

Zum Begriff der kirchlichen Kunst

Autor(en): **Ringger, Kurt**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 12: **Kirchen**

PDF erstellt am: **15.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-37653>

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.

Die Frage, ob es kirchliche Kunst gebe, wird man zunächst bejahen. Der Maler, der ein Bild malt, das in eine Kirche zu hängen kommt, der Architekt, der einen Raum entwirft, in dem Gottesdienst abgehalten werden soll – sie schaffen kirchliche Kunst. Kirchliche Kunst als Kunst in der Kirche: im katholischen Denken ist sie eine Selbstverständlichkeit; im reformierten beginnt sie es seit kurzem mehr und mehr wieder zu werden. Mit wieviel Recht, darüber scheint man sich unter den Theologen noch immer nicht ganz einig zu sein. Immerhin dürfte man die Stufe überwunden haben, auf der die Kunst in der reformierten Kirche grundsätzlich abgelehnt wurde. Indessen hat die Definition «kirchliche Kunst als Kunst in der Kirche» bloß praktischen, keinen qualitativen Wert. Philosophisch ist damit nichts gelöst, denn sie sagt nichts Wesentliches über den Begriff aus.

Wir müssen uns um eine philosophische Antwort auf unsere Frage bemühen. Auf diesem Feld wird mit untauglichen Mitteln verbissen um einzelne Stellungen gekämpft, wie – zum Beispiel – um die geistliche Legitimation der Kunst als eines aus dem «Wort» Entsprungenen¹, das die Wirklichkeit nicht etwa «ins Bild setzt» sondern «zur Sprache bringt»². Es lohnt sich, ganz von vorn zu beginnen. Wenn wir von einem Gebilde – sei es ein Gedicht, eine Plastik, ein Gemälde, ein Gebäude oder ein Musikstück – aussagen, es sei ein Kunstwerk, so haben wir dieses Gebilde wesentlich bestimmt. Wir haben ihm den Kunstcharakter zugesprochen. Das bedeutet, daß dieses Werk bildhafte Weltgestaltung ist, daß es Ausdruck einer unter dem Gesichtspunkt der Intuition erkannten Wirklichkeit ist. Mit dieser Aussage wird zugleich festgehalten, daß das betrachtete Werk nicht Ausdruck begrifflicher Erkenntnis ist und daß es somit keinen philosophischen Gegenstand darstellt.³ Nun erklären wir von diesem selben Gebilde, es sei ein kirchliches Kunstwerk. Damit stellen wir ein Doppeltes fest: einerseits betonen wir den Kunstcharakter des Werkes, andererseits fügen wir ihm eine Bestimmung bei. Aus dieser Antwort ergibt sich implizite eine Folgerung: Gibt es kirchliche Kunstwerke, so gibt es auch nichtkirchliche. Gibt es aber neben kirchlichen auch nichtkirchliche Kunstwerke, so wird man auf die Frage, was den das für welche seien, sagen müssen, nichtkirchliche Kunstwerke seien eben profane Kunstwerke; städtische vielleicht oder ländliche, amtliche oder private, moralische und unmoralische, europäische und chinesische, steinerne, lange schwere, billige – und was dergleichen mehr ist. Wenn wir von einem Kunstwerk gesagt haben, es sei kirchlich, so haben wir nicht mehr gesagt, als wenn wir erwähnt hätten, es sei leicht oder teuer. Wir haben bloß Akzidenzien genannt, Zufälligkeiten, die auch wegbleiben könnten, ohne daß sich dadurch der Grundcharakter eines Dinges änderte, und die mit dem Wesen des Kunstwerkes – als das wir eben den Kunstcharakter erkannt hatten – nichts zu tun haben. Niemand wird im Ernst behaupten wollen, das Gewicht der Venus von Milo gehöre mit zu einer Wesensbestimmung dieser Plastik.

Es wäre lohnend, einmal festzustellen, seit wann überhaupt der Begriff der kirchlichen Kunst zum Problem geworden ist. Für die Betrachtung der Antike ist es wohl statthaft, «kirchlich» durch das Adjektiv «religiös» zu ersetzen. Es scheint nicht, daß für die griechische Welt eine Problematik dieser Art bestand. Die Kunst war hier allumfassend. In Winckelmanns noch immer Gültiges formulierenden «Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst» findet man darüber einige Sätze, die zu berühmt sind, als daß man sich wirklich noch mit ihnen auseinandersetze: «Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele...

Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur; der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein.» Auch für das Römertum scheint der Totalitätscharakter des künstlerischen Ausdrucks Geltung zu haben. In Vergils «Äneis» kommt die Verschmelzung der Äneas-Legende mit der Vorstellung der Entwicklung des Römerreichs und dem augusteischen Ordnungs- und Sendungsbewußtsein zum Ausdruck⁴.

