtvoll inaugurierter. Wer das Ohr feinhörig an die Pulsader des kirchlich-religiösen Lebens hält, weiß um diese innerlichst lebendigen Kräfte des religiös-kirchlichen Geschehens; dem Außenstehenden, dem Abseitsgegangenen oder dem Schwerhörigen (der aber vielleicht trotzdem glaubt, in diesen Dingen mitreden zu müssen) sind sie freilich unbekannt.

Die *allgemeine Richtung* der modernen Kunst und unter lebendigem Anhauch der eben genannten theologisch-religiösen Bewegungen, insbesondere die religiöse *moderne Kirchenkunst* verläuft im Sinne

1. einer starken *Hinordnung zum Wesentlichen*. Als Schulbeispiel dienen die zwölf Zustände einer Stier-Zeichnung von Picasso oder die achtzehn Zustände von „zwei Frauen“, ebenfalls von Picasso. Es sind Beispiele von geradezu phantastischer Abstraktion und Reduktion auf das *Urwesentliche*. Bedenken wir, wie notwendig das ganze moderne europäische Kulturleben, wie das Leben des Kultus, diese Säuberung vom

„Überschwang des bloß Dekorativen“ hatte. Konstruktion und Dekoration waren oft in ein schlimmes Mißverhältnis geraten. Letztere überwucherte wie ein Efeustrauch die erstere. Die „Tugend der Dinge“, das Wesen war verdeckt und versteckt unter allerhand Zugemüse und fast lächerlichem Popanz, das Zierat sein sollte. Die Hauptsache war Nebensache und die Nebensache Hauptsache geworden.

Das Gotteshaus ist in erster Linie *Wohnung* des Allerhöchsten und Opferstätte geworden. Nach einem alten Stich soll bei der Kathedrale von Grado zuerst der Altar gebaut worden sein und erst darum und darüber entstanden wie ein hüllendes Kleid die Wände und die Wölbungen, eine Gebärde von zeitferner Größe und Erhabenheit. Schon das Zerreißen der Kirche in Hochaltar vorn und in Orgelempore hinten, zwar in der gleichen Achse, aber an beiden äußersten Enden derselben, bedeutete einen Abgang vom Wesen der Kirche, indem Gesang und Musik in der Kirche mit dem räumlichen Auseinander auch in ein geistiges Auseinander sich begaben. Der Hochaltar als Opferstätte steht nicht mehr unter der Kuppel, so daß diese ihren Sinn als Dienende verliert und sich selbstständig höchste Triumphe feiert (z. B. unsere Salzburger Kirchen Kollegienkirche, Priesterhauskirche, Kajetaner- und Erhardkirche). Die großen Retables der Altäre werden zu riesigen Schauwänden und konkurrenzieren den Altar, der Christus ist; er wird beladen und aufgeladen und überladen, so daß die ganze wesentliche Symbolkraft verloren zu gehen droht. Die modernen einfachen Kirchen verzichten auf kostspielige Kuppeln, aber sie geben dem Opferaltar, der Christus (Eckstein) ist, die ihm gebührende zentrale Rolle. Der einfache Raum wuchet in allen Linien auf den von jedem Platz aus sichtbaren Altar hin, der meist aus einer großen Steinplatte besteht. Man hat sogar schon probiert, den Opferaltar so zu gestalten, daß der Tabernakel (das verborgene, stille Verweilen Christi unter uns) in das Sakramentshäuschen des Mittelalters verwandelt wird und selbst die Leuchter den Altar nicht bedecken, sondern sinnvoll umgeben. Diese Altarauffassung, aus der liturgischen Bewegung uns wieder zugänglich, hat im Sinne einer Herausstellung des Wesentlichen eine ganz andere Assistenz der hl. Messe ermöglicht: Ihr sollt nicht *in der Messe beten*, sondern *die Messe beten*, sagt Pius X.

Auch die modernen Meßkleider gehen in ihrer Einfachheit wieder auf das Ursprüngliche und Wesentliche zurück und es kommt bei ihnen nicht mehr vor, daß der Priester gleichsam den ganzen himmlischen Chor auf seinem Rücken tragen muß. Ebenso wollen die modernen Kelche das Wesen des Opfers dadurch ausdrücken, daß die Betonung auf der Opferschale liegt, die um ein Vielfaches größer ist (welch kostbaren Inhalt muß sie bergen: Blut Christi!) als der Kelchgriff.

