

ABSTRAKTE KUNST UND KIRCHE

Außer den eigentlichen Seelsorgsfragen vermag unter uns wohl kaum so leicht ein weiteres Thema die Diskussion in derart frischen Fluß zu bringen, wie es bei der Problemstellung „Kirche und moderne Kunst“ gewöhnlich der Fall ist. Wie oft kommt es doch vor, daß eine heiße Welle in die Schläfen längst ergrauter Herren steigt, wenn es gilt, die „klassische Kunst der vergangenen Jahrzehnte“ gegen einen etwaigen „pietätlosen“ Eiferer zu verteidigen!

Indessen birgt diese Frage doch ohne Zweifel zu abgründige und immer neu sich stellende Probleme, als daß sie mit einem Witz abgetan und leicht-hin erledigt werden könnte. Eine einigermaßen objektive Schau und gerechte Beurteilung der mannigfach verflochtenen Beziehungen zwischen Kirche und Kunst ist nur möglich, wenn sich der Theologe und der Philosoph mit dem Kunsthistoriker und dem schaffenden Künstler zu einem freundschaftlichen Ideenaustausch zusammenfinden. Einen sehr wertvollen, philosophisch wohlbegründeten und geschichtlich gut belegten Beitrag im Sinne eines solchen Gesprächs sehe ich in einer Studie über die Kunst in der Heilsgeschichte von Peter Metz mit dem Titel „Abstrakte Kunst und Kirche“¹⁾.

Um über das Verhältnis von Kirche und Kunst in der Gegenwart eine gewisse Klarheit zu gewinnen, müssen wir uns zuerst einmal daran erinnern, was beide überhaupt sind. Darüber hinaus werden uns ihre „geschichtlichen Beziehungen“ noch manchen Aufschluß geben. Die Kirche als die notwendige Heilsanstalt aller Getauften ist nicht von dieser Welt; sie harrt der Offenbarung der Herrlichkeit der Kinder Gottes. Sie soll sich auftragsgemäß um das Seelenheil der Menschen bemühen. Dessenungeachtet ist die Kirche jedoch auch in dieser Welt. Ihre Aufgabe ist es, Senfkorn und Sauerteig zu sein, vorab zwar im Bereich des Glaubens und der Sitte, dann aber auch in allen andern Gebieten des menschlichen Lebens: in der Philosophie, der Soziologie, der Politik und der Wirtschaft und schließlich nicht zuletzt in den Belangen der Kultur und Kunst. Die Kirche ist auch hier der alles überschattende Baum oder der Stein, „der sich vom Berge löst, herabrollt, selbst wieder zu einem Berg heranwächst und alle Reiche der Welt zermalmt“²⁾.

Im Gegensatz zur Kirche ist die Kunst hingegen von dieser Welt. Sie ist aufs engste mit der gefallenen Natur verbunden; sie wurde zugleich mit ihr verletzt, und sie unterliegt wie ihre Mutter dem Gesetz des Wandels und des Todes. Die Kunst zeigt daher im Verlauf der Geschichte ein ständig wechselndes Gesicht³⁾. Es scheint zwar an ihr wie an der Blumenwelt etwas Paradiesisches erhalten geblieben zu sein. Sicher spricht sie die edelsten Kräfte des Menschen an, sie weist ihn über sich hinaus. Nicht von ungefähr und wohl auch nicht zu Unrecht hat man sie schon die irdische Schwester der Religion genannt. Aber gerade in dieser Beziehung offenbart sich ihre erbsündige Belastung: sie kann im gefallen Menschen die Religion verdrängen und als trügerisch bezauberndes Surrogat deren Stelle einnehmen.

¹⁾ Peter Metz, *Abstrakte Kunst und Kirche* (Glock & Lutz, Nürnberg 1954). Ich möchte die kurze, geistreiche Studie, der ich in wesentlichen Punkten folge, jedem Leser zur Lektüre empfehlen.

²⁾ und ³⁾ Vgl. Metz, S. 10.

