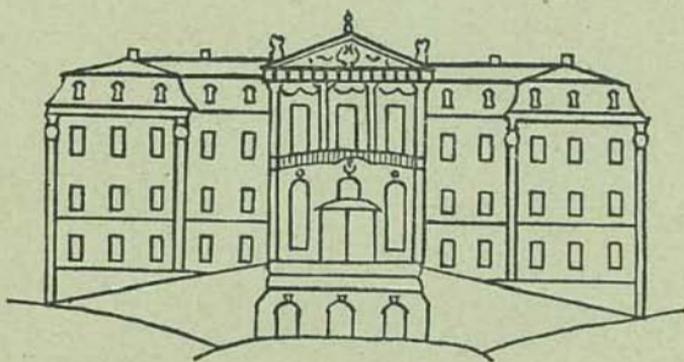


Die künstlerische Gestaltung
der christlichen Existenz
im Sozialismus

Von
Hubert Faensen



Hefte aus Burgscheidungen

G. Schade,
Gera

1878.59

Die künstlerische Gestaltung
der christlichen Existenz
im Sozialismus

Von

Hubert Faensen

18

Herausgegeben von der Zentralen Schulungsstätte der CDU
„Otto Nuschke“ in Verbindung mit der Parteileitung der
Christlich-Demokratischen Union

Die Aufgabe, die Herausbildung des sozialistischen Bewußtseins zu fördern, hat auch die Fragen der Kunst und ihrer erzieherischen Potenzen in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt. Nachdem die Parteileitung der Christlich-Demokratischen Union im Dezember 1958 gemeinsam mit Schriftstellern und den Mitarbeitern der parteieigenen Verlage beraten hatte, wie die christliche Existenz im Sozialismus literarisch zu gestalten sei, führte sie am 26. und 27. Februar 1959 in Leipzig eine Arbeitstagung mit bildenden Künstlern und Kunstkritikern durch. Auch in Leipzig konzentrierte sich die Aussprache auf die Frage, wie der christliche Künstler aus seiner christlichen Grundhaltung heraus an dem großen Umerziehungsprozeß teilnehmen könne und welche Hilfe er dabei von der Christlich-Demokratischen Union erwarte. Auch in Leipzig wurde eine Fülle von Vorschlägen entwickelt, wie die kulturell-politische Arbeit der Partei auf dem Gebiet der bildenden Kunst zu verbessern sei.

Im Hauptreferat erläuterte Unionsfreund Hubert Faensen, wissenschaftlicher Aspirant an der Humboldt-Universität Berlin, die Position des christlichen bildenden Künstlers in der Welt des Sozialismus und die ihm erwachsene Aufgabe, das Anderswerden des Menschen und der Welt, die ihn umgibt, durch sein künstlerisches Schaffen zu fördern. Im zweiten Teil seines Referates analysierte Hubert Faensen mit wissenschaftlicher Akribie formalistische Strömungen in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, wobei er es verstand, nachzuweisen, wo besonders für den christlichen Künstler die Gefahr besteht, einer Spielart des Formalismus zu verfallen.

Die Herausgabe dieses Referates in der Reihe „Hefte aus Burgscheidungen“ soll sowohl tieferen Einblick in die Problematik der künstlerischen Gestaltung der sozialistischen Wirklichkeit durch den christlichen Künstler geben als auch Anregungen vermitteln, wie das Gespräch mit christlichen Kulturschaffenden geführt werden kann.

R. St.

Die künstlerische Gestaltung der christlichen Existenz im Sozialismus

Von Hubert Faensen

Ein bekannter Maler des ausgehenden 19. Jahrhunderts, es war Hans von Marées, hat seinen Schülern immer wieder ans Herz gelegt: „Sehen lernen ist alles.“ Er empfiehlt, die bildhaften Vorstellungen des Denkens und der Einbildungskraft durch unmittelbare Wahrnehmungen stets neu zu nähren.

Unbestreitbar ist das Sehen für den bildenden Künstler der spezifische Sinn. Alles, was er aus der Wirklichkeit aufnimmt, was er in sich verarbeitet und was er darstellt, hat den Vorzug der Anschaulichkeit. Die ständige Praxis, sicher auch eine bestimmte Begabung, sind der Grund, daß sich sein Gesichtssinn zu einer hohen Qualität steigert. Er hat eine besondere Beobachtungsgabe, eine besondere Fähigkeit, Formen und Farben, Licht und Schatten, lineare und räumliche Beziehungen sich anzueignen. Er versteht, wie er den Blick lenken, welche Einzelheiten er optisch abtasten, wie er das Ganze überschauen muß und wieviel Aspekte notwendig sind.

Der Laie, im Alltag, vollzieht diese Arbeit zumeist nicht. Deshalb bleiben seine Gesichtswahrnehmungen unvollständig. Zumeist brechen sie in dem Augenblick ab, wo er das Wesentliche einer Erscheinung begrifflich erkannt hat und wo diese Erkenntnis genügt, um die Erscheinungen materiell nutzbar zu machen. Kaum macht er sich die Mühe, das feingerippte Blatt eines Baumes, die schwarzen blinkenden Augen des nachbarlichen Pudels, die Gesichtszüge des Kollegen an der Arbeitsstätte genau anzusehen. Er stellt einfach fest: das ist ein Ahornblatt, das ist der Hund des Nachbarn, das ist Johannes M.

Die Psychologie, nicht zuletzt der sowjetischen Wissenschaft, bestätigt diesen Sachverhalt. Zum Beispiel schreibt Wolkow in einer Untersuchung über den künstlerischen Zeichenprozeß:

„Nur der Künstler nimmt die Form und die Farbe des Gegenstandes allseitig wahr und verschärft sein visuelles Urteil bis zu dem Grade des Adäquaten, den sein Beruf von ihm verlangt. In der alltäglichen Praxis beschränken wir uns auf die summarischen Einschätzungen dieser Eigenschaften, die für das Erkennen und die praktische Orientierung ausreichend sind.“

(N. N. Wolkow, Die Wahrnehmung des Gegenstandes und der Zeichnung, Studienmaterial Bildende Kunst 4/1954, S. 37.)

Viele Künstler meinen auf Grund dieses Sachverhalts — und auch Marées meinte das —, es sei nur die sichtbare Wirklichkeit, die den künstlerisch-anschaulichen Sinn fesselt. Die besondere Fähigkeit richte sich auf das rein Visuelle. Aber stimmt das wahrhaftig? Und wenn es stimmen würde, wäre es dann nicht ein armseliges Kunstwerk, das da entsteht? Tatsächlich sind es Formen und Farben, Licht und Schatten, räumliche und lineare Beziehungen, die das Auge des Künstlers bewegen. Tatsächlich beginnt er seine Tätigkeit damit, — sei es nun wahrnehmungs- oder vorstellungsmäßig — einen bestimmten, besonders reizvollen Ausschnitt der sichtbaren Wirklichkeit als Gegenstand auszuwählen. Aber eine Sichtbarkeit an sich, losgelöst und isoliert gibt es nicht.