Auch die malerische Ausschmückung der Kirche zielt ganz auf das Wesentliche und alles verschnörkelnde Beiwerk, vielleicht sogar eine vortäuschende Scheinarchitektur, fällt weg. Auf diese Weise entstehen wieder echte Wände (Beton-Wände). Die Bilder an diesen Wänden sind einfacher, dafür aber symbolträchtig. Überall spüren wir die wesentliche Gestalt. Erinnert sei an die Darstellung des hl. Petrus in der Marienkapelle zu St. Peter in Salzburg von Lydia Roppolt. Man muß bis ins 8. Jahrhundert zurück, um solcher „Kühnheit der wesentlichen Geste“ wieder zu begegnen.

Es geht um den Aufbau aus den *Grundelementen der Linie* (Außenbau, resp. Architektur vor allem), der *Farbe* und *Geste*. Oft herrscht ein direk-

ter Widerstreit zum Überkommenen, zur Gewohnheit. Was schlägt's? Es ist *nicht* die Freude am Seltsamen, am Originellen, am Verrückten, sondern die Gestaltung aus dem Wesentlichen. *Das ist immer das Kriterium.* Selbst das Gewinnbringende der sogenannten *abstrakten Kunst* (Ur-elemente der Linie, Farbe und Geste) besteht darin, daß wir es eben nicht mit einer bequemen *An-schauung* der Dinge (Außen-schau) zu tun haben, sondern daß es tatsächlich um eine *Durchschaubarkeit* der Dinge, um eine neue Wesentlichkeit und damit um eine starke *Verinnerlichung* geht.

Die Flucht ins symbolarme, seichte Bild wird von oberflächlichen Geistern bevorzugt, weil sie das rein gegenständliche, ohne Symbolkraft geladene Bild auch ohne Anstrengung verstehen können. Das Verständnis für das Symbolhafte und das Wesentliche ist oft mit Mühe verbunden. Wo jedoch ist Wesentlichkeit besser angebracht als im sakralen Raum? Selbstverständlich muß auch vor den Gefahren einer *falschen Wesentlichkeit* gewarnt werden! Unnötige, störende Konzessionen bilden immer wieder die Gefahr. Der vermittelnde Durchschnitt!

Den Stein bearbeitet man heute aus seinem Wesen heraus. Er wird daher nicht mehr geschweift dargestellt, denn dies geht gegen seine Natur, gegen sein Wesen. Blinde Fenster sind Mätzchen und werden von der modernen Kunst abgelehnt. Entweder man braucht lichtdurchlässige Fenster oder man läßt sie ganz weg.

2. Die moderne Kunst erschließt uns auch eine Reihe neuer künstlerischer *Ausdrucksformen*. Der sog. Akademismus verfügte über eine verhältnismäßig magere Summe von Formen; nicht zuletzt litt die Architektur darunter; aber auch überall, wo wie z. B. im Gemälde das Architektonische eine Rolle spielte, wirkte sich dieser Vitaminmangel aus. Wehe dem, der es gewagt hätte, den Kanon dieser wenigen Formen zu durchbrechen. Die Modernen haben diese „sanktionierten Maßstäbe“ zerbrochen, zum Teil recht kühn und wild und eigenwillig. Aber es ist doch seltsam, wie die Wallfahrtskirche von Ronchamp, die ihr Architekt Corbusier mit Tränen in den Augen dem Bischof übergab, bei allen Besuchern Anklang und Bewunderung findet. Die Künstler sind die *via facti* gegangen, freilich nicht ohne Leid. Und gerade das allen Gewohnheiten ins Gesicht schlagende Ronchamp ist gar nicht so wild. Corbusier kennt genau die Möglichkeiten des armierten Betons. Der Kirchenbau darf den Anforderungen, die die Technik z. B. an eine moderne Brücke oder Fabrik oder Flugzeug stellt, in keiner Weise nachstehen, so fordert Corbusier streng. Deshalb gerade wagt er das freie Spiel der Betonformen, wie es wohl noch keiner gewagt hat. Das geschwungene Betondach dieser Kirche wird als ein „technisches Wunder“ bezeichnet. Aber nicht nur die Möglichkeiten der Technisierung gilt es zu erschließen; sie sind nur im Dienste intensiverer künstlerischer Ausdrücke, und zwar im Zusammenhang mit der Bewegung. Corbusier gesteht selber, daß sein architektonisches Schaffen ähnlichen Gesetzen wie die musikalische Komposition folge. *Jeder Bewegung entspricht eine Gegenbewegung*; jeder Raum ist ohne den anderen nicht denkbar. Alle Maße stehen in einem bestimmten Zueinander, welches auf dem Gesetz des Modulators beruht; d. h. auf einem von Corbusier selber ausgearbeiteten Maßgesetz, das ein mathematisches Durchdringen des Goldenen Schnittes ist und von den

