

Zur Funktion der modernen Kunst : aus Anlass der Kirchenfenster in Audincourt und Les Bréseux

Autor(en): **Schmalenbach, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **40 (1953)**

Heft 12: **Modernes Formschaffen**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-31044>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Zur Funktion der modernen Kunst

Aus Anlaß der Kirchenfenster in Audincourt und Les Bréseux

Von Werner Schmalenbach

Innerhalb der katholischen Kirche Frankreichs wird seit einer Reihe von Jahren immer stärker die Forderung gestellt, Künstler moderner Richtung zur Mitarbeit an den sich stellenden Bauaufgaben heranzuziehen. Diese Bestrebungen finden ihren Ausdruck in der von den Pères Couturier und Régamey herausgegebenen Zeitschrift «L'Art Sacré».

Zu den bedeutendsten Realisierungen dieser modernen Tendenzen kirchlicher Kunst gehören die Fenster von Alfred Manessier (geb. 1911) in der Kirche von Les Bréseux und die Werke von Fernand Léger (geb. 1881) und Jean Bazaine (geb. 1904) in der Kirche von Audincourt. Beide Ortschaften liegen im Doubs-Gebiet, auf der Strecke Montbéliard-Maiche.

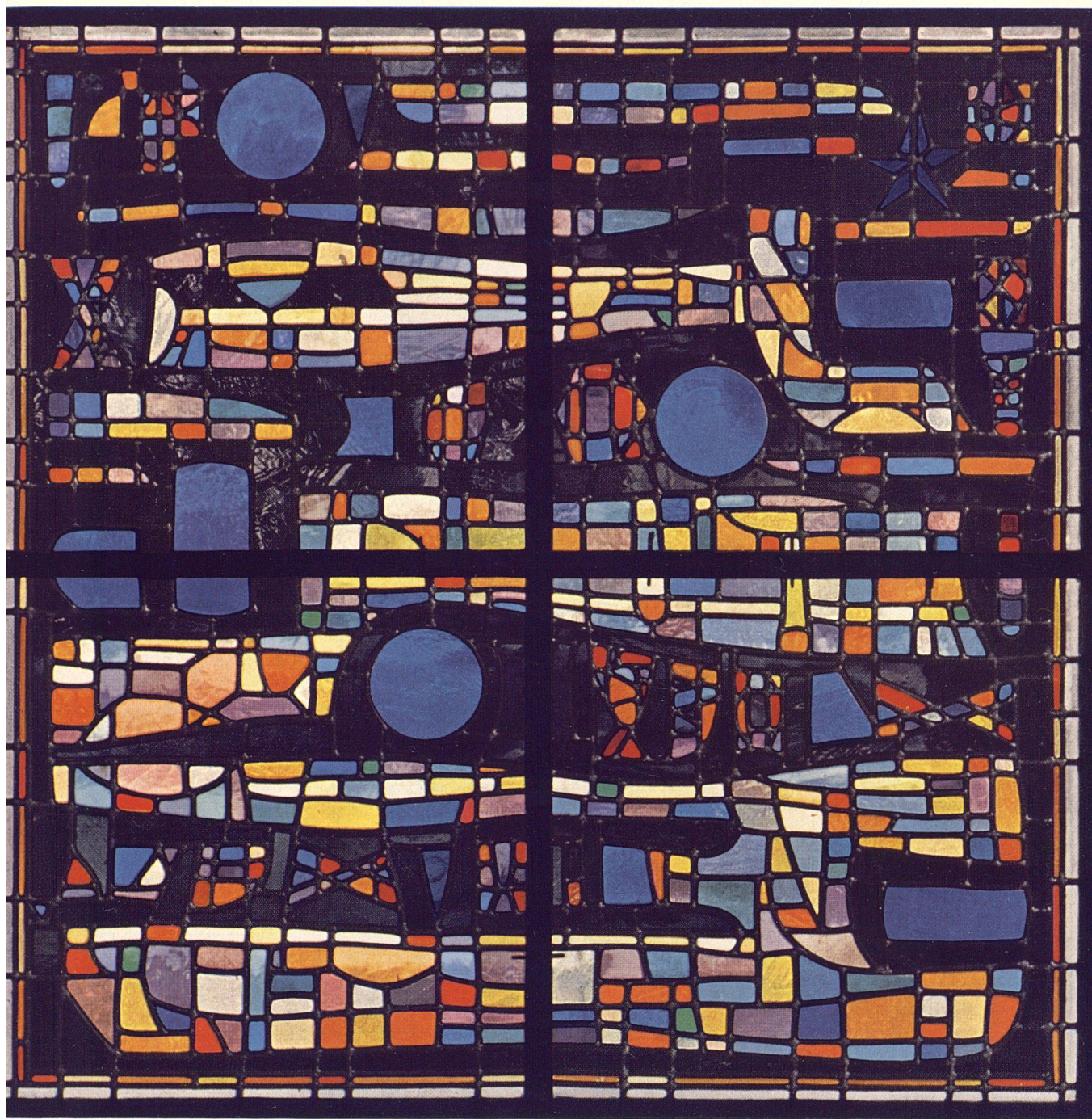
In Les Bréseux handelt es sich um eine kleine Barockkirche, die 1950, anläßlich ihrer Renovation, durch sechs Fenster von Manessier geschmückt wurde. – Die Sacré-Cœur-Kirche in Audincourt wurde 1949/50 vom Architekten der berühmten Kirche von Assy, Maurice Novarina, in Eisenbeton und Natursteinen aus der Gegend erbaut (kassettierte Tonnendecke aus Eiche); über die baulichen Qualitäten soll hier nicht geurteilt werden. Léger hat den rings um den Saal – mit Ausschluß der Westseite – laufenden Fensterfries entworfen. Ebenfalls nach seinem Entwurf wurde die Tapiserie hinter dem Altar ausgeführt. Von Bazaine stammt das Mosaik in der Eingangshalle. Der Kirche ist ein Baptisterium angeschlossen, dessen Fenster ursprünglich Joan Miró übertragen waren. Miró mußte schließlich von dem beiderseits mit Freuden in Angriff genommenen Projekt zurücktreten, und an seine Stelle trat Bazaine. Bazaines Fenster sind bis jetzt noch nicht vollendet.