In providentieller Weise wurde daher dem Judenvolke verboten, Jahve im erzenen Bilde darzustellen, weil sonst dem Monotheismus von „innen“ heraus eine Gefahr entstanden wäre. Ringsum wurde nämlich — in Ägypten sowohl wie im Zweistromland — trotz der Uroffenbarung die Statue des angebeteten Gottes zum verehrten Medium, zum Götzen⁴⁾. Auf der klassischen Stufe des Griechentums ging man noch einen Schritt weiter: Hier unterscheidet sich die Weihestatue des siegreichen Athleten schließlich kaum mehr von der Gottheit, der sie anfänglich als Votivgabe geweiht war. Jenseitiges Idol und menschliches Ideal durchdringen sich und erscheinen identisch. Der Götterglaube verflüchtigt sich, und der idealisierte Held tritt an den Platz der Gottheit. Eine letzte, mehr politische Ausdifferenzierung ergab sich dann in der Apotheose des römischen Cäsarentums: Der Kaiser wird entrückt; er erscheint als dämonischer Exponent, als Gott, der folgerichtig im Pantheon der Planetengötter sein Standbild erhält.

Vor dem Hintergrunde dieser kulturhistorischen Situation vollzog sich nun das Werk der Erlösung; und damit wurde auch die Stellung der Kunst von Grund auf verändert. Wenn sich bis dahin das Kunstwerk zwischen den Menschen und die Gottheit geschoben hatte, oder wenn das Geschöpf sich selbst oder sein Bild, vom Vater der Lüge betrogen, als Gott wählte, wurde nun der Gottmensch „Ort göttlicher Wirklichkeit“⁵⁾. Die satanische Versuchung „Ihr werdet sein wie Gott!“ hatte durch diese reale Überhöhung ihren verlockenden Sinn und ihre betörende Macht verloren. Für das Kunstwerk bedeutete dies freilich Verlust der Eigenständigkeit und Preisgabe seiner numinos-dämonischen Gewalt⁶⁾. Es wurde zum Zeichen und Unterpfand der Freundschaft zwischen Gott und dem begnadeten und vergöttlichten Geschöpf, es ward zum — Symbol. „Das echte, das Ursymbol freilich war und ist der Mensch selbst, sein Handeln, sein Tun, und das von Gott gesetzte Zeichen göttlicher Gegenwart im Dienste vor Gott, die Heilige Liturgie“⁷⁾. Diese christliche Konzeption der Kunst äußert sich sowohl in ältesten kirchlichen Malereien von Dura Europos und in den östlichen Ikonen als auch in den frühen Basiliken mit ihren hieratischen Mosaiken wie überhaupt in der gesamten mittelalterlichen Kunst. In der gotischen Kathedrale schließlich erfolgte die klassische Ausprägung. Hier, „wo der Stein nur noch als Materie in Funktion im Verstreben und Verspannen seinen Ort fand“⁸⁾, hatte sich das himmlische Gezelt, ein wahres Lichthaus Gottes, auf die Erde herabgelassen. Es überrascht nicht, wenn zwischen dem geistigen Begründer der Gotik, dem königlichen Berater und Abt Suger von St. Denis, und der Lichtmetaphysik des Pseudoareopagiten Beziehungen nachgewiesen werden konnten.

Zur Zeit der unerhörten technischen Vollendung der hohen Gotik steht das Kunstwerk noch im Dienste Gottes. Doch bereits in der beginnenden Frührenaissance tritt nun an den Menschen erneut die Versuchung heran, Gott sein Kunstwerk zu entziehen, „man rückte es an den Rand der Kirche, hinaus in die Welt. Die Kunst war autonom geworden“⁹⁾. Sie blieb wohl noch kirchlich, aber sie war keine liturgische Kunst mehr. So scheint auch nach der Renaissance in den großartigen Kirchenbauten des Barock und des

⁴⁾ Dies ist auch bei den meisten hochstehenden heutigen heidnischen Religionen der Fall, wie dies ein neuerer Cinemascope-Farben-Dokumentarfilm „Continente Perdute“ bezüglich des Malaiischen Archipels (Java, Borneo, Bali usw.) sehr eindrucksvoll zeigt.

⁵⁾ bis ⁹⁾ Vgl. Metz, S. 16, 20, 20, 26, 28.