Nehmen wir ein Beispiel: Auf dem Bild eines chinesischen Malers spürt man an einem kleinen Blütenzweig den ganzen Frühling. Der Blütenzweig weist über sich hinaus. Das Frühlingserwachen ist aber ein kompliziertes menschliches Erlebnis, das wie jedes Erlebnis eine persönliche, seelische, psychologische Seite und eine weltanschauliche, ideologische Seite hat. Beide Seiten werden durch soziale, politische, moralische, philosophische, ja religiöse Kräfte bestimmt. Das individuelle Erlebnis ist immer auf diese oder jene Art **gesellschaftliches** Erlebnis, das individuelle künstlerische Bewußtsein immer auf diese oder jene Art **gesellschaftliches** Bewußtsein. Um bei dem Beispiel zu bleiben: Der Blütenzweig vermittelt eine Fülle menschlichen Lebens und Erlebens. Er reflektiert über den individuellen Erlebnisbereich einen gesellschaftlichen Erlebnisbereich. Der ausgewählte visuelle Wirklichkeitsausschnitt wird repräsentativ für persönliche und gesellschaftliche Beziehungen. Das künstlerische Bild ist keine Fotografie. Zur Darstellung gelangt immer **mehr** als die bloße Sicht-

barkeit. Was weit über die visuelle Erscheinung hinausgeht, nämlich das Ganze des Daseins überhaupt, das sonst nie unmittelbar vor Augen kommt, wird fühlbar.

Wenn Künstler sich hier und heute zusammenfinden, so gilt es den Blick zu richten auf das hiesige und heutige Leben in unserer Republik, **auf unsere gesellschaftliche Wirklichkeit**. Dabei darf man sich nicht scheuen, das zu betrachten, was von einigen ästhetisierenden Intellektuellen sehr oberflächlich als Tagesereignis abgetan wird. In den gegenwärtigen politischen Ereignissen drücken sich die wesentlichen historisch-gesellschaftlichen Kräfte aus: der Kampf des Fortschritts gegen die Reaktion, des Friedenslagers gegen die Atomstrategie, des Sozialismus gegen den imperialistischen Kapitalismus.

Der Sozialismus ist die friedliche Zukunft der Menschheit. Wer wollte heute noch daran zweifeln? Wer wollte das vor allem nach dem V. Parteitag der SED und dem XXI. Parteitag der KPdSU nicht begreifen? Die gewaltigen Wirtschaftspläne, die auf beiden Gremien verkündet wurden, setzen einen friedlichen Wettstreit voraus, in dem sich die Überlegenheit des Sozialismus gesetzmäßig durchsetzen wird. Der sowjetische Friedensvertragsentwurf weist dem deutschen Volk den einzigen Weg zu einer friedlichen nationalen Wiedervereinigung. Im Mittelpunkt steht der Mensch — das ist hier kein Schlagwort, sondern Lebensprinzip.

Aber schauen wir sie uns einmal an, die Menschen. In unserer Republik hat sich ein tiefgreifender Wandel vollzogen. Wir alle sind eigentlich anders geworden, auch wir Christen. Bei den einen war es ein schneller, bewußter Prozeß. Bei den anderen ging es langsamer, widerspruchsvoller, komplizierter. Manche wollen es gar nicht wahrhaben. Aber wenn sie dann mit westdeutschen Verwandten und Bekannten korrespondieren oder zusammentreffen, bemerken auch sie es. Im Westen herrschen Hast, Unverbindlichkeit, Gleichgültigkeit, Oberflächlichkeit, Sathheit, Eingebildetheit, Elitebewußtsein und Rücksichtslosigkeit. Die Kehrseite davon ist die innere Ausweglosigkeit, der moralische und geistige Verfall, die Dekadenz. Schlimmer noch: Antisemitismus und Faschismus treiben, gefördert durch die herrschenden Klassen, erneut ihr Unwesen. Es ist, als wenn eine üble reprise des verhängnisvollen Weges zu Hitler über die politische Bühne ging. Dabei sind — wir Christen gestehen es mit Scham und Grauen — klerikale Kreise nicht unbeteiligt. Wie

grundlegend anders ist dagegen doch unser Leben hier in unserer Republik! Arbeits- und Verantwortungsfreude, moralische Sauberkeit, persönliches Kümmern um den einzelnen, Solidarität, Kameradschaft, Mitmenschlichkeit, kurzum all das, was wir auch als christliche Tugenden empfinden müssen. Ein neuer Menschentyp wächst heran, der Typ des von aller Ausbeutung befreiten, selbstbewußten, gemeinschaftsverbundenen, allseitig interessierten Werktätigen.

Das kommt freilich nicht von ungefähr: Große Wirkungen – gewaltige Ursachen. Durch die Existenz der Arbeiter- und Bauern-Macht, der volkseigenen Betriebe, der landwirtschaftlichen Produktionsgenossenschaften, durch die wachsende staatliche Kapitalbeteiligung an Privatfirmen wurden mehr und mehr Menschen veranlaßt, die Sache des Sozialismus bewußt zu ihrer eigenen, persönlichen Sache zu machen. Viele Christen standen nicht abseits. Wer die Fülle der Selbstverpflichtungen zum 9. Parteitag der CDU verfolgt hat, erhielt einen verheißungsvollen Eindruck davon, wie die alte Ideologie fortschreitend weicht. Der grundlegende ökonomische Umschwung wurde ergänzt und unterstützt durch eine kulturelle Revolution. Das alte bürgerliche Bildungsprivileg wurde gebrochen. Hunderttausende von Arbeitern und Bauern übernahmen leitende Stellungen in der Wirtschaft und im Staat. Durch ein demokratisches Bildungswesen wurde jung und alt der Zugang zu Wissenschaft und Kunst erschlossen. Nicht zuletzt dadurch sind wir alle andere Menschen geworden. Eine neue Etappe unserer kulturellen Entwicklung kann nunmehr beginnen. Die antifaschistisch-demokratische Etappe wird durch die sozialistische Etappe abgelöst. Ein neues sozialistisches Bewußtsein entfaltet sich. Es wird immer stärker, immer intensiver werden. Und je stärker und intensiver es wird, um so kräftiger ist das Gegengewicht gegen das zum Faschismus tendierende Elitebewußtsein in Westdeutschland. Die sozialistische Kultur ist ein wichtiger Teil unseres Kampfes um die Erhaltung des Friedens und um die nationale Wiedergeburt.

Welche Position hat nun der Künstler? Welche Position hat vor allem der christliche Künstler? Einerseits ist er abhängig von der neuen gesellschaftlichen Wirklichkeit, abhängig auch von dem neuen gesellschaftlichen Bewußtsein. Andererseits beeinflußt er selbst diese Wirklichkeit, ist auch er Träger dieses Bewußtseins. Freilich gibt es zwei Möglichkeiten: Sein Verhalten und sein Schaffen kann mit den objektiven Tendenzen der historisch-gesellschaftlichen

Entwicklung, mit den Lebensinteressen des werktätigen Volkes übereinstimmen, oder es kann zu ihnen mehr oder weniger im Widerspruch stehen. In dem einen Fall wird der Künstler selbst den Kontakt zu der neuen sozialistischen Gesellschaft suchen. Es gibt genug Beispiele: die aktive Teilnahme an den Vorbereitungen zur Wahl, die künstlerische Arbeit in den Betrieben und LPG's, das Bekenntnis zu einer echten Gegenwartsthematik. In dem anderen Fall wird sich der Künstler in sich zurückziehen, wird mehr und mehr vereinsamen. Letztlich wird er den Einflüssen westlicher Dekadenz verfallen und sich in subjektiven Spielereien verlieren. Im Kern gibt es nur diese beiden Verhaltensweisen. Aber die Erscheinungen des Lebens sind vielfältig und kompliziert, vor allem **prozeßhaft**. Folglich gibt es unter den Künstlern, auch unter den christlichen, zahlreiche sich ständig verändernde ideologische Nuancierungen.