Die Wirklichkeit der frühchristlichen Zeit erscheint dermaßen in eschatologischer Beleuchtung, daß künstlerischer Ausdruck und Glaube eins waren⁵. Für das Mittelalter mögen zwei von vielen Stellen stehen, die man anfügen könnte: «Man übersah niemals, daß jedes Ding ohne Sinn sein würde, wenn seine Bedeutung sich in seiner unmittelbaren Funktion und Erscheinungsform erschöpfte, daß alle Dinge ein gutes Stück in die jenseitige Welt hineinragen.»⁶ Und weiter schreibt Huizinga über den Menschen des 15. Jahrhunderts: «Wenn ihn die Schönheit der Kunst durchstrahlt und erschauern läßt, dann setzt er dieses Erlebnis unmittelbar in ein Erfülltsein von Gott oder in Lebensfreude um.»⁷ Alle Kunst war somit gleich kirchlich oder gleich nichtkirchlich.

In der Frührenaissance blühte der Humanismus, und Savonarola verbrannte Ende des 15. Jahrhunderts im Namen der Moral Gemälde; im 16. Jahrhundert ließ Papst Paul IV. Michelangelo Fresken in der Sistine übermalen, und Veronese wurde, weil er in seinem «Gastmahl im Hause des Levi» neben dem Haupt Christi einen Negerkopf gemalt hatte, deswegen von der Inquisition angeklagt; endlich fegten die Bilderstürme der Reformation über Europa hinweg – seither bis zu den heutigen Bemühungen um den Begriff der kirchlichen Kunst finden wir den Totalitätscharakter des künstlerischen Ausdrucks in Frage gestellt.

Wie mag es gekommen sein, daß derart intensive Auseinandersetzungen um einen bloß akzidentiell bedingten Begriff entstehen konnten? Die Würde seiner Bestimmung ist es, die dazu geführt hat, daß man deren akzidentiellen Charakter übersehen hat und ihn für wesentlich hielt. Wenn das Kunstwerk aber wesentlich durch seinen Kunstcharakter bestimmt ist, so kann es nicht noch durch ein Zweites wesentlich bestimmt sein. Damit enthüllt sich mit einem Schlag der innerste Kern des Problems der kirchlichen Kunst. Dieses Kernproblem ist zugleich eines der Grundprobleme der Ästhetik überhaupt: läßt sich bei der Bestimmung eines Kunstwerks die Form vom Inhalt trennen; kann man den Gehalt von der Gestalt unterscheiden? Ist – so stellt sich die Frage nun – kirchliche Kunst als kirchlicher Gehalt in künstlerischer Form anzusprechen? Diese Frage ist – sofern wir Kunstgeschichte als Kunstkritik treiben und nicht als Geschichte von Motiven, die in der Kunst vorkommen –, wie Croce nachgewiesen hat, hinfällig. Es ist ein Unding, innerhalb der Kunstkritik von formalästhetischen und gehaltsästhetischen Gesichtspunkten zu reden: «Wenn man einer Dichtung ihr Metrum, ihren Rhythmus und ihre Worte nimmt, dann bleibt nicht wie manche glauben, jenseits von all dem der poetische Geanke: es bleibt nichts. Die Dichtung ist als diese Worte, dieser Rhythmus und dieses Metrum geboren.»⁸

Nachdem die Unterscheidung zwischen Form und Inhalt in der Kunstkritik vor dem Forum der Philosophie als nichtig erkannt ist, fällt auch der Begriff der kirchlichen Kunst in sich zusammen. Es gibt kirchliche Kunst und nichtkirchliche Kunst genau so wenig, wie es moralische und unmoralische Kunst gibt: es gibt bloß Kunst und Nicht-Kunst. Von dieser Warte aus entüllen sich alle im Zusammenhang mit dem Begriff der kirchlichen Kunst auftretenden Probleme als Pseudo-Probleme. Es

ergibt sich jetzt – beispielsweise – kein Problem mehr aus der Tatsache, daß J. S. Bach «weltliche» Musik in «geistliche» umgewandelt hat, indem er den weltlichen Text durch einen geistlichen ersetzte⁹.