In beiden Fensterzyklen, dem von Les Bréseux wie dem von Audincourt, handelt es sich nicht um Glasmalereien im eigentlichen Sinn, da das Glas von den Künstlern nicht bemalt wird: sie arbeiten ausschließlich mit farbigen Gläsern. Während Manessier sich der traditionellen Technik der Bleifassungen – freilich formal in sehr freier Weise – bedient, verwendet Léger als Konstruktionsmaterial nichtarmierten Beton. Die dicken farbigen Glasstücke sind in Betonfassungen von wechselnder – im großen und ganzen verhältnismäßig starker – Breite eingebettet.

In den leidenschaftlichen Diskussionen um das Schicksal der modernen Kunst geschieht es seit einiger Zeit immer wieder, daß im entscheidenden Augenblick der Name Alfred Manessier fällt. Dieser Künstler steht, ohne selbst eine solche Stellung anzustreben, am Schnittpunkt einer ganzen Reihe von Gedankengängen, die sich zwar auch am Beispiel anderer großer Künstler unserer Zeit führen lassen, aber nicht mit der gleichen Evidenz, nicht mit der gleichen Plausibilität. Viele beunruhigende Fragen, die das Fortkommen der modernen Kunst – oder sollte man nicht besser einfach sagen: der Kunst? – betreffen und die so oft nur Ratlosigkeit, ja Hoffnungslosigkeit hervorrufen, werden durch die Gestalt dieses Künstlers in stupender Weise vereinfacht.

Der Grund hierfür liegt darin, daß Manessier gleichzeitig «abstrakter» Künstler und gläubiger Katholik ist. Wobei seine Gläubigkeit nicht etwas ist, das separat erledigt wird, sozusagen am Sonntag, sondern sie bildet einen wesentlichen Bestandteil, ja Grundlage und Inhalt seines künstlerischen Schaffens. Dinge, die vielen als unvereinbar erscheinen, sind hier in der überzeugendsten Weise zusammengekommen. Jene «Mitte», die ein jüngst geprägtes Schlagwort als verloren meldet, bildet hier das lebendige Zentrum, von dem aus ein Künstler abstrakte Bilder entstehen läßt.

Ein Künstler also, der kraft seines Glaubens nach Symbolen und Inhalten nur die Hand auszustrecken braucht, dessen Vorstellungswelt von sehr klar umrissenen heiligen Gestalten und Begebenheiten bevölkert ist, entscheidet sich für die abstrakte Sprache. Und dies in einem Augenblick, da viele auf der verzweifelten Suche nach einem Ausweg aus der Sackgasse des vermeintlichen Formalismus an die Stelle all der auseinanderstrebenden und auch kaum mehr zündenden Postulate der letzten Jahrzehnte ein neues setzen, nämlich «Zurück zum Gegenstand», oder in besserer, wenn auch als Antithese zur modernen Kunst falscher Formulierung: «Zurück zum Menschen.» Während sich im Zeichen dieser Rückkehr zu Gegenstand und Inhalt bereits, wenn auch ohne rechten Schwung, eine Avantgarde junger Künstler sammelt, ist dieser außergewöhnlich begabte und ernste Künstler überzeugt, seiner Religion nicht besser dienen zu können als mit «ungegenständlichen» Bildern.