Rokoko der Himmel auf die Erde herabgestiegen. Aber — ist es nicht doch vielfach ein Himmel voller mehrheitlich weltlich gestimmter Geigen? — Nach dieser Epoche zerfiel das letzte einheitliche Kunstbild des Abendlandes. In konsequenter Analogie zur geistesgeschichtlichen Entwicklung ist seither auch die Kunst „Privatsache“ geworden. Freilich werden auch jetzt noch von einzelnen Künstlern Werke intensivster Eindringlichkeit und hervorragender Qualität geschaffen; allen aber fehlt das Signet der Allgemeingültigkeit, wie es in früheren Kunstepochen der Fall war. Daneben „empfand“ die breite Masse abwechselnd in neugotischen, barocken oder klassizistischen Formen, wie es eben gerade die Mode verlangte, die sich anmaßte, einen zeitbedingten Stil zu ersetzen. Es paßt ausnehmend gut zum Zeitcharakter, wenn man nun anfang, auf industrieller Basis dutzend- und grossweise Gipsfiguren aller gangbaren Heiligen zu fabrizieren.

Führende Köpfe unter der Künstlerschaft wandten sich nun, ihrer Sendung bewußt und angewidert von dieser süßen Gegenständlichkeit, einer abstrahierenden oder völlig abstrakten Ausdruckskunst zu. Man muß an die Ehrlichkeit dieses Unterfangens glauben. Meister wie Kandinski oder Picasso mögen uns durch ihre „Primitivität“ oder die Dämonie ihrer Aussage zutiefst erschrecken. Sie mögen im Rahmen unseres Glaubens höchstens noch als apokalyptische Kündler einen Platz finden oder überhaupt nicht in unser ideologisches Konzept passen, doch sind auch sie nichts anderes als zuverlässige Seismographen der innern Beben der neuzeitlichen Menschheit. Ihre „verworrenen Bilder“ werden kaum zu Unrecht schon heute als wahrhaft prophetische Visionen erkannt. Kommt das Mißverstehen ihrer zweifellos eschatologischen Kunst nicht vielfach daher, weil ihre Werke mit den (kommenden) Atomgewittern in engerer Beziehung stehen als mit unserm wenigstens äußerlich noch fein geglätteten bürgerlichen Dasein? Auch der heutige Künstler müßte seiner Sendung, Prophet zu sein, untreu werden, wollte er sich einfach nach dem Geschmack des Publikums richten. Wie man schon mehrfach festzustellen beliebte, ähnelt unsere Zeit derjenigen nach dem Untergang des römischen Kaiserreiches. Wir verstehen heute, daß damals bis zur Bildung einer neuen, wirklich universalen abendländischen Kunst und Kultur immerhin einige Jahrhunderte verstrichen. Verabschieden wir daher auch in unseren Verhältnissen den Gedanken, daß derart umfangreiche Umschichtungen und Entscheidungen von einer einzigen Generation zu Ende gedacht werden könnten. Dazu ist der Atem auch eines technisch raffiniert ausgestatteten Geschlechtes wahrhaftig zu kurz! Wohl haben die Menschen der neuesten Zeit innerhalb der Spanne von knapp einem Jahrhundert eine wirklich globale technische Zivilisation aufgezogen. Wer möchte sich aber zur Behauptung versteigen, dies wäre auch kulturell der Fall? Es drängt sich überdies die Frage auf: Haben wir im höchst entscheidungsvollen Augenblick, wo Kirche und Kultur im Begriffe sind, das historische Abendland zu verlassen, genügend Stützpunkte und Außenposten geschaffen, um unsere fernere Zukunft sicherzustellen? Und noch ein weiteres: Findet sich überhaupt noch Zeit zu einer derartigen unabdingbaren Verfestigung, bevor der Mensch zum Sprung ins Weltall ansetzt und den Start in die Stratosphäre wagt?