Es verflüchtigt sich auch der im reformierten Rahmen jede vernünftige Betrachtung über Fragen des Kirchenbaus verunmögliche Begriff des reformierten Raumverständnisses. Es gibt in der Architektur weder ein reformiertes noch ein katholisches Raumverständnis. Es gibt bloß ein ästhetisches oder ein nichtästhetisches Raumverständnis. Es ist erstaunlich, wie dieser durch eine theologisch-spekulative Interpretation altreformierter, besonders hugenottischer Kirchenbauten von geringer kunstgeschichtlicher Bedeutung gewonnene Scheinbegriff – aus welchem für den reformierten Kirchenbau die Forderung noch dem Zentralbau abgeleitet wurde¹⁰ – mehr und mehr an Ansehen hat gewinnen können, wo doch die Anzahl kultur- und kunstgeschichtlich hochbedeutender Zentralbauten aus der katholischen Welt so viel größer ist. Aus vorchristlicher Zeit sei immerhin das Pantheon erwähnt; die drei von Bernini nach der Papsterhebung Alexanders VII. in Rom gebauten Kirchen sind Zentralbauten wie – als byzantinische Beispiele – San Vitale und die Hagia Sophia oder die frühchristlichen Santa Costanza und Santo Stefano Rotondo in Rom; ohne die toskanischen Baptisterien und viele Bauten von Architekten aus der Renaissance dazuzuzählen, ließe sich die Reihe fast beliebig ergänzen: wir denken an Bramantes Tempietto, Borrominis Sant'Agnese an der Piazza Navona und an Longhenas S. Maria della Salute in Venedig. Schließlich sei immerhin darauf aufmerksam gemacht, daß Bramantes Plan für Sankt Peter einen Zentralbau vorsah¹¹. Es bliebe noch zu bemerken, daß die meisten dieser Beispiele echte Zentralbauten sind, während die Betrachtung vieler im Geiste des «reformierten Raumverständnisses» konzipierte Zentralkirchen zeigt, daß es sich dabei oft bloß um verkappte Längsbauten handelt: statt daß die Bänke auf einer Längsachse hintereinander angeordnet sind, stehen sie jetzt «amphitheatralisch»¹².

Wie verhängnisvoll sich derartige Scheinbegriffe auswirken können, wird einem erst dann mit aller Deutlichkeit bewußt, wenn man ihre praktischen Folgen einerseits sieht und andererseits sich überlegt, wie es war, als man sich nicht damit unnötig belastete. Wir hören, «daß im Rom des Seicento die Auftraggeber dem Architekten so unglaubliche Freiheit bei seinen Entwürfen lassen, daß Raumformen angenommen werden, die liturgisch gesehen mehr als fragwürdig sind (Borrominis S. Ivo della Sapienza) und für deren geistliche Motivierung erst besondere Deutungen gesucht werden mußten»¹³. Indem wir den Scheincharakter des Begriffs der kirchlichen Kunst erkannt haben, lösen wir mit der Frage nach dem «reformierten Raumverständnis» auch diejenige der symbolischen Darstellung oder – im weiteren Sinn – der «bedürftigen Kunst»¹⁴. Die symbolische Darstellung, wie sie im kunsttheologischen Gespräch verstanden wird, ist weder künstlerisch noch symbolisch. Sie ist dekorativ und allegorisch. Wenn man ein Symbol ein Ding mit kosmischer Resonanz nennen kann, so mag im ersten Jahrhundert nach Christus ein Fisch ein Symbol gewesen sein. Für das Mittelalter hatte alles kosmische Resonanz und konnte daher alles symbolisch aufgefaßt werden, aber ohne – und das ist der springende Punkt – daß man darauf hinzuweisen brauchte. Wo man eine Gestaltung erklären muß, damit sie symbolisch aufgefaßt werde, hat sie ihren Symbolcharakter verloren und ist eine Allegorie geworden. Eine weiße Linie *ist* die Reinheit; eine Frau mit verbundenen Augen und einer Waage aber *bedeutet* die Gerechtigkeit. Durch die historische Entwicklung zu Allegorien gewordene bildhafte Elemente – wie zum Beispiel der Fisch – haben keine Erlebniswirklichkeit mehr, sondern erfüllen eine dekorative Funktion. Damit gehören sie – um mit Croce zu reden – zur

Prosa und sind nicht Poesie¹⁵; denn es sind begriffliche, nicht bildhafte Ausdrucksformen. Wohin es führen kann, wenn über derartige – wie viele meinen – bloß ästhetische Dinge keine Klarheit herrscht, erfährt jeder, der eine der neueren reformierten Kirchen betritt und als Lösung der kahlen Vorderwand ein Kreuz vorfindet. Das Kreuz, als das Symbol innerhalb der christlichen Welt von den Reformatoren als so gewaltig betrachtet, daß sie es künstlerisch für unausdrückbar hielten, ist heute durch die Hintertür der Dekoration wieder in den reformierten Kirchenraum eingedrungen, nachdem man es im Namen einer Anbetung «im Geist und in der Wahrheit» (Joh. IV, 24) zum Hauptportal hinausgetragen hatte.