Josef Albers, Glasfenster in der Allerheiligenkirche in Basel (Architekt: Hermann Baur BSA, Basel) / Vitrail de l'Eglise de Tous les Saints à Bâle / Glass window in All Saints' Church in Basle

Leere Seite
Blank page
Page vide

Und die Kirche akzeptiert. Sie akzeptiert nicht in allen ihren Instanzen, gewiß; aber innerhalb der katholischen Kirche Frankreichs ist – unter Führung der Gruppe von Geistlichen um die Zeitschrift «L'Art Sacré» – eine starke Strömung vorhanden, die intensive Zusammenarbeit mit den Künstlern «moderner» Richtung fordert und pflegt. Die Kirche wird zum Auftraggeber abstrakter Kunst – das hätte in den jahrzehntelangen Diskussionen über den Verlust des Auftraggebers wohl niemand erwartet! So ist es zu der Reihe großer Realisierung sakraler Kunst in Frankreich gekommen: der Kirche von Assy; der Matisse-Kirche in Vence; der Kirche von Audincourt mit dem Fensterfries von Léger und dem Eingangsmosaik von Bazaine; der renovierten Kirche in Les Bréseux mit den sechs Fenstern von Manessier; der Kirche von Monteils mit Fenstern von Singier – um hier nur die bedeutendsten Beispiele zu nennen.

Indessen wäre in unserer Zeit auch dies nicht genug: die Gemeinschaft selbst, die Gemeinde muß ihr Einverständnis erteilen. Die Gemeinde aber ist Gemeinde, ist Gemeinschaft nur insofern, als die Konfession sie bindet. Als Publikum von Kunstwerken ist sie selbstverständlich genau so gespalten, auseinandergebrochen wie die ganze übrige Gesellschaft. Darum stellt sich das Problem «Künstler und Gesellschaft» hier mit besonderer Schärfe. Eine Gemeinschaft ist vorhanden, die als solche – also um ihres gemeinsamen Glaubens willen – einen ihr gemäßen Dekor erwartet. Wie aber beantwortet sie das überraschende Angebot des Malers Manessier? Sie sagt Ja! Die Gemeinde der kleinen Barockkirche des Dorfes Les Bréseux im französischen Jura hat mit Freuden ihr Einverständnis gegeben. Und ebenso hat sich die Arbeiterbevölkerung des nicht fern gelegenen Industrieortes Audincourt enthusiastisch zu den Fenstern von Fernand Léger bekannt.

Dies also sind die drei entscheidenden Punkte: Künstler moderner Richtung stellen sich in den Dienst der Kirche, das heißt einer Gemeinschaft, der es in höchstem Grade auf Inhalte, auf traditionelle Werte ankommt; die Kirche ihrerseits akzeptiert; und die Menschen – nicht etwa nur ein ästhetisch gewiegtes und verwöhntes Elitepublikum – akzeptieren ebenfalls.

Dem Entschluß der Kirche, sogar einem Künstler wie Léger, der sich keineswegs in ihrem Schoße aufhält, das Vertrauen zu schenken, liegt die Überzeugung zugrunde, daß alle große Kunst «unmittelbar zu Gott» ist. Sie bedarf keines weiteren Ausweises. Wer die Zeitschrift «L'Art Sacré» durchblättert, stößt auf Stellen, wo der Künstler etwa als «privilegié de la grâce» (J. Samson) bezeichnet wird. Aus der Feder des initiativen Père Couturier stammen die folgenden Zeilen: «Tout artiste vrai est un inspiré, par tempérament il est préparé aux intuitions spirituelles: pourquoi pas à la Venue de cet Esprit lui-même qui souffle, après tout, où il veut? Et tu entends sa voix... Mais tu ne sais ni où il va ni d'où il vient.» Der Papst selbst hat am

8. April 1952 in einer Ansprache vor Künstlern geäußert (wir zitieren nach der französischen Vorlage): «La fonction de tout art est de briser le cercle étroit et angoissant du fini dans lequel l'homme est enfermé tant qu'il vit ici-bas, et d'ouvrir une fenêtre à son esprit aspirant à l'infini.» Auch wenn die Kunst nicht religiösen oder gar konfessionellen Charakter hat, so ist sie doch ihrem Wesen nach immer transzendent.