Die im profanen Bereich heute tonangebende Kunst dringt indessen ungeachtet zahlreicher Proteste auf immer breiterer Front auch in den Kirchenbau ein. Und hier stellen sich nun die Probleme. Wenn wir die



KOPF DES KÖNIGS DAVID
aus einem Codex von Durham, Nordengland, um 700

(Zum Beitrag „Abstrakte Kunst im ersten Jahrtausend“ von Werner Helmes, Treis/Mosel)



Photo Pospesch

KREUZWEGSTATION
in Bronze von Toni Schneider-Manzell

Gefahr der Gipsfigur und überhaupt aller Erzeugnisse der bekannten Devotionsindustrie in einer süßlich-verlogenen Scheinwelt sehen, die sich sehr leicht auch auf die innere Haltung überträgt und historisch gesehen mit einem kaum ehrlichen Sonntagschristentum zusammenhängt (und geht), so verbleibt ihr doch der Vorzug einer allgemeinen Verständlichkeit. Und wie sehr wir anerkennen, daß die moderne Kunst ihre ehrlichen Anliegen „grad heraussagt“, so sollte doch gerade im geheiligten Raum ihre Bildersprache nicht zu einem für die Allgemeinheit unverständlichen dadaistischen Lallen, zu einem dämonischen Gezeter werden, das nicht schon dadurch verständlich ist, wenn man behauptet, es durchaus ernst zu meinen. Wohlwollende und gebildete Kritiker¹⁰⁾ wagen daher die Frage auszusprechen, ob nicht an Stelle der Sentimentalität der „Gipsfigur“ nun bloß ein unverständlicher subjektiver Ästhetizismus treten soll. Gewiß ist es bedauerlich, wenn sich noch in unserem Jahrzehnt ein geldgebender Dorfmonarch als sentimentalischer St. Wendel recht und schlecht an die Chorwand konterfeien lassen kann; andererseits aber können wir eine rein abstrakte Farbkomposition, wenn sie auch von bester Qualität ist, an dieser liturgisch höchst bedeutsamen Stelle wohl kaum als am richtigen Platze bezeichnen. Ein solches Werk könnte man sich freilich auch in der Kirche, vielleicht an der Rückwand als Ausschmückung des Orgelprospektes denken. Ebenso sind moderne Engel oder Apostel — um zwei Beispiele herauszugreifen —, die nur die Macht des Kündens ausdrücken, doch weit davon entfernt, als allgemein gültig anerkannt zu werden; denn der Engel wie der Apostel sind nicht nur Boten und Kündler, sie müssen letztlich nach dem Maß des (Gott-)Menschen geschnitten sein. Peter Metz legt daher den Finger wohl an die „wunde Stelle“ der abstrakten Kunst, wenn er sagt: „Sie hat ihren Ort am Rande der Existenz des Menschen, und dort gilt sie nur so viel, als der wirkliche Mensch mitbringt, als er bereits in sich trägt, um es in ihr zu erkennen. Sie kann ihm helfen zur Erkenntnis seiner selbst und so auch zur Erkenntnis Gottes, doch er bedarf ihrer nicht!“¹¹⁾

Es kann uns bei der Diskussion um Kirche und Kunst nicht entgehen, daß weite Kreise der Kirche und des Kirchenvolkes ein deutliches Mißbehagen gegen die abstrakte Richtung hegen, ja man darf wohl von einer eigentlichen Kunstmalaise sprechen. Das ist an und für sich nichts Außerordentliches, zeichnen sich doch solche Stimmungszustände auch auf religiös-sittlichen Gebieten ab, wo der Seelsorger trotz der autoritären Rückenstärkung durch die Kirche weit schärfere Anerkennungskrisen durchlebt. Er kann sich nämlich mit gutem Gewissen sagen, daß die Gründe hierfür im heruntergekommenen Zeitgeist und daher außerhalb seiner Verantwortung liegen. Die Krise „Kirche — Kunst“ hingegen mag nicht zuletzt daher kommen, weil Künstler und selbst kirchliche Bauherren in ihrem Wagemut bisweilen doch etwas weit gegangen sind und dabei das „Volksgefühl“ verletzt haben. Wir dürfen zwar auch in künstlerischen Belangen nicht einfach den Weg des geringsten Widerstandes gehen, und es bleibt unsere Aufgabe, dieses Volk auch hierin zu erziehen. Ist es ja leider immer noch so, daß man eine billige Schundoperette zu einem Bühnenerfolg werden läßt, während einem wertvollen, aber ernsthaften

¹⁰⁾ So gerade auch P. Metz, S. 51.