Die CDU, das soll man ganz offen sagen, hat es sich zur Aufgabe gemacht, um jeden einzelnen christlichen Künstler in jedem einzelnen Fall geistig zu ringen. Jedem, der sich verantwortlich fühlt für die historisch-gesellschaftliche Entwicklung, muß bewußt gemacht werden, daß er in der sozialistischen Ordnung seinen Platz und somit auch seine Wirkungsmöglichkeit hat. Die Entschließung des 9. Parteitages der CDU weist darauf hin, daß sich in unserer neuen Gesellschaft große Aufgaben für die künstlerische Gestaltung der christlichen Existenz ergeben. Beweis genug ist, daß zum 7. und zum 8. Parteitag der CDU in Weimar eine große Ausstellung christlichen Kunstschaffens eröffnet wurde, Beweis genug sind die Publikationen der Unionspresse und der Unionsverlage, Beweis genug ist die Existenz von „Wort und Werk“; Beweis genug ist schließlich, daß wir uns hier und heute zusammengefunden haben.

Wie die Geschichte der bildenden Kunst belegt, wurde zu allen Epochen der christliche Glaube nicht herausgelöst aus der gesellschaftlichen Problematik. Bildmäßige religiöse Verkündigung geschah immer im Zeichen der Zeit. Tilman Riemenschneider, der Bildschnitzer und Bürgermeister zu Würzburg, machte sich im 16. Jahrhundert zum unerbittlichen Anwalt der armen, geknechteten und geschundenen Bauern gegenüber Adel und Geistlichkeit. Vincent van Gogh, der Maler, ging Ende des 19. Jahrhunderts unter dem Eindruck der wachsenden sozialen Krise zu den Bergarbeitern in die Borinage, um ihnen das Evangelium zu verkünden. Wer könnte leugnen, daß diese tätige Glaubens-

haltung in beider künstlerischem Schaffen einen bewegten Ausdruck gefunden hätte? Beiden war allerdings bewußt, was mancher christliche Künstler heute noch nicht in voller Tragweite erkennt: Hat einmal eine Epoche ihre Aufgabe erfüllt und stirbt sie ab, so hilft um christlicher Werte willen weder ein Festklammern an ihr noch eine Flucht in die vorhergegangene Epoche. Beides würde zu einer Gefährdung des Christentums selber führen. Gott läßt die alten historischen Verhältnisse zerbrechen, um die Menschheit reif zu machen für andere, größere Aufgaben. Wer christliche Werte bewahren und in die Tat umsetzen will, muß sie hineintragen in die neuen Verhältnisse. Der katholische Philosoph Romano Guardini und der Jesuitenpater Clemens Brockmöller lassen keinen Zweifel darüber, daß diese neuen Verhältnisse im Atomzeitalter stark gemeinschaftsgebunden sein müssen. Diese neuen Verhältnisse können aber, nach unserer Meinung, nur **sozialistischen** Charakter tragen. Deshalb muß hier und heute die christliche Existenz **im gesellschaftlichen Umbruch zum Sozialismus** künstlerisch gestaltet werden. Darin liegt ein thematischer Reichtum, der sich gar nicht erschöpfen läßt.

Als die CDU im Namen ihrer Verlage vor einigen Wochen eine Autorenkonferenz einberief, kam aus den Kreisen der Schriftsteller eine Fülle von Hinweisen: der christliche Bauer, der in die LPG eintritt, der christliche Firmeninhaber, der staatliche Kapitalbeteiligung aufnimmt, und andere Beispiele. Der bildende Künstler, so meine ich, sollte hinter den Kollegen der Feder nicht zurückstehen. Er sollte in sich die Verpflichtung spüren, sich der sozialistischen Wirklichkeit zuzuwenden und sie sich von seinem christlichen Standpunkt aus anzueignen. Wenn die Schriftsteller ihre Pläne verwirklichen, wird den vorzüglichen und bewährten Illustratoren, die an unseren Verlagen mitarbeiten, der zeitgenössische Stoff durch Auftrag von ganz alleine zufallen. Die Maler, Graphiker und Bildhauer sollten meines Erachtens vor allem die Scheu vor der Gegenwartsthematik verlieren. Sie sollten den neuen Menschen in seiner neuen Umgebung darstellen. Mit der neuen Thematik allein ist es freilich nicht getan. Wesentlich ist der neue **Inhalt**. Nur eine vulgäre Kunstauffassung bleibt bei dem unmittelbaren, sozusagen wörtlichen Bildsinn des Sujets stehen. Für sie ist Stoff identisch mit Inhalt. Bekanntlich ergibt sich aber erst in der künstlerischen Interpretation der volle inhaltliche Reichtum. Sie offenbart den tieferen Bildsinn. Der neue Inhalt kann

sich in der Darstellung arbeitender LPG-Bauern freilich ebenso ausdrücken wie in einem biblischen Stoff. In den beiden Weimarer Kunstaustellungen dominierte inhaltlich die Auseinandersetzung mit der unseligen faschistischen Vergangenheit. Ich denke nur an die zahlreichen, teilweise außerordentlich eindrucksvollen Passionen. Ein marxistischer Künstler fragte mich damals: Warum keine Auferstehung? Ich glaube, er hatte mit seiner Frage recht. Zurückschauen sollte man, um besser die **Gegenwart** und die **Zukunft** sehen zu können. Die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist wichtig. Klärend wirkt sie aber nur dann, wenn sie den Weg zum Sozialismus ebnet.

Als ich die Beispiele der Schriftsteller angeführt habe, mag mancher gedacht haben: Wir brauchen bildnerische, aber keine literarischen Themen. Gestatten Sie mir, daß ich in diesem Zusammenhang auf meinen Ausgangspunkt zurückkomme. Der Einwand ist insofern richtig, als der bildnerische Gegenstand visuell bestimmt sein muß. Er muß sich sozusagen zu einer spezifisch bildnerischen Bearbeitung drängen. Es mag sein, daß das in den von den Schriftstellern angeführten Beispielen nicht der Fall ist, daß hier eine literarische Bearbeitung näherliegt. Der Einwand ist nicht richtig aber insofern, als für das künstlerische Bild das Visuelle nur Vermittler individuell-persönlichen und gesellschaftlichen Erlebens ist. In ihm wird über den individuell-persönlichen ein **gesellschaftlicher** Erlebnisbereich reflektiert. Da aber bedeutet zum Beispiel der Beitritt zur LPG, die Aufnahme staatlicher Kapitalbeteiligung für Christen eine ganz besondere geistige und emotionale Haltung, die kein Ausnahmefall, sondern die gesellschaftlich **typisch** ist. Ein solches typisches Erlebnis des Sozialismus läßt sich durchaus künstlerisch gestalten, wenngleich — mag sein — auf Grund einer anderen visuellen Vermittlung. Nehmen wir ein anderes Beispiel, für das es einen meines Erachtens besonders gelungenen Beleg gibt: die Kriegsgefahr als Bedrohung christlicher und menschlicher Existenz schlechthin. Unser Freund Splett hat in seinem grafischen Zyklus „Vom Krieg zum Frieden“ gezeigt, wie man das Thema spezifisch bildnerisch lösen kann, ohne im Literarischen stecken-zubleiben.

Eins ist allerdings unbedingte Voraussetzung: Der christliche Künstler muß am neuen gesellschaftlichen Leben, am Kampf um den Frieden leidenschaftlich Anteil nehmen. Was man sich anschaulich aneignet, kann ja auch nie neu-

tral sein. Formen und Farben, Licht und Schatten, lineare und räumliche Beziehungen veranlassen zu einer leidenschaftlichen Sinn-Ergreifung. Man nimmt nicht nur ihre Sichtbarkeit wahr, man erkennt auch die tieferen Wesenszusammenhänge und erlebt sein eigenes Verhältnis zu ihnen. Was zur Anschauung gelangt, ist ein Gegenstand, der innerlich bewegt. Was gleichgültig läßt, wird nie künstlerisch angeeignet. Das bedeutet: Der christliche Künstler muß Kontakt suchen und Kontakt finden mit dem neuen sozialistischen Leben. Er muß aufs Land, in die Betriebe gehen, wo die neuen Menschen arbeiten, er muß sich durch politische Taten bekennen, er muß sich als Erzieher fühlen. Ist das der Fall, ist er in seiner eigenen Existenz tief in der sozialistischen Gesellschaft verwurzelt, so wird ihm die künstlerische Gestaltung des neuen Menschen, der neuen Wirklichkeit ein persönliches Bedürfnis werden.