Diese «Unmittelbarkeit zu Gott» gilt in einem ganz spezifischen Sinn für die abstrakte Kunst – was durch den geläufigen, freilich nicht ganz glücklichen Ausdruck «absolute Kunst» besonders deutlich wird. Diese Kunst verkündet, was sie zu verkünden hat, unmittelbar, nicht durch die Vermittlung dargestellter Inhalte; ähnlich also wie die immer wieder mit ihr verglichene Musik oder etwa, um im kirchlichen Bezirk zu bleiben, das Orgelspiel, wann es nicht nur gesungene Worte begleitet. Hierin liegt, in ihren großen Beispielen, die Suggestivität der abstrakten Kunst, und das haben die Kreise innerhalb der katholischen Kirche Frankreichs, von denen wir hier sprechen, erkannt. So schreibt Père Couturier an anderer Stelle: «Et n'est-il pas merveilleux qu'après tant d'années de disgrâce et d'adultération, nous en fussions enfin venus à ce moment où l'exigence d'absolu, où la faim d'absolu qui, depuis Cézanne et Van Gogh, ont fait l'angoisse et la grandeur de l'art moderne, pourraient s'offrir à la Paix de Dieu et entourer les mystères de son Habitation dans les murs que nous lui bâtissons? Il nous semble qu'à la dignité de telles rencontres tout devait céder.»

Man kann es so und man kann es anders sagen. Man kann es «Unmittelbarkeit zu Gott» nennen, und man kann den Namen Gottes durch die Nennung anderer höchster Werte ersetzen. Um welche immer es dem Künstler geht: er gibt ihnen unmittelbaren Ausdruck. Wenn die Kirche ihr gutes Recht, ja vielleicht die Verpflichtung hat, auf dem Wort zu bestehen, so kommt sie doch hier zu der Erkenntnis, daß sie die Kunst von dieser Aufgabe heute dispensieren muß. Père Couturier sagt es mit dem einfachen Satz: «En un temps où tous les gens savent lire, le rôle primordial de l'art ne peut plus être d'instruire.» Damit deutet er eine Arbeitsteilung zwischen der Kunst und andern Formen der Äußerung an, wobei der Kunst nicht mehr die Funktion zufällt, Inhalte, Glaubensinhalte zu vermitteln.

Das aber ist das Entscheidende, sowohl innerhalb als außerhalb der kirchlichen Aufgaben. Es handelt sich darum zu fragen: Welche Funktion kann die Kunst, kirchliche oder nicht kirchliche, in unserm Leben haben? Kann ihr eine echte Funktion überhaupt noch zugesprochen werden? Und kann sie sie erfüllen? Um gebraucht zu werden, muß sie brauchbar sein! Und zwar nicht nur ihrem eigenen Wesen nach, sondern auch in der Meinung der «Konsumenten». Es genügt nicht, Wände freizumachen, wie das seit den Zeiten Gauguins immer wieder mit solcher Vehemenz gefordert und heute ja auch immer häufiger verwirklicht wird. Es

kommt darauf an, auch die Menschen freizumachen für den Empfang solcher Werke. Eben dies scheint in Les Bréseux, in Audincourt gelungen zu sein. Da auf einmal erscheint die übliche Behauptung, ein tiefer Graben trenne die moderne Kunst von der Gesellschaft, und das könne gar nicht anders sein, als bloßes Gerede. Nicht allein daß das Mitgehen der Bevölkerung belegt ist; man braucht einen dieser beiden Räume nur zu betreten, um mit der größten Eindeutigkeit zu wissen: hier verstummen die gewohnten Vorurteile, jeder ist berührt, beeindruckt, überzeugt. Gewiß, die gleichen Bilder von Manessier mögen, auf Leinwand gemalt und mit einem Rahmen versehen, an der Wand einer Ausstellung auf Unverständnis stoßen – hier werden sie unmittelbar verstanden. Höchstens sekundär kann Verständnislosigkeit einsetzen, wenn die Menschen nämlich anfangen, nach Argumenten und Erklärungen zu fragen. Aber wer fängt denn Bachsche Musik erst dann zu verstehen an, wenn er Warum und Weshalb fragt? Er hat *vorher* verstanden! So ergeht es in diesen eindrucksvollen Räumen vielen, denen die moderne Kunst bis anhin eine fremde, ja suspekte Sache war.