¹¹⁾ Vgl. Metz, S. 52.

Spiel die Gefolgschaft versagt bleibt. Schon von jeher nämlich hat das Volk die Ramschware der Jahrmarktbuden und die oft nicht bessere Qualität der Kramladen an Wallfahrtsorten echter zeitgenössischer Kunst — vielfach zwar aus finanziellen Gründen, das sei zu seiner Entlastung gesagt — vorgezogen. Es ist ein leichtes, schon mit einem unmerklichen Augenzwinkern einen Volksaufstand moralischer Entrüstung gegen ein modernes, unliebsames Kunstwerk zu entfachen: So verstand es ja schon Demetrius, weiland Silberschmied zu Ephesus, wegen der Gefährdung seines florierenden Handelsgeschäftes mit den billigen Artemistempelchen gegen Paulus eine religiöse Volkserhebung zu inszenieren¹²⁾.

Wohl die heikelste Frage bleibt diejenige nach der künstlerischen Qualität; sie ist in der Praxis nicht so leicht zu beantworten. Ich glaube, in diesem einen Punkte dürfen wir gegenüber der abstrakten Kunst ruhig kritisch bleiben. Wohl hat die Erfahrung der letzten Jahrzehnte deutlich gezeigt, daß sich die kirchliche Baukunst auf einer guten Ebene hält; auf dem Sektor der Malerei und Plastik fällt eine solche Behauptung schon schwerer. Das soll uns nicht verwundern; denn die bloße Zugehörigkeit zu einer Künstlergilde war noch nie eine verlässliche Garantie für Qualität. Daran möge sich der kluge Auftraggeber bei Gelegenheit erinnern! Selbstverständlich sollen uns die neuen Verlautbarungen der Kirche über die Verwendung der modernen Kunst im sakralen Raum maßgebend und verpflichtend sein. Als Menschen unserer Zeit dürfen wir allerdings nach dem paulinischen Axiom: „Alles ist euer, ihr aber Christ!“ auch aufgeschlossenen Sinn für die differenzierte Zaubersprache der zeitgenössischen Kunst zeigen, genau so wie wir uns an der schlichten Schönheit der Wiesenblume am Wegesrand oder an der hochgezüchteten Pracht der Edeldrose freuen, oder wie wir uns für die technische Glanzleistung eines astronomisch genauen Chronometers und für das raffinierte Zusammenspiel der elektronischen Apparatur eines modernen Fernsehers begeistern können. Die abstrakte Kunst gehört nämlich wie gerade diese Dinge trotz all ihren Widersprüchen als voll adäquater Ausdruck unserer Gegenwart doch offensichtlich zu uns. Sicherlich würden wir unserer Aufgabe als Volkserzieher nicht gerecht werden, wenn wir einfach stur Position gegen sie bezögen. Es sei in diesem Zusammenhang vermerkt, daß der katholische Akademiker weniger über kunstgeschichtliche Einzelheiten als über geistesgeschichtliche Beziehungen Bescheid wissen sollte. Ob ihm dieses Wissen an der heutigen Mittelschule überall geboten wird, ist bei der laufenden Diskussion um die Reform dieser Schulstufe doch nicht ganz außer acht zu lassen. Sonst wird, was nicht so schlimm ist, der Banause nie aussterben, wohl aber der rohe technische Roboter in noch erschreckender Weise überhandnehmen. Schließlich müssen wir unser Auge für die moderne Kunst schulen, wie wir unser Ohr an die parallel laufende moderne Musik gewöhnen. Ohne Zweifel gehören der Choral, Bach, die großen Klassiker und Romantiker zu unserem unantastbaren Kunstgut. Doch wird mancher mit der Zeit Geschmack an Ravel und Strawinskij entwickeln und schließlich sogar an den Vertretern der atonalen Musik Gefallen finden. Ich wenigstens erinnere mich, daß ich schon vor vielen Jahren von einer Aufführung von Hindemiths „Mathys der Maler“ zutiefst ergriffen war: ich bin der Meinung, ohne die Mittel der Atonalität ließen sich insbesondere

¹²⁾ Apg. 19, 23—40.

die Versuchungen des heiligen Antonius bei weitem nicht so eindrucksvoll darstellen.