Das Visuelle ist ein spezifisches Merkmal der bildenden Kunst. Aber es darf keinen Ausschließlichkeitsanspruch erheben. Nicht nur visuelle Werte werden bildnerisch gestaltet. Zielt das künstlerische Bemühen trotzdem in diese Richtung, so wird ein richtiges Teilmoment aus dem Zusammenhang herausgerissen, verabsolutiert und dadurch ins Gegenteil verkehrt, also falsch. Mag sein, daß sich jemand fragt, warum ich gerade auf diesen Punkt immer wieder zurückkomme. Ich will es sagen: weil an diesem Punkt das ansetzt, was in der letzten Zeit in zahllosen Debatten die Künstler erhitzt hat, was vielleicht manchmal als Schlagwort mißbraucht wurde: der **Formalismus**. Man sollte meinen, die Tendenz zum Formalismus, das heißt die Neigung, ausschließlich visuelle Werte zu gestalten, liege dem christlichen Künstler von sich aus fern. Geht er doch immer aus von einer bestimmten religiösen Haltung, die sich anschaulich zwar sybolisieren, aber nie vollkommen darstellen läßt. Betreibt er doch, welches Thema er auch bearbeitet, **Verkündigung**. Trotzdem gibt es auch für ihn Gefahrenpunkte: steht er doch nicht außerhalb seiner Zeit, auch nicht außerhalb der Einflüsse, die Prof. Kurella als „Dogmatismus der Dekadenz“ bezeichnet.

Das Christentum beschränkt sich praktisch nie auf den religiösen Wesenskern, d. h. auf das, was als Teilnahme am gottmenschlichen Leben Christi seinsmäßig und gesinnungsmäßig verwirklicht werden sollte. Es hat immer zeitgebundene ideologische Ausprägungen, die sich auf die jeweilige gesellschaftliche Struktur beziehen. Zum Beispiel

blieb der religiöse Wesenskern beim Übergang von der feudalen zur bürgerlichen Gesellschaftsform der gleiche. Aber die christliche **Ideologie** änderte sich. Das bedeutet in unserem Fall: Der christliche Künstler unterliegt immer bestimmten ideologischen Einflüssen. Es sind leider meist Einflüsse der bürgerlichen Ideologie, denn — das kann kaum geleugnet werden — mit ihr ist das Christentum unserer Zeit praktisch noch stark verbunden. Von der Seite kirchlicher Stellen wird auch nichts getan, um diese Verbindung zu lösen. In unserem besonderen Fall spielen Einwirkungen der bürgerlichen formalistischen Kunsttheorien eine besondere Rolle. Deshalb gilt für den christlichen Künstler, was für den Künstler schlechthin zutrifft: Wenn er sich nicht auf die sozialistische Ordnung und das sozialistische Bewußtsein orientiert, droht die Gefahr formalistischer Dekadenz. Gestatten Sie mir, daß ich, um diese Auffassung zu begründen, ein wenig aushole:

In den Jahren zwischen 1870 und 1890 herrschte in Deutschland der reaktionäre Klassenkompromiß zwischen Bourgeoisie und Großgrundbesitz. Ideologisch fand er seinen Ausdruck unter anderem in der sogenannten Historienmalerei. Sie feierte die Gegenwart in der Vergangenheit und betrieb dadurch eine direkte Apologetik der bürgerlich-feudalen Klassenherrschaft. Wer zu Ansehen und Rang kommen wollte, mußte sich ihr ergeben. Nur sie erhielt die großen Aufträge. Sie wurde von den offiziellen staatlichen Instanzen verlangt, von den Industriellen gefördert und von den Akademien gepflegt. Der hemmungslose Egoismus, die Barbarei und der ganze falsche Prunk der Gründerjahre kam in ihr zum Ausdruck. Monumental dargebotene historische Themen sollten die kirchlichen oder weltlichen Herrscher verherrlichen und einen gottesfürchtigen und vaterländischen Sinn im Volk wachrufen. (Von diesem nationalistischen Patriotismus zum Chauvinismus und zum Haßausbruch gegen den sogenannten „teuflichen“ und „vaterlandslosen“ Sozialismus war kein weiter Sprung!) Wegen dieser verlogenen und schönfärberischen Idealisierung spricht man oft von Ideen-Malerei. Gemeint ist, daß sich die inhaltlichen Bestimmungen nicht vollständig in der unmittelbaren künstlerischen Form auflösen und zum Teil ein äußerer, gedanklich-abstrakter Zusatz bleiben.

Im sogenannten Naturalismus erwuchs dieser offiziell geforderten und geförderten Richtung scheinbar ein erbitterter Gegner. Seine Hauptquelle lag in Frankreich. Von

hier aus griff er auf Deutschland über. Er war freilich keine einheitliche, eindeutige, stets am gleichen Wirklichkeitsbegriff orientierte Konzeption. Reichte er doch vom Realismus eines Courbet bis zum Positivismus der Impressionisten. Die offiziellen Kreise kümmerten sich vorerst weder im bonapartistischen Frankreich noch im bonapartistischen Deutschland um diese weitgehenden Unterschiede. Ihnen galt als naturalistisch, was nicht der gewünschten Idealisierung und damit der Glorifizierung des herrschenden Regimes entsprach. Hier witterten sie die Opposition.

Man muß aber streng zwischen einer klassenbedingten und einer nur richtungsmäßigen Gegnerschaft unterscheiden. Als der Kapitalismus nach 1890 in Deutschland in das Stadium des Imperialismus hinüberwuchs und sich der Klassenkampf zuspitzte, zeigte sich, daß die echten Fronten nur die klassenbedingten Fronten waren. Das Verhältnis der Kunst zur gesellschaftlichen Wirklichkeit bildet das Kriterium. An ihm scheidet sich zum Beispiel, was Zola als Prinzipien seines Naturalismus formulierte, was im Werk der Impressionisten Gestalt gewann und was Courbet als Realismus charakterisierte. Der eigentliche Gegenspieler der offiziellen herrschenden Kreise war der Realismus. Seine Klassenwurzel lag in den revolutionären Bestrebungen der geknechteten und ausgebeuteten Volksmassen. Für **Courbet** waren Realismus und Revolution nur verschiedene Erscheinungen ein und derselben Sache. In einem Brief schrieb er:

„Ich bin nicht nur Sozialist, sondern auch Demokrat und Republikaner, mit einem Wort, ein Parteigänger der Revolution und vor allem ein Realist, das heißt der aufrichtige Freund der wahren Wahrheit.“

(A. Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, Bd. 2, S. 308.)

Courbet nahm an der Pariser Commune teil. Seiner politischen Einstellung entsprachen die Kunstprinzipien. Nachdem alle sogenannten klassischen Ideale – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – zerbrochen waren, mußte jede Idealisierung lächerlich erscheinen. Courbet forderte deshalb eine streng objektive, das heißt wahrheitsgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit. Daraus resultiert, daß er sich vor allem der unmittelbaren Darstellung des sozialen Lebens zuwandte. Er zeigte die Menschen zerfallen oder im unerbittlichen Kampf mit der kapitalistischen Gesellschaftsordnung.