Und darum behaupten wir: die moderne Kunst ist für die Allgemeinheit durchaus nicht unverständlich. Man muß sie nur zu ihrer Funktion kommen lassen. Wo keine klare Funktion erfüllt ist, da fragen die Menschen «Warum», da suchen sie nach einem Inhalt oder einer Bedeutung, zumindest nach der geheimnisvollen Absicht des Künstlers. Wo die Kunst aber eine klare Funktion beantwortet, da bleibt sie die Antwort auf das Warum nicht schuldig. Nicht daß sie damit ihren wahren Wert enthüllte; aber der Zugang zum naiven Erleben ist freigelegt.

Das Unverständnis beruht also auf einem Mißverstehen der Funktion der Kunst: als ob es ihre einzige Aufgabe wäre, Inhalte mitzuteilen. Wenn man aber diese Illusion zerstört und nichts anderes an ihre Stelle setzt, woran das Publikum sich halten kann – dann wird es beim Unverständnis bleiben. Es gilt, die illusionäre Funktion – Mitteilung von Inhalten – durch eine echte Funktion – Gebrauchsfunktion – zu ersetzen. Dann ist der Gewinn ein doppelter: man gewinnt das Publikum, und man gewinnt es, ohne es täuschen zu müssen. Denn «von Natur» sind die gleichen Menschen, die in einem Bild von Paul Klee nur ein Tapetenmuster sehen (so legen sie sich unbewußt das Verständnis durch Unterschiebung einer Gebrauchsfunktion zurecht!), für den Rhythmus abstrakter Zeichen durchaus nicht unempfindlich. Das läßt sich ja auch an den keineswegs als unverständlich empfundenen «abstrakten» Werken früherer Kulturen erkennen: Kultobjekten der Primitiven, griechisch-geometrischen Vasen, Gegenständen und Architekturen des Islam, irischen Buchmalereien und so weiter: die Funktion schützt solche «abstrakte» Kunst vor allem Achselzucken. Nicht anders ist es in Les Bréseux und Audincourt. Und nicht anders ist es sogar in mittelalterlichen Kathedralen, deren Fenster gewiß nicht als Mitteilung christlicher Glaubensinhalte, son-

dern als inhaltlich unbestimmter Ausdruck von Gläubigkeit, als überwältigende Schönheit, die unmittelbar zu Gott ist, erlebt werden. Kaum anders als Manessiers abstrakte Fenster. Ja, das inhaltliche Nichtverstehen erhöht vielleicht noch das Erlebnis des Wunderbaren. Von solcher Erkenntnis oder solcher Gewöhnung des Sehens aus könnte schließlich der Blick auch für «funktionslose» Staffeleibilder ähnlicher künstlerischer Haltung frei werden.

Es ist symptomatisch, daß sich die führenden Künstler heute stärker denn je um «Gebrauchskunst» bemühen. Sie sind offenbar der ausschließlichen Produktion «unbrauchbarer» Kunstwerke, die sich von Ausstellung zu Ausstellung schleppen und schließlich in einem Museum oder einem privaten Appartement ein Asyl finden, überdrüssig. Keramik, Bildteppich, Glasbild, all das beschäftigt sie in wachsendem Maße. Daß die moderne Kunst ihrer ganzen Haltung nach einen starken Hang zum Dekorativen hat und hierdurch zu allen Arten von «Gebrauch» prädestiniert ist, muß nicht besonders belegt werden. Also eine dekorative Kunst? Nun, warum nicht? Wenn Werke wie die Fenster Légers und Manessiers dabei sind – warum dann nicht? Man hat sich daran gewöhnt, das Wort «dekorativ» kaum mehr ohne den Zusatz «nur» denken zu können. Das mag historisch, nämlich aus der Überwindung des Jugendstils heraus, erklärbar sein; heute aber besteht kein Grund mehr, den dekorativen Aufgaben der Kunst aus Mißtrauen gegenüber dem «Dekorativen» Hemmnisse in den Weg zu legen. Sind, um ein beliebiges Beispiel zu nennen, Ghirlandaios Fresken in Santa Maria Novella nicht ein großartiges Stück Dekoration? Gewiß, unter Einschluß der ganzen geistigen und gesellschaftlichen Repräsentation des florentinischen Quattrocento. Solche Inhalte zur Schau zu stellen, kann in unserm sehr wenig spektakulären Jahrhundert nicht mehr Aufgabe der Kunst sein. Aber die dekorativen Aufgaben sind ihr geblieben. Zum Beispiel in den beiden Kirchen, von denen hier die Rede ist. Daß in Légers Fenstern die ganze geistige und künstlerische Vitalität eines großen Künstlers investiert ist, daß die Fenster von Manessier eine wunderbare geistige Transparenz und einen unbeschreiblich edlen Klang besitzen, dies alles hindert nicht, daß es sich eben doch darum handelte, Räume zu dekorieren. Und gerade weil diese Funktion erfüllt wurde, ist den Menschen der Zugang zur Schönheit abstrakter Kunst geöffnet.