Maßen des menschlichen Körpers abgenommen ist. So bekommt die Architektur Musikalität und Beziehung zum lebendigen Menschen.

Selbst wenn es also ungewohnte Formen sind, so ist so ein Bau *nichts weniger als ein zufälliges Phantasieprodukt*, sondern ist voll wesentlicher und materialechter Gesetzmäßigkeit und Innerlichkeit. (Ich sah noch kein befriedigendes Bild von Ronchamp.)

Dasselbe gilt von *modernen Bildern im sakralen Raum*. Der harmonischen Gestaltungsformen sind, wie die harmonikale Forschung am Monochord ableitet, viel mehr als man glaubt. Die Geschichte hat uns nur ein paar arme Formen überliefert, gemessen am neu entdeckten Reichtum ein bettelhafter Restbestand, der immer und immer wieder abgeleiert wurde. Die oberflächlichen Geister liebten ihn, weil er keine Ansprüche stellte und leicht zu beherrschen war.

3. Die gesamte moderne Kunst, wiederum insbesondere die religiöse Kunst in ihrer Verwendung im sakralen Raum, brachte uns eine weit *größere Dichtigkeit* des künstlerischen Oeuvres. Ich denke hier nicht nur an die intensivere *Dynamik*, sondern auch an die viel dichtere *Statik* heiliger Kunst. Die fromme Verdünnung war aber wirklich auch viel zu weit gediehen. Statt um Marmelade geht es wieder um Blut, um das Blut der Dinge, um das Blut der Menschen, um das Blut Christi, des Gottmenschen!

Eine Dame hielt mich einmal im Kolleg St. Benedikt vor der Christusgestalt am Kreuz von Adlhart an mit den Worten: „Diesen Kruzifixus hier müssen Sie entfernen, der erschreckt uns zu sehr.“ Ein typisches Zeichen dafür, wie verniedlicht das Golgotha-Geschehen vielerseits gewünscht wird, statt daß man froh wäre, wieder eine ans Kreuz geheftete Christus-Figur zu haben, die das grausame, schreckliche Ereignis von Kalvaria in seiner echten, wahren Dimension künstlerisch zum Ausdruck bringt.

Der Weg geht von der gemütlichen epischen Erzählbreite — ob der Mund oder der Pinsel erzählt, oder der Stichel oder Meißel — weg zur größtmöglichen Konzentration.

Denken wir an Georges Braque. Wie verfestigt er die Flächenformen durch *Dichte* in der Mitte, läßt die Rhythmen steigen und fallen, läßt sie in die Horizontale klingen, zeichnet die *Umrisse* mit ruhigem Strich, gerundet oder im stumpfen Winkel, und erreicht damit Höhepunkte, die trotz ihres revolutionären Primitivismus an die edle Kraft der klassischen Größe heranreichen. — In der religiösen Kunst haben Georges Rouault als Maler, Albert Schilling als Plastiker u. a. eine ähnliche Dichte erreicht, vor deren Gefühltheit viel dünnere Werke sogar der Hochbarockzeit, geschweige denn spätere Epigonen zurückstehen müssen. *Solche* Werke gehören meines Erachtens in die Kirche.