Freilich stützten sich nicht alle realistischen Künstler bewußt auf die Freiheitsbestrebungen des Volkes. In Deutschland hatten sie zum Beispiel nicht den revolutionären Schwung und die kritische Schärfe eines Courbet. Sie repräsentierten zumeist ein gesellschaftlich schwankendes Kleinbürgertum. Wenn sie sich die realistischen Kunstprinzipien zu eigen machten, verbanden sie mit ihnen fast nie ein offenes politisches Bekenntnis. Es genügte das jedoch schon, um sich den konzentrierten Angriffen der Ministerien, der Akademien und der offiziellen Kunstkritik auszusetzen. Wie heftig wurde doch Leibl angefeindet, der nach Paris ging, um bei Courbet zu studieren! Ebenso erging es allen anderen, die das wirkliche Leben der Gegenwart schilderten.

Während der Realismus Courbets scharfe Kritik an der kapitalistischen Gesellschaftsordnung übte, erschöpften sich der Naturalismus Zolas und der Impressionismus in der bloßen Feststellung des sogenannten Tatsächlichen. Anfangs erschien zwar auch das den offiziellen Kreisen oppositionell. Sie sahen aber bald die soziale Harmlosigkeit der Naturalisten und Impressionisten ein. **Aragon** berichtet in seinem Buch über Courbet von einem „der verdienstvollsten Kritiker für die Bourgeoisie, der sich ‚Hoheit‘ Joséphin Péladan nennen ließ“. Dieser Péladan habe Courbet mehr als sechs Jahre nach seinem Tod im „Artiste“ einen „unförmigen Wechselbalg“ genannt, und zwar zu dem Zweck,

„ihn von jenen abzusondern, die man in aller Ruhe bewundern konnte: Monet, Manet, Renoir, Sisley usw., die gesellschaftlich ‚vernünftiger‘ waren...“

(L. Aragon, Das Beispiel Courbet, S. 75.)

Beim Impressionismus handelte es sich nur, und auch nur bis zum Anbruch des Imperialismus, um einen **richtungsmäßigen** Gegner. Inwiefern das methodische Prinzip allerdings in der künstlerischen Praxis durchbrochen wurde, kann ich hier nicht behandeln. Wichtig in diesem Zusammenhang ist die Absicht der Impressionisten, nicht die wesentlichen gesellschaftlichen Beziehungen zu reflektieren, sondern sich auf die bloße mechanische Kopie beliebiger sinnlich wahrnehmbarer, also durchschnittlicher und mittelmäßiger Erscheinungen bzw. optischer Gegebenheiten zu beschränken. Auf protokollarische Weise wurde alles unterschiedlos festgehalten, ohne daß der Künstler sich um eine aktive Einstellung bemühte. Naturalistisch-

impressionistische Passivität stand gegen realistische Aktivität. Zola und die Impressionisten erwiesen sich ihrem kunsttheoretischen Prinzip nach nicht als Antipode, sondern als **Erbe** der reaktionären Strömungen in der Romantik. Das wurde besonders offensichtlich, als nach 1890 der Formalismus entstand. Er stützte sich auf den Positivismus der Impressionisten. Ein Gedankengang ist dabei maßgebend: die sogenannte reine Sichtbarkeit.

Kennzeichnend für den Formalismus ist, daß er mit dem Anspruch auftritt, einen **dritten Weg** einschlagen zu wollen. Scheinbar distanzierte er sich sowohl von der wegen ihres Eklektizismus und Akademismus kompromittierten Historien- bzw. Ideen-Malerei als auch von seiner impressionistischen Herkunft. Es war das aber nur eine richtungsmäßige Opposition. Sein eigentlicher Gegner war der Realismus. Unter der Devise „Wie ich es sehe“ wandte er sich gegen jede reale Bezugnahme auf das gesellschaftliche Leben. Auf Grund dessen, daß sich seine Vertreter, meist kleinbürgerliche, im politischen Anarchismus befangene Intellektuelle, ganz auf sich zurückgeworfen fühlten, wurde behauptet, das subjektive künstlerische Bewußtsein könne die Wirklichkeit mit Hilfe rein visueller Werte aus sich heraus neu entwerfen und sie sozusagen autonom deuten. Das Bedingende war nicht mehr die objektive Welt in ihrer ganzen anschaulichen Fülle und in ihrem gesellschaftlichen Sinngehalt. Das künstlerische Subjekt bedingte die Welt. Alle Beziehungen zur materiellen, vor allem zur gesellschaftlichen Wirklichkeit wurden zu liquidieren versucht. Man wollte eine sogenannte reine Kunst betreiben: l'art pour l'art. Der Formalismus gab zwar vor, den künstlerischen Idealismus der Historienmalerei überwunden zu haben. In Wahrheit erfolgte aber nur ein Methodenwechsel. Der Formalismus ging lediglich von der objektivistischen und rationalistischen zur subjektivistischen und sensualistischen Weise des künstlerischen Idealismus über. Der sowjetische Kunsttheoretiker Nedoschiwin schreibt deshalb sehr treffend:

„Man muß von Anfang an von dem weit verbreiteten Irrtum abkommen, das Besondere im Formalismus bestünde darin, daß er seine Aufmerksamkeit besonders und vorwiegend auf Formfragen zum Nachteil des Inhalts lenke. Der Hauptfehler des Formalismus wurzelt in seiner idealistischen erkenntnistheoretischen Grundlage. Das Wesen des Formalismus besteht darin, daß er die These von der prinzipiellen Unabhängigkeit der Kunst vom Leben entwickelt hat...“

„Wenn die Kunst für den Formalisten nicht die Erkenntnis der Welt zum Ziel hat, sondern nach dem Ausdruck Fiedlers nur eine ‚neue Realität‘ schafft, so muß sich die Bewertung jeglicher Kunst auf die Feststellung der Elemente dieser ‚neuen Realität‘ reduzieren, und diese Elemente erweisen sich, insofern sie keinen anderen Inhalt haben als sich selbst, unvermeidlich als formale Elemente.“
(Nedoschiwin, Abhandlungen über die Theorie der Kunst, Teil II, S. 12–13.)

Formalismus ist immer **Idealismus**. Ein wirklicher dritter Weg existierte nicht und kann ideologisch auch nicht in der bildenden Kunst existieren. Neu war lediglich, daß die Idee abgelöst wurde von der subjektiven Anschauung. Der Formalismus meinte, die visuelle Wirklichkeit entstehe und vergehe im eigenen Auge. Folglich emanzipierte sich im Neimpressionismus die Farbe, im Kubismus emanzipierte sich die Form von den Bestimmungen der objektiven Welt. Die objektive Gegenständlichkeit und Bedeutsamkeit wurde preisgegeben. Die Formelemente entfalteten eine absolute Eigenbewegung. Kunst sollte nichts anderes aussagen als künstlerisch gestaltete Visualität. Der Weg zum besseren Verständnis der realen gesellschaftlichen Welt wurde verbaut. Der Formalismus betrieb und betreibt auch heute noch eine indirekte Apologetik der bürgerlich-kapitalistischen Ordnung. Er hat den sozialen Auftrag, eine ästhetisierende Passivität zu verbreiten, das heißt von jedem gesellschaftlichen Handeln abzuhalten. Mit dem stärkeren Heranwachsen eines klassenbewußten Proletariats, mit dem verschärften Klassenkampf und den zunehmenden Krisen im Imperialismus bedeutet den herrschenden Klassen der Verzicht auf soziale Stellungnahme fast ebensoviel wie eine offene Allianz.