Auch dieser Begriff – Schönheit – steht heute in geringem Ansehen. Es ist seltsam, daß viele, die solche Fenster als «Kunstwerke» nicht verstehen wollen, für ihre Schönheit durchaus empfänglich sind. Dieses Auseinandergehen von Kunst und Schönheit im Bewußtsein der Menschen ist Symptom einer unerhörten Pervertierung des ästhetischen Empfindens. Alternativen wie «schön oder häßlich», «schön oder ausdrucksvoll» gehen von einem begrenzten Schönheitsbegriff – dem klassischen – aus und erniedrigen die Schönheit; denn schließlich ist es doch sie, die das Kunstwerk macht.

Man muß die Unbefangenheit zurückgewinnen, das Kunstwerk um seiner Schönheit willen zu lieben.

Es könnte den Anschein erwecken, als solle all dies helfen, ein Dogma der abstrakten Kunst zu untermauern. Der Schreibende möchte nicht in diesem Sinne mißverstanden sein. Die Begrenzung des Themas ist ganz einfach gegeben durch die beiden Fensterzyklen, die sich nun einmal dieser «Sprache ohne Worte» bedienen. Es soll auch keineswegs alles auf die eine Funktion der großen Dekoration abgestellt werden. Der Kunst bleiben selbstverständlich noch andere Funktionen in unserm – und ihrem eigenen – Leben erhalten. Allein das Problem des gerahmten Bildes verlangt eine andere Blickeinstellung. Und eine besondere Behandlung verlangt ein Phänomen wie der Surrealismus. Hier, in diesem genauen Zusammenhang, handelt es sich um die großen, kollektiven Aufgaben der Kunst, und es ist kein Zweifel, daß ihnen besondere Bedeutung zukommt in einer Zeit, da die gesellschaftlichen Kräfte allenthalben Neigung zeigen zu konvergieren, der Aufspaltung in Gruppen und Individuen entgegenzuwirken, und da in diese Konvergenz der Kräfte auch die Kunst einbezogen wird. Und ebenso kann es kein Zweifel sein, daß gerade hier die abstrakte Kunst – welcher besondern Art auch immer – eine bedeutende Chance hat.

Denn es zeigt sich, daß im Figürlichen, im Gegenständlichen sich die Geister scheiden. Jeder Versuch, die Welt künstlerisch darzustellen, ist ein Versuch, sie zu interpretieren. Eine solche Interpretation kann heute, wo keine gültigen, objektiven Konventionen mehr bestehen, nicht allgemein angenommen werden, und ganz gewiß entscheidet über ihre Annahme nicht der künstlerische Rang. Sie kann nicht anders als Ausdruck der persönlichen Auseinandersetzung des Künstlers mit der Welt sein. Das mag seiner Kunst wohl anstehen – aber nicht dort, wo kollektive Ansprüche befriedigt sein wollen. Ein heutzutage beliebter Ausdruck verlangt vom Kunstwerk, es müsse «Aussage» sein. Wo die Kunst Aussage ist, ist ihre Eignung für die kollektiven Aufgaben zumindest gefährdet, und zwar doppelt: einmal von seiten des Aussagenden, der damit seine Individualität zur Diskussion stellt; sodann von seiten des Publikums, das angesprochen wird: es folgt dem «Anspruch» nicht ohne Vorbehalt. Selbst wenn in einer Kirche heilige Gestalten auftreten, die doch von der Gemeinschaft der Gläubigen geglaubt werden, heißt das nicht, daß die Interpretation, die der Künstler aus seinem religiösen Erleben heraus vorschlägt, ebenfalls geglaubt wird. Es gibt in unserer individualisierten Gesellschaft keinen Konsensus, keinerlei Verbindlichkeiten inhaltlicher Art mehr; wo aber diese Gesellschaft amorphe Masse ist, da kommt man ihr höchstens mit massenpsychologischen Mitteln, für die sich die Kunst zu gut ist, bei. Darum fallen alle Symbole ins Leere und darum werden Darstellungen, die Inhalte suggerieren, nicht einhellig aufgenommen. Abstrakte Mittel umgehen diese Art von Verbindlichkeit. Also Flucht vor Verbindlichkeit, also Unverbindlichkeit?