Die moderne Kunst hat bis zu einem gewissen Grad das *Zeichen* wieder entdeckt, die Symbolik, um sie nicht zuletzt in der religiösen Kunst zu einer einzigartigen Blüte wieder erstehen zu lassen. Die Symbolik hat zum magischen Weltbild gefunden in ihren seltsamen Rückgängen ins Unbewußte, bis zu den archetypischen Symbolen und Bildern. Im gigantischen Bestreben, von der *bloßen Oberfläche* des Natürlich-Gegenständlichen zum *inneren Wesen* der Dinge vorzustoßen, geht nun die moderne Kunst, nachdem sie etwas radikal und burschikos, wie es eben jugendlichen Revolutionären entspricht, alle naturalistischen und

rationalen Maßstäbe zerbrochen, zum *Zeichen der frühmittelalterlichen Kunst* zurück, die eminent christlich war. Die echte christlich-moderne Kunst geht heute wieder jenseits der naturalistisch-materialistischen Er rungenschaften und es mag ein Witz der Geschichte sein, daß wie die gotische Geistigkeit zuerst als ungeistige Barbarei so jetzt das als materialistische Kunst verflucht wurde, was eigentlich dem Materialismus den Todesstoß zu versetzen berufen war. Der moderne Maler erzählt so wenig lang und breit wie etwa der ekstatisch erregte Malermönch auf der Reichenau um 1002 (im Perikopenbuch für Heinrich II.), sondern er deutet mit *wenigen Gesten das Ereignis* an, die Personen sind auf Blick und Gestus beschränkt, fast drohend schauen die riesig geweiteten Augen und die Überlänge der arabeskenhaften Arme und Hände unterstreicht die beschwörende Gestik (Leopold Zahn). Das Ganze steht nicht in irdischer naturverbundener Gegenstandsvordergründigkeit, sondern der Vorgang spielt sich im magischen Spiel- und Ausdruckskreis des Zeichens ab. Der Glaube an magische Kräfte ist der Menschheit nicht auszutreiben. Der moderne Künstler hat das magische Zeichen (noch nicht immer mit dem christlichen Offenbarungsglauben durchgängig verbunden) wieder entdeckt, es kommt ihm mehr auf diese verhaltene Sprache an als auf *geschwätzigen Ausdruck und kopiermäßige Naturtreue*. Das ist ein nicht zu unterschätzender Gewinn auf dem Wege zum *verlorenen Geist*.

4. Auf eine psychische Dimension in der modernen Kunst sei noch hingewiesen, auf ihre *todernste Grundhaltung*. Das Lichte, Freudige, Beschwingte der Barockzeit etwa vergleichsweise dazugenommen, sticht radikal dagegen ab. Es mag vielleicht mit dem Existentialismus im Zusammenhang stehen. Ist das a priori ein Fehler? Wir haben schon zu Anfang daran gerührt. Es geht hier um das Letzte der Kunst und ihre psychologische Wirkung. Soll sie erfreuen oder soll sie erschüttern? Soll sie aufheitern oder soll sie läutern? Ist ihre Aufgabe, die Lichtseite, die Helligkeiten des Lebens zu zeigen, oder hat sie den Auftrag, das dunkle Ernste zu predigen und den Menschen damit umzugestalten?

Was das heute faktisch Bestehende anbetrifft, so sagen viele, seien ja auch die Zeiten nicht dazu, um einer heiteren Kunst zu frönen, andere meinen, gerade das Fehlende und Mangelnde in einer freudlosen Zeit müßte die Kunst zu erreichen versuchen. Aber ist Kunst wirklich nur „Maitre de plaisir“? Besonders die religiöse?

Vielleicht sind die alternativen Fragen falsch gestellt. Kunst muß als das echte Kind des Menschen dem *ganzen Menschleben* dienen, muß das Menschenleben erhöhen, diesseitig bis zu einem gewissen Grade vollenden, ja sogar hinüberführen und hinaufführen über die Stufen des Seins zum Lichte, in dem aller in den Dingen gefangene Glanz *seinen Ursprung* sucht und besitzt. Freude und Schmerz, Licht und Finsternis, Glück und Unglück, Not und Notwendigkeit, Sünde und Erlösung, Fessel und Freiheit, alles, alles gehört auf die reiche Palette des Lebens — weshalb nicht auf die nicht weniger reiche Palette der Kunst? Aber nicht unverbunden, nicht in der Zerstreuung, sondern in der Einheit des Menschenlebens als Ganzes, mit Einschluß dessen Vertikal-Dimension. — Christliche Kunst in solchem Raum sei nicht so sehr volksnah, sondern das Volk sei dieser Kunst nah! Aber sie ruft die Künstler und die Kunstfreunde zu ernster Selbstprüfung auf.

Salzburg-Einsiedeln

Univ.-Prof. Dr. P. Ildefons Betschart O.S.B.