Betrachten wir die formalistische Konzeption ein wenig genauer: Nicht die Idee, sondern eine auf besondere Weise qualifizierte „**Anschauung**“ soll das Wesen der bildenden Kunst kennzeichnen. Diese Anschauung, um die sich alles dreht, wird einerseits von der objektiven Welt abgelöst. In ihr soll kein realer Gegenstand nachgeahmt werden. Andererseits wird sie von dem gefühlsmäßigen und begrifflichen Sinn abgelöst. Sie soll keinen Bedeutungsgehalt besitzen. Beides ist praktisch unmöglich. Trotzdem, wenn sie dergestalt zum Prinzip erhoben wird, reflektieren die entstehenden Kunstwerke die Welt nicht mehr richtig und sprechen daher auch kein Publikum mehr an. Sie bleiben subjektive Äußerungen vereinsamter Künstler.

Betrachten wir den ersten Punkt: die Ausschaltung des Nachahmungsprinzips. Jeder Künstler, der sich von der objektiven gesellschaftlichen Welt nicht formalistisch abkehrt, sondern der in sie einzudringen, sie sich bildnerisch anzuzeigen versucht, wird ganz von sich aus das Nachahmungsprinzip anwenden. Gemeint ist dieses hier freilich nicht im naturalistischen, sondern im aristotelischen Sinn. Es geht nicht um eine schematische Kopie, die der Fotografie nahekommen soll, sondern um eine **reale Umgestaltung**. Die sichtbaren Erscheinungsmerkmale der äußeren Welt werden modifiziert, um die tieferen Wesenszusammenhänge deutlicher zum Ausdruck zu bringen. Einziges künstlerisches Kriterium kann daher nur die inhaltliche Wesensgemäßheit sein. Die sogenannte optische Richtigkeit ist **kein** zureichender künstlerischer Maßstab. Würde man sie — wie es zuweilen bei einer vulgären Kunstauffassung der Fall ist — dazu machen wollen, so würde das gerade bedeuten, daß ausschließlich die optische Perspektive anerkannt und die psychologische sowie die ideologische Perspektive abgewertet wird. Freilich darf die künstlerische Umgestaltung nie so weit gehen, daß die inhaltliche Verwesentlichung in eine inhaltliche Verzerrung umschlägt. Bedenklich ist deshalb, wenn, wie das bei formalistischen Produkten geschieht, das Moment des Wiedererkennens preisgegeben wird, wenn das Bild nicht mehr ablesbar ist. In der objektiven Wirklichkeit stehen Wesen und Erscheinung einander nicht getrennt gegenüber, sondern sie bilden eine dialektische Einheit. Folglich verkehrt sich die künstlerische Umgestaltung zur Unkunst, wenn sie die sichtbaren Erscheinungsmerkmale so weit modifiziert, daß ihr Sinn verlorengeht, das heißt sie nicht wiedererkannt werden können. Das ist z. B. bei zahlreichen Werken Kandinskys der Fall. Man denke etwa an die sogenannten Kompositionen, denen er als Titel eine römische Zahl gab. Hier ist keine Kunst, sondern subjektive Spielerei ohne jede echte inhaltliche Aussagekraft. Max **Friedländer** schreibt einmal sehr treffend:

„Naturwahrheit ist keineswegs das ein und alles, wie der Banause wähnt, aber etwas und sogar *conditio sine qua non* der Wirkung. Vielleicht hilft die Graphologie, das verwickelte Verhältnis zwischen Richtigkeit und Kunstwert in der bildenden Kunst aufzuklären. Eine Schrift ist nicht schön, weil die Buchstaben lesbar geformt sind, wenn dies aber nicht der Fall ist, kann die Schrift weder als schön noch als charaktervoll noch als persönlich bewundert werden, sie ist dann nichts als sinnloser Schnörkel und Spielerei. Ähnlich steht's um die bildende Kunst.“
(Max Friedländer, Kunst und Kennerschaft, S. 50.)

Was den zweiten Punkt anbelangt, die Ausschaltung des Bedeutungsprinzips, so kann man in jedem Psychologie-Lehrbuch nachlesen, daß rein visuelle Empfindungen nur unter bestimmten experimentellen bzw. pathologischen Bedingungen möglich sind. Praktisch besitzt die Anschauung immer einen besonderen Gefühlston und einen besonderen begrifflichen Sinn. Sie hat eine Bedeutung. In spezifisch künstlerischer Hinsicht kommt es nur darauf an, daß die sinnlich-anschauliche Seite dominiert und die beiden anderen Seiten, die gefühlsmäßige und die begriffliche, von ihr dialektisch überformt werden. Geschieht das nicht, so bleibt ein künstlerisch unaufgelöster Rest, der dann als äußerer sentimentaler oder literarischer Zusatz wirkt. Eine solche dialektische Überformung des Gefühlsmäßigen und des Begrifflichen durch das Sinnlich-Anschauliche findet in jedem Fall statt. Künstlerisch kommt es nur darauf an, wie weit diese Überformung reicht. Es wird Sie vielleicht interessieren, was der sowjetische Psychologe **Rubinstein** zu diesem Problem äußert. Er schreibt:

„Wenn ein Künstler genötigt ist, die Idee seines Werkes in abstrakten Formeln vorzubringen, so daß der Ideengehalt seines Kunstwerkes neben seinen Bildern steht und keinen adäquaten und entsprechend starken Ausdruck in ihnen erfährt, verliert das Werk seinen künstlerischen Wert, seinen anschaulich-bildhaften Gehalt, denn nur dieser kann Träger des Ideengehalts sein.“

„Denn tendenziös und unkünstlerisch wäre ein Kunstwerk, das den Ideengehalt außerhalb und neben den Bildern nur in allgemeinen Formulierungen wiedergibt... Im wesentlichen kann jedes Kunstwerk nicht nur, sondern es muß auch irgendeine ideelle Bedeutung haben, weil jedes Kunstwerk eine bestimmte ideelle Erscheinung ausdrückt. Die Frage ist nur, wie weit es das in vollkommener Weise tut. In einem echten Kunstwerk, das gleichzeitig aus der Idee geboren und künstlerisch ist, ist der bildliche Gehalt und nur er allein Träger des Ideengehalts.“

(Rubinstein, Grundlagen der allgemeinen Psychologie, S. 413, 455)

Jedes Kunstwerk bringt eine bildhafte Idee zum Ausdruck. Künstlerisch kommt es darauf an, wie weit das im vollkommenen Maße geschieht. Der Formalismus schlägt in diese Kerbe, scheinbar berechtigt, ein, Er opponiert gegen den in der Form unaufgelösten Inhalt. Aber diese Opposition hat einen gefährlichen Hintergrund. Sie zielt darauf, den künstlerischen Inhalt bzw. die bildhafte Idee über-

haupt zu beseitigen. Der Formalismus will einerseits nicht wahrhaben, daß es einen spezifisch künstlerischen Inhalt gibt, der nicht mit der künstlerischen Form identisch ist. Andererseits ignoriert er, daß Qualitäten des Gefühls- und Begriffsvermögens, dialektisch verwandelt, in die Anschauung eingehen. Gefährdet wird das künstlerische Prinzip nur, wenn die Verwandlung undialektisch vor sich geht, zum Beispiel, wenn – wie bei der Historienmalerei – eine abstrakte Idee sozusagen illustriert wird.