Wir sprachen von christlicher Welt. Sollte es denn, wenn es doch keine kirchliche Kunst gibt, eine christliche Kunst geben? Ist damit eine Kunst gemeint, die durch einen christlichen Gegenstand gekennzeichnet ist, so gibt es sie ebensowenig, wie es eine kirchliche Kunst gibt. Gegen den Begriff ist jedoch nichts einzuwenden, wenn er als Arbeitsinstrument von denen verwendet wird, welche die einzelnen im Verlauf der Geschichte entstandenen Kunstwerke ordnen. Innerhalb des abendländischen Raumes kann man Werke, die Ausdruck einer Welt sind, an der Christliches noch keinen Anteil hatte, als antike Kunst bezeichnen, diejenigen, die Ausdruck einer Welt sind, zu deren Wirklichkeit Christliches gehört, als christliche Kunst. Das hat auch dann seine Berechtigung, wenn die damit bezeichneten Werke aus einer achristlichen Bewegung entstanden sind; denn Achristliches setzt ja Christliches voraus. Da der künstlerische Ausdruck Totalitätscharakter hat, hat der Begriff christliche Kunst in dem jetzt entwickelten Sinn von dem Augenblick an seine Berechtigung, da das Christliche in der Welt, in die der Künstler hineingestellt ist, eine Wirklichkeit ist. Denn «jede echte künstlerische Darstellung ist sie selbst und das Universum, das Universum in jener individuellen Form, wie diese als das Universum. In jedem Dichterakzent, in jedem Geschöpf seiner Phantasie liegt das ganze menschliche Geschick, liegen alle Hoffnungen, Illusionen, die Schmerzen und die Freuden, Größe und Elend des Menschen, das gesamte Drama der Wirklichkeit, das ewig in Freud und Leid aus sich selbst wird und wächst.»¹⁶ Indessen bedeutet in diesem Fall der Begriff christliche Kunst nichts anderes als «abendländische Kunst seit Christus» und ist für eine kunstkritische Erörterung unbrauchbar. Denn hier gilt – wir wiederholen es – nur eines: «Kunst ist – so sehr sich ihre Erscheinungsformen und ihre soziale Einbindung in der Geschichte geändert haben – wesenhaft und zu allen Zeiten eine.»¹⁷

Anmerkungen

- ¹ Vgl. P. Brunner, Zur Lehre vom Gottesdienst, Liturgia, Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, 1. Bd., Kassel 1954, S. 295 ff.
- ² W. Bernet, Bildende Kunst im Raum der Kirche, WERK 1959/8, S. 279 ff.
- ³ Bald sechzig Jahre nach dem Erscheinen von Croces «Ästhetik» beginnt man diese Erkenntnis endlich auch im kunsttheologischen Gespräch zu beachten, vgl. H.-E. Bahr, Poiesis – Theologische Untersuchung der Kunst, Stuttgart 1961.
- ⁴ Vgl. R. Lavalette, Literaturgeschichte der Welt, Zürich 1948, S. 73.
- ⁵ Vgl. L. Bréhier, L'art chrétien, Paris 1928², S. 49.
- ⁶ J. Huizinga, Herbst des Mittelalters, deutsch von K. Köster, Stuttgart 1953⁷, S. 216.
- ⁷ Huizinga, a. a. O., S. 293.
- ⁸ B. Croce, Brevier der Aesthetik, Kleine Schriften zur Aesthetik I, deutsch von J. von Schlosser, Tübingen 1929, S. 34.
- ⁹ Vgl. A.-E. Cherbuliez, Johann Sebastian Bach, Hamburg 1957, S. 79.
- ¹⁰ Vgl. O. H. Senn, Protestantischer Kirchenbau, WERK 1952/2, S. 33 ff.; W. Bernet, Protestantischer Kirchenbau, Katalog der Ausstellung «Kirchliche Kunst in der Schweiz», Zofingen 1960.
- ¹¹ Vgl. O. H. Förster, Bramante, Wien-München 1956.
- ¹² E. Werner, Vom Werden der Zwinglikirche und ihrer Gemeinde, Zwinglikirche Schaffhausen, Schaffhausen 1959, S. 20.
- ¹³ H. Sedlmayr, Die Architektur Borrominis, München 1932², S. XXVIII.
- ¹⁴ W. Bernet, Bildende Kunst im Raum der Kirche, WERK 1959/8, S. 280.
- ¹⁵ B. Croce, La poesia, Bari 1937², S. 12 ff.
- ¹⁶ B. Croce, Der Totalitätscharakter des künstlerischen Ausdrucks, Kleine Schriften zur Ästhetik I, S. 142.
- ¹⁷ H. Sedlmayr, Ursprung und Anfänge der Kunst, Epochen und Werke I, Wien-München 1959, S. 9.