Im Gegenteil: gerade die abstrakte Kunst hat in den kollektiven Aufgaben die größere Chance der Verbindlichkeit; weil sie sich nur künstlerisch und nicht inhaltlich festlegt. Farbige Formen können unter Umständen stärker, eindringlicher, zwingender wirken als fest umrissene, ausdrucksstarke Gestalten, in deren Zwang man sich einfach nicht begibt. Dafür sind Audincourt und Les Bréseux zwei herrliche Belege.

Noch einmal: es soll hier kein Dogma der Abstraktion aufgestellt werden. Es sollen im Rahmen der großen dekorativen Aufgaben die Chancen des Unfigürlichen gegenüber den Gefahren des Figürlichen aufgezeigt werden. Selbst innerhalb des Werkes von Künstlern wie Léger und Manessier ist das zu erkennen. Léger hat für die Kirche von Assy ein figürliches Eingangsmosaik geschaffen, dem man bei aller Einsicht in die künstlerische Potenz die Gefolgschaft versagt. Man «glaubt» ihm nicht. Man fügt sich ihm nicht. In Audincourt aber erstrahlt eine Schönheit, die alles Vergleichliche hinter sich läßt und uns als ein unvergleichliches Schauspiel überwältigt. (Übrigens haben auch die Fenster von Audincourt inhaltliche Motive, ihr Thema sind die Leidenswerkzeuge Christi; aber die Symbole und inhaltlichen Motive sind so in den Rhythmus abstrakter Formen einbezogen, daß sie kaum selbständig daraus hervortreten, ja zum Teil nur schwer erkennbar sind. Ähnliches kann man von Bazaines Mosaik am Eingang der Kirche sagen.) Auch Manessier hat sich noch vor Jahren an figürliche Motive gehalten, hat heilige Personen und Vorgänge, wenn auch eingespannt in ein Netz abstrakter farbiger Formen, gemalt. Schon da erkannte man den großen künstlerischen und ethischen Ernst des Künstlers, aber man war nicht überzeugt, ja eine gewisse Banalität schien nicht überwunden. Dann aber verzichtete er in seinen Bildern, Teppichen, Glasfenstern auf alle lesbaren Inhalte, und alles schien reiner: der Klang war reiner, und reiner vernehmbar waren die Werte, deren Vernehmbarkeit dem Künstler am Herzen lag.

Die individuelle Leistung des Künstlers wird durch die überindividuellen Aufgaben und den ihnen gemäßen Verzicht auf individuelle Problematik selbstverständlich nicht berührt. Die ganze Fragestellung fällt also nicht in die demagogische Antithese von Individualismus und Kollektivismus, wodurch mancher sie gern wird erledigen wollen. Andererseits ist eine gewisse Entindividualisierung in der modernen Kunst, schon seit dem Impressionismus, nicht zu verkennen, auch außerhalb der kollektiven Aufgaben. Dem psychologischen Einsatz gegenüber ist den Künstlern vielfach die Gestalt, die endgültige Form wichtiger geworden. Dieser Neigung der großen Künstler unseres Jahrhunderts, über die individuelle Aussage hinaus zum Objektiven, Absoluten, Anonymen zu streben, sollte man die Noblesse nicht absprechen – so wenig wie jener gegenteiligen älteren Haltung des «Mir gab ein Gott zu sagen, wie ich leide», die von den Expressionisten noch einmal mit Leidenschaft eingenommen wurde, jedoch schon

tragisch mit der glühenden Sehnsucht nach Anonymität und kollektivem Widerhall, ja Aufgehen in der Gemeinschaft der Menschen verbunden.

Wenn die Entwicklung der Kunst seit über hundert Jahren einen Sinn hat, dann doch diesen: daß das Ästhetische immer entschiedener isoliert, separiert, von außer-ästhetischen Inhalten (nicht Werten!) freige-macht wurde. Nachdem wir gelernt haben, im flüchtigsten Linienzug eines großen Künstlers ein vollendetes Wunder der Kunst zu erleben, kann es kein Zurück mehr geben zu einer Bewertung der Kunst nach der Bewältigung thematischer Aufgaben. Daß das nicht zu einem esoterischen Ästhetentum führen muß, nicht zu einem l'Art pour l'Art im geläufigen Sinn, das beweisen besonders eindrucksvoll die Fenster von Audincourt und Les Bréseux: Hohelieder einer Schönheit, die, unbelastet von formulierbaren Inhalten, doch auf Höheres hindeutet und unmittelbar auf ein Publikum wirkt, das sich durch keine Aussage mehr angesprochen und irritiert fühlt, sondern das je nach seiner geistigen Beschaffenheit und künstlerischen Empfänglichkeit solche Werke als Dekor oder als wundersame Erhöhung seiner Umgebung oder denn auch als große Kunst entgegen-nimmt.