Letzten Endes haben wir gerade als Liturgen der modernen kirchlichen Kunst weit mehr zu geben, als wir ohne weiteres ahnen. Es mag uns innerlich beglücken, wenn Metz als kunsthistorisch gebildeter Laie uns die Feier der heiligen Liturgie auch als die wichtigste künstlerische Aufgabe anempfiehlt: „Diese, die heilige Liturgie, ist nächst dem wirklichen Menschen selbst das ‚Kunstwerk‘, das er als Symbol, als ‚Zeichen und Unterpfand‘ seines Einvernehmens mit Gott zu schaffen, zu wirken hat. Sie ist Sache der ganzen Kirche . . . des Sacerdotiums und des ‚Regnum‘, des Klerus und des Volkes . . .¹³⁾.“ Er spricht dann weiter davon, wie der Kaiser in früheren Jahrhunderten, stellvertretend für die Gesamtheit des Volkes, an der Liturgie teilgenommen habe, und wie der Laie heute an des Kaisers Stelle stehe und daher nicht nur „am Rande mitmachen“ könne. Und Metz meint dann: „Durch die Liturgie aber, das Opus Dei, das ‚Kunstwerk‘ Gottes mit dem Menschen, wird der neue, wirkliche Mensch geprägt. Und aus der Prägung, die der Mensch durch die Liturgie empfängt, erhält dann auch alles andere, was er tut, Gestalt. Für dieses andere aber und ganz besonders für die Kunst gilt das Wort Christi: ‚Ne solliciti sitis — sorget nicht, was ihr essen, wie ihr euch kleiden sollt — das alles wird euch nachgeworfen werden!‘ Von hier, dem zentralen ‚Kunstwerk‘ der Liturgie aus wird die Frage nach den Formen der Kunst im Kirchenbau oder gar ein Streit um sie fast zu einem Streit um des Kaisers Bart . . .¹⁴⁾.“ Wir handeln daher wohl klug und richtig, wenn wir bei allem Interesse an der aktuellen Diskussion „Kirche — Abstrakte Kunst“ diese künstlerischen Belange nicht über die großen ideologischen Auseinandersetzungen stellen. Sorgen wir daher als Anhänger der alten wie der modernsten künstlerischen Richtung dafür, daß das wertvollere Band weltanschaulicher Geschlossenheit nicht gefährdet wird. Besinnen wir uns alle einmal mehr auf die heilige Liturgie als unser zentrales Kunstwerk. Sicher wird den Gläubigen die zeitlose Erhabenheit unseres aktuellen Vollzuges des heiligen Meßopfers in modernsten Kirchenräumen weit mehr offenbar als in manchen vielgerühmten Kirchenbauten der Vergangenheit. Letztlich jedoch möge unser Verhältnis zur abstrakten Kunst, die ja wandelbar und vergänglich ist wie jede andere, unter dem großzügigen augustinischen Motto stehen, mit dem auch Peter Metz seine Studie beschließt: „Liebe Gott und tue, was Du willst!“

Högglingen/Schweiz

Dr. Leonz Waltenspühl

Obenstehenden Aufsatz aus der „Schweizerischen Kirchenzeitung“ Nr. 28, vom 12. Juli 1956, bringen wir zum Abdruck, weil er die Problematik des Themas mit besonderer Klarheit schaut und eine sehr beachtenswerte, nach jeder Richtung hin fein ausgewogene Stellungnahme bietet. Nur auf dem Grunde eines solchen ehrlichen Bemühens um das rechte Verständnis der christlichen Kunst von heute, kann eine fruchtbare Diskussion und Weiterführung christlichen Kunstschaffens gedeihen.

Die Schriftleitung

¹³⁾ und ¹⁴⁾ Vgl. Metz, S. 41—43.