Wenn der christliche Künstler seinem Glauben verhaftet ist und bildhafte Verkündigung hier und heute treiben will, so muß er **realistisch** sein. Er muß sich der bestehenden gesellschaftlichen Wirklichkeit, dem Sozialismus zuwenden. Nicht die Abkehr, sondern die Einkehr muß das Leitprinzip sein. Damit entfallen die beiden eben behandelten formalistischen Gefahrenpunkte von selbst. Realismus ist vorerst auch gar nicht eine künstlerische Methode, sondern eine philosophische Einstellung zum Leben. Sie wissen, daß jede echte christliche Philosophie den Realismus zur Grundlage hat. Künstlerische Methode wird er dann, wenn der christliche Künstler sich realistisch, d. h. aufgeschlossen, der neuen gesellschaftlichen Realität gegenüber verhält und sie sich künstlerisch-praktisch aneignet.

Man ist leicht geneigt, dieser Auffassung zuzustimmen. Wenn aber dann der Begriff „Sozialistischer Realismus“ fällt, stockt die Unterhaltung. Unser Freund Gerhard Fischer hat vor der letzten Präsidialratstagung des Kulturbundes in einem Artikel in der „Neuen Zeit“ gewisse Vorbehalte sehr nachdrücklich entkräftet. Er wies darauf hin, daß die Zustimmung zum Aufbau des Sozialismus im allgemeinen die konkrete Frage des sozialistischen Realismus in der Kunst im besonderen nicht unbeantwortet lassen kann. Vor allem einen Einwand widerlegte er, der auf einer völlig irrigen Voraussetzung aufbaut. Es handelt sich um die Auffassung, der sozialistische Realismus sei gleichbedeutend mit einer Einengung der individuellen künstlerischen Gestaltungsfreiheit. Einer solchen Auffassung Raum geben heißt, die Methode des sozialistischen Realismus mit der Entstellung dieser Methode zu identifizieren. Johannes R. Becher hat einmal die prächtige Formulierung von der „Übereinstimmung in der Vielstimmigkeit“ gebraucht. Sie trifft den Nagel auf den Kopf. Sozialistischer Realismus ist keine einengende schematische Norm, erst recht nicht – das muß immer wieder betont werden – eine besondere

Stilrichtung. Er ist nichts anderes als die dem Sozialismus gemäße schöpferische Methode, die Wirklichkeit anzueignen und zu gestalten. Insofern ist er maßgebend für **alle** humanistischen Kräfte, die sich auf den Aufbau des Sozialismus, d. h. auf die Lebensinteressen des Volkes orientieren. Dr. Otto **Nuschke**, unser verstorbener Vorsitzender, hat deshalb sehr treffend erklärt:

„Der Künstler schafft nicht für sich allein, sondern für seine Mitmenschen. In dieser humanistischen Gehaltsbestimmung ist auch das Merkmal zu sehen, in dem die verschiedenen Richtungen christlichen Kunstschaffens mit dem sich herausbildenden sozialistischen Realismus übereinstimmen.“

Die beiden formalistischen Gefahrenpunkte, die ich dargelegt habe, existieren aber nicht nur in der Einbildung eines abstrakten Theoretikers. Sie sind eine reale Gefahr, die zahlreiche christliche Künstler nicht erkennen bzw. der sie nicht zu begegnen wissen. Zwar nicht in der hier angegebenen Radikalisierung, aber in verschiedenartigen, scheinbar harmlosen künstlerischen Prinzipien kommt sie zum Ausdruck. Es ist da z. B. der Komplex gegen die im 19. Jahrhundert offiziell geforderte und geförderte Kunst. Er hat ohne Zweifel eine relative Berechtigung, insofern nämlich, als er sich gegen die falsche Sentimentalität und Schönfärberei der Historien-Malerei, als er sich gegen die pseudo-religiöse Erbauung richtet. Die herrschenden Kreise fügten damals unverfroren Kunst und Künstler in ihr Propaganda- und Erziehungssystem ein. Neben dem apologetischen Historismus unterstützten sie nur noch die unproblematische, anspruchs- und geschmacklose Unterhaltung, vor allem aber den religiösen Kitsch. Für den Massenbedarf wurden wehmutvolle und rührselige Phantasiebildchen produziert, darstellend gut frisierte Hirten mit niedlichen Schäfchen, zarte, pausbäckige Engelsgesichter usw. Herbert **Mundel**, der Berliner Glasmaler, bemerkte einmal:

„Wir kennen die Werke, auf denen der Gang nach Golgatha, der Kreuzzug des Gottessohnes zur harmlosen Landpartie wird. Wir kennen die lächerliche Theatralik gewisser Kreuzigungsszenen ... Und weiter: die wehmutsvollen Rührseligkeiten, die gar nicht in den Evangelien stehen, die uns nur die oberflächliche Illustration geben, ohne die gewaltige Symbolhaftigkeit der biblischen Bildersprache vermitteln zu können.“

(in: Vom Worte Gottes und den Künsten, S. 57)

Diente die pseudo-religiöse Kunstproduktion dem herrschenden Klassenkompromiß nicht direkt, so erfüllte sie doch indirekt die gewünschte Funktion. Sie füllte nicht nur die Kassen, sie lenkte vor allem den Blick ab von den wesentlichen sozialen Lebensfragen. Thron und Altar bildeten eine Einheit. Kein Wunder also, daß kirchliche Stellen bestrebt waren, eine falsche Bequemlichkeit und Behaglichkeit in die christliche Familie zu tragen. Dazu war ihnen der religiöse Kitsch gerade gut genug. Ebenso wie sie sich mit ihrem Glauben nicht in die Bewährung stellten, ebenso wie sie sich zurückzogen in die Enge ihrer „guten Stube“, ebenso sollte die Kunst schmeicheln und einlullen, auf keinen Fall aber wachrütteln.

Wenn der christliche Künstler gegen eine solche Einstellung opponierte, wer wollte die Berechtigung bezweifeln? Aber der Protest war meist zwieschlächtig. Eine Absage wurde an das mittelmäßige, laue und müde Christentum erteilt, das sich letztlich zum Apologeten der Reaktion macht. Eine Besinnung auf wahre religiöse Werte schien zu erfolgen. In formaler Hinsicht wurden die bildnerischen Ausdrucksmittel erweitert. Gleichzeitig jedoch geriet der christliche Künstler in eine gefährliche Vereinsamung. Die Beziehung zur Gemeinde und damit zur Gesellschaft wurde brüchig. Er suchte nach einem Publikum, das seine neue Sprache verstand. Er resignierte, weil er es nicht finden konnte. Schließlich flüchtete er sich in die eigene Innerlichkeit. Er kam genau an den Gefahrenpunkt, den ich charakterisiert habe: Es drohte der Formalismus. Eine verhängnisvolle Tendenz setzte ein: Der Protest gegen das laue Christentum und gegen die kapitalistische Entfremdung, der ursprünglich einer richtigen Einsicht in die gesellschaftlichen Verhältnisse entstammte, wurde zum Selbstzweck umgebogen. Die „Ohrfeigen dem öffentlichen Geschmack“ (Majakowski) galten nicht mehr der verlogenen bürgerlichen Welt, sondern der Gesellschaft schlechthin. Es reizte mehr, an die Eigenbedeutsamkeit der bildnerischen Mittel zu glauben als an den Verkündigungscharakter. Die subjektive Anschauung **an sich** wurde wertvoll. Sowohl die Wirklichkeit als auch die objektive Bedeutsamkeit wurden preisgegeben. Für den verlorengegangenen realen Inhalt suchte man einen neuen und fand ihn dort, wo der Mythos über den Logos herrscht. Das mystizistische „Urerleben“ wurde zur Quelle der Kunst. Der „Geist als Widersacher der Seele“ – das war das neue Leitprinzip. Der Künstler

fühlte sich als Organ prähistorischer, vorrationaler Schichten, die in ihm zu Oberfläche drängen, als „Brücke vom Unfassbaren zum Fassbaren“. Hier ging es aber nicht um die Bildwerdung, die Johannes Damascenus als Beweis für die Menschwerdung Christi forderte. Es ging um eine Ablösung der christlichen Substanz durch den idealistischen Irrationalismus der bürgerlichen Philosophie. Das formalistische Element wirkte nach wie vor. Man wollte nicht eine allgemeinverständliche künstlerische Sprache sprechen, man wollte das „Urerleben“ „hervorstammeln“. Die subjektive Hieroglyphik drohte die echte Symbolik abzulösen. Selbst christliche Motive wurden zum Anlaß, das auszudrücken, was Kirchner als „das große Geheimnis“ bezeichnete, „das hinter den Vorgängen und Dingen der Welt steht“. Ich möchte mich der Charakterisierung, die Leopold Zahn, der in Westdeutschland lebende formalistische Kunsttheoretiker, von Emil Nolde gibt, nicht anschließen. Immerhin ist sie interessant, da es schon Mode geworden ist, Nolde als christlichen Künstler zu bezeichnen. Zahn schreibt:

„Noldes religiöse Bilder sind Eruptionen einer ekstatisch-mystischen Seele auf dem ‚messerscharfen Grat zwischen Glauben und Wahnsinn‘, christlicher Glaubenswelt und heidnischem Dämonenreich, Gottheit und Teufel. Jeder objektiv religiöse Inhalt zerschmilzt in der Glut subjektiven Erlebens.“

(Zahn, Kleine Geschichte der modernen Kunst, S. 40.)

Was bedeutet das? Die Kunst stand nicht mehr im Dienst der Verkündigung. Sie wurde zum mystizistischen Religionsersatz. Sie stand im Dienst ästhetisierender Dekadenter bzw. des Elitemenschen, wie ihn Nietzsche prägen wollte. Die wahre Beziehung zu Gott wurde ins Irrationalistische verzerrt. Der Künstler war kein christlicher Künstler mehr. Er trieb Mißbrauch mit religiösen Werten. Die Abwendung von der Gesellschaft war, wie konnte es anders sein, zugleich eine Abwendung vom christlichen Wesenskern. Der gesellschaftlichen Entfremdung entsprach die Entfremdung vom Glauben. Dem Künstler drohte die geistige Dekadenz der untergehenden spätbürgerlichen Gesellschaftsordnung. Er war nicht mehr da für seine Mitmenschen, sondern für eine sogenannte Elite. Das Aufgreifen des Elitegedankens ist auch heute wieder in Westdeutschland außerordentlich aktuell. Ausgerechnet der CDU-Bundesminister und ehemalige SA-Mann Schröder meinte,

„weder ein allgemeines soziales Ressentiment noch die schrecklichen Taten der NS-Elite dürfen uns dazu verführen, dem Begriff der Elite eine ausschließlich negative Bedeutung zu geben.“

(E. Gottschling, Herrschaft der Elite?, S. 7.)

Auch heute versucht man in Westdeutschland den Künstler für diesen Elitedanken zu mißbrauchen.

Nach christlicher Auffassung durchdringen sich die diesseitige reale und die göttliche Ebene als einheitliche Wirklichkeit. Das Göttliche ist erfahrbar in der irdischen Welt, aber nicht direkt, sondern symbolhaft. So muß man sagen: Die objektiven und realen Elemente vermitteln das Symbolische. Ohne ihre Vermittlung ist der Weg zu ihm versperrt. Werden sie durch den Künstler ignoriert, so herrschen Formalismus und Ketzerei. Für das Symbolische der Kunst gilt, was Romano Guardini für das christliche Symbol überhaupt festgestellt hat:

„Ein Symbol ist genauso real wie eine chemische Substanz oder ein körperliches Organ.“

(Das Ende der Neuzeit, S. 60)

Ein Symbol kann also nicht willkürlich und selbstherrlich vom Künstler entworfen werden, sondern muß sich auf Vorgegebenes – vor allem auf das Gesellschaftliche – beziehen. Im anderen Fall wird es zur subjektiven Hieroglyphe, verliert es seinen Wert als Gleichnis. Es erweist sich als symbolistisch. Das christliche Kunstschaffen trägt, wenn es im Dienst der Verkündigung steht, immer Symbolcharakter in dem Sinn, daß es über sich hinausweist, und zwar auf die Wirklichkeit beider Ebenen. Es darf aber, wenn es sich nicht in das Gegenteil verkehren will, nie Ausdruck eines formalistischen Symbolismus werden.

Es erhebt sich die Frage: Wie ist die aus dem Komplex gegen die pseudo-religiöse Kunst entstandene Kluft zwischen christlichem Künstler und Gemeinde, zwischen Künstler und Gesellschaft überhaupt zu schließen? Es gibt nur eine Antwort: Indem sich der christliche Künstler nicht durch Formalismus, Mystizismus und Elitebewußtsein berirren läßt, indem er sich auf den christlichen Wesenskern besinnt und indem er sich auf das sozialistische Bewußtsein des werktätigen Volkes orientiert. Er muß das sozialistische Leben realistisch gestalten. Eine Erneuerung der christlichen Thematik und des christlichen Inhalts sollte in Übereinstimmung stehen mit der Zuwendung zur Gegenwartsthematik und zum sozialistischen Inhalt. Einerseits

muß die christliche Existenz konfrontiert werden mit den bedeutenden Problemen der neuen Gesellschaft. Andererseits muß das in einer angemessenen Formensprache geschehen, die ablesbar, d. h. allgemein verständlich ist. Unter dem Einfluß der sozialistischen Wirklichkeit und des sozialistischen Bewußtseins ändert sich aber nicht nur der Künstler, es ändert sich vor allem das Publikum, es ändert sich auch die kunstsinnige christliche Gemeinde.

Als Karl Marx von der Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus sprach, meinte er, daß einem sich und seiner Arbeit entfremdeten Menschen die echte Beziehung zur Kunst verlorengelut. Er hat kein künstlerisches Organ mehr oder stellt – der Absatz der Kitschproduktion beweist es – falsche künstlerische Ansprüche. Unter der kapitalistischen Ausbeutung müssen die künstlerischen Anlagen und Fähigkeiten, die er ursprünglich besitzt, verkümmern. Durch das sozialistische Erziehungs- und Bildungssystem wird es aber allmählich jedem möglich werden, das zu erlernen, was ich eingangs mit Wolkow das allseitige künstlerische Sehen nannte. Das werktätige Volk wird beginnen, selbst schöpferisch tätig zu sein. Ein Publikum entsteht, das ein Kunstwerk richtig zu betrachten versteht. Die Reste eines falschen Bewußtseins wirken freilich noch nach, wenn die ökonomischen Ursachen der kapitalistischen Entfremdung schon beseitigt sind. Diese Bewußtseinsreste verstellen nach wie vor den Weg zur intensiven, bedeutungsreichen Anschauung. Es wird viel Mühe kosten, um sie endgültig zu überwinden. Aber die untrennbar mit dem Aufbau des Sozialismus verbundene kulturelle Revolution gestattet es, die Anlagen und Fähigkeiten der Menschen allseitig auszubilden und die Fehler der Vergangenheit zu korrigieren. Das kann nicht von heute auf morgen geschehen. Es ist jedoch eine reale Möglichkeit. In unserer neuen gesellschaftlichen Ordnung liegt daher die eigentliche Gewähr dafür, daß die noch bestehenden Disproportionen zwischen künstlerischer Tätigkeit und künstlerischer Rezeption endgültig beseitigt werden.

III-9-19 Ag 224-21-59-DDR 5247