Daß aber die katholische Kirche zu solcher Erkenntnis kommen kann, ist ihr außerordentlich hoch anzurechnen. Damit ist ein Vorbild gegeben, das nicht ohne Nachfolge bleiben wird. Der Schreibende glaubt sagen zu dürfen, daß keinem andern künstlerischen Ereignis der letzten zehn Jahre ebenso hohe Bedeutung zukommt wie den Unternehmungen sakraler Kunst auf dem Boden Frankreichs.

Denn dies sei mit aller Betonung ausgesprochen: die Entscheidungen fallen nicht mehr auf stilistischer Ebene. Sie werden durch keine künstlerischen Revolutionen oder Evolutionen, seien sie nun pro oder kontra Gegenstand, pro oder kontra Abstraktion, herbeigeführt; dies alles ist vorläufig nur Geplänkel, das die Regeneration der Kunst höchstens verzögert. Entscheidend allein ist die Funktionsfrage (was – um einem zu erwartenden demagogischen Einwand vorzugreifen – mit «Funktionalismus» nun wirklich nichts zu tun hat!). Es kommt darauf an, die Kunst aus dem *circulus vitiosus* der Kunstrichtungen herauszuführen, sie in einer leben-

digen Funktion zu verankern und an ihr genesen zu lassen. Daß eine solche Funktion nur durch eine lebendige Kunst erfüllt werden kann, ist selbstverständlich. Wo die Kunst einem höheren Diktat verfällt, gibt sie ihr Leben auf. Das gilt für den Westen genau so wie für den Osten und gilt ebenso auch für die kirchliche Kunst, von der Georges Braque gesagt hat: «Dès qu'on abaisse l'art sacré pour le mettre au niveau des gens, ce n'est plus un acte de foi, c'est de la propagande.» Die Probleme stellen sich also hüben wie drüben gleich und sind mit Gewalt nicht zu lösen. Eine Umstellung ist weder von der Gesellschaft noch vom Künstler zu erwarten. Sie von der Gesellschaft zu erwarten, ist eine Illusion. Sie vom Künstler zu fordern, heißt ihn verraten. Der Künstler wird sich nicht umstellen. Es ist seine Sache nicht, sich nach einer Gesellschaft zu richten, die ihm seit Jahrhunderten keine Aufträge mehr erteilt und ihn nun zu einer Sprache verpflichtet will, die nicht die seine ist. Da aber gibt es kaum etwas Tröstlicheres als die Realisierungen von Audincourt und Les Bréseux, die zeigen, daß es auch ohne wechselseitige Umstellung zum Kontakt kommen kann: wenn man die Kunst nur an ihre dekorativen Aufgaben heranläßt.

Und so muß auch die Kirche es akzeptieren, daß die Wahrheit über dem Buchstaben steht, ja daß der Buchstabe ihr im Wege sein kann. In den «abstrakten» Bildern dieser beiden Künstler spricht sie reiner als in mancher Darstellung nach Text und Inhalt. Und sie spricht beim Atheisten Léger nicht minder eindringlich als beim Orthodoxen Manessier. Ja, es geht sogar noch weiter: die Fenster von Léger sind, so wie sie sind (freilich ihrer Symbolik entkleidet), auch in profanen Räumen denkbar. Und wirken *doch* in Audincourt sakral. Die besondere Funktion ist es, die dem Dekor den «Sinn» gibt; hier also der Kirchenraum. Da es sich in jedem Fall um Wahrheit, künstlerische Wahrheit handelt, ist das möglich: sie bleibt Wahrheit, in einer Fabrik so gut wie in einer Kirche. Ich denke, daß dies auch für Manessiers Fenster gilt, so stark wir ihre religiöse Glut erleben. Und ich denke: auch das ist ein tröstliches Zeichen. Die Wahrheit ist kein Plural: sie bindet sich weder an Konfessionen noch an bestimmte Lebensbereiche. Selbst sakral und profan sind dort, wo die künstlerische Wahrheit gilt, kein Gegensatz. So wenig wie die Schönheit eine andere Antithese kennt als die des Unschönen, des Gemeinen.