Sven Grosse

Theologische Ästhetik der Kunst

BRILL | SCHÖNINGH

Theologische Ästhetik der Kunst

Sven Grosse

Theologische Ästhetik der Kunst

BRILL | SCHÖNINGH

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Dies ist ein Open-Access-Titel, der unter den Bedingungen der CC BY-NC-ND 4.0-Lizenz veröffentlicht wird. Diese erlaubt die nicht-kommerzielle Nutzung, Verbreitung und Vervielfältigung in allen Medien, sofern keine Veränderungen vorgenommen werden und der/die ursprüngliche(n) Autor(en) und die Originalpublikation angegeben werden.

Weitere Informationen und den vollständigen Lizenztext finden Sie unter
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

DOI: https://doi.org/10.30965/9783657797943

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

© 2025 beim Autor. Verlegt durch Brill Schöningh, Wollmarktstraße 115, D-33098 Paderborn,
ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress

www.brill.com
E-Mail: info@schoeningh.de

Brill Schöningh behält sich das Recht vor, die Veröffentlichung vor unbefugter Nutzung zu schützen und die Verbreitung durch Sonderdrucke, anerkannte Fotokopien, Mikroformausgaben, Nachdrucke, Übersetzungen und sekundäre Informationsquellen, wie z.B. Abstraktions- und Indexierungsdienste einschließlich Datenbanken, zu genehmigen. Anträge auf kommerzielle Verwertung, Verwendung von Teilen der Veröffentlichung und/oder Übersetzungen sind an Brill Schöningh zu richten.

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-506-79794-0 (hardback)
ISBN 978-3-657-79794-3 (e-book)

Inhaltsverzeichnis

Vorrede 1

Einleitung 5

Erster Teil: Allgemeine theologische Ästhetik der Kunst

I.1 Gott als das Schöne und Wahre 9

I.2 Das Schöne im Verhältnis zum Guten und zum Wahren 11

I.3 Das Schöne und das Böse 15

I.4 Das Schöne und das Häßliche 17

I.5 Das Schöne und das Erhabene 19

I.6 Die Zugänglichkeit der Schönheit Gottes 21

I.7 Die Kunst als die Verwirklichung von Schönheit und Wahrheit 23

I.8 Kunst und Natur 25

I.9 Kunst und Poiesis 27

I.10 Schönheit und Wahrheit in Gott – Schönheit und Wahrheit im Kunstwerk 31

I.11 Schönheit und Wahrheit im Kunstwerk und in der Natur – das Kunst- und das Naturschöne 33

I.12 Die Kunst und die Wahrheitserfassung der kunstlosen menschlichen Rede 39

I.13 Die Präsenz Gottes im Kunstwerk und im Künstler 41

I.14 Die Auswahl der Künste nach den Sinnen 47

I.15 Der Kanon der Künste 51

I.16 Versuche, den Kanon der Künste systematisch zu begründen 55

I.17 Hegels Auffassung der Kunst als einer Etappe im Aufstieg zum Absoluten 59

I.18 Die Qualifizierung der Kunstgattungen durch das Wort Gottes 65

I.19 Die Wahrheit der Kunst 69

I.20 Unterhaltungs-Kunst, engagierte Kunst, ‚L'art pour l'art' und der Lobpreis Gottes 77

I.21 Kritik an der Wahrheitsfähigkeit der mimetischen Kunst 83

I.22 Was *mimesis* eigentlich ist 87

I.23 Das Dreieck Natur – Künstler – Gott 89

I.24 Das Wahre, das Schöne und das Häßliche 97

I.25 Der Schmuck und die Schönheit des Kunstwerks 99

I.26 Die Regelhaftigkeit der Schönheit 103

I.27 Inwiefern ist Gott überhaupt präsent im Kunstwerk? 109

I.28 Christliche Kunst und Mythologie 113

I.29 Nietzsches Umkehrung der plotinischen Kunstauffassung 117

I.30 Die Passion Christi und die aristotelische und Hegelsche Auffassung der Tragödie 125

I.31 Die Katharsis durch das Lachen 131

I.32 Heideggers Fragen nach einer Rettung durch die Kunst 133

Zweiter Teil: Die Künste im Einzelnen

Vorbemerkung 139

II.1 Die Malerei 141
II.1.1 Die Perspektive 142
II.1.2 Die Unendlichkeit des Raums 147
II.1.3 Die Unbeweglichkeit des Bildes 150
II.1.4 Das Zeigen einer anderen Welt 150
II.1.5 Die Blickrichtung der gemalten Köpfe 152
II.1.6 Die Natur als Emblem 154

II.2 Die Skulptur 157
II.2.1 Abhebung der Skulptur von der Malerei 157
II.2.2 Die Theologie der antiken heidnischen und der christlichen Plastik 160

II.3 Die Dichtkunst 165
II.3.1 Die Mimesis der Sprache 165
II.3.2 Die lyrische Dichtung 166
II.3.3 Die erzählende Dichtung 170
II.3.4 Der theologische Horizont der erzählenden und der lyrischen Dichtkunst 172
II.3.5 Das Verhältnis der Dichtkunst zu den bildenden Künsten .. 176
II.3.6 Die dramatische Dichtung 178

II.4 Der Film 185
II.4.1 Die Photographie und der Stempel der Realität 185
II.4.2 Der Film zwischen Realität und Idealität 187

II.5 Die Musik 201
II.5.1 Die Harmonie der Welt und die Musik 201
II.5.2 Die Stimmung der menschlichen Seele 207
II.5.3 Grundbedingungen der Musik 213

II.6 Die Architektur 215
II.6.1 Technik und Kunst 215
II.6.2 Die Funktion der Architektur 217

II.6.3 Die Sozialität der Architektur 219
II.6.4 Die Schönheit der Architektur 221
II.6.5 Architektur, Proportion und Musik 225

Dritter Teil: Sakrale christliche Kunst und christliche Kunst überhaupt

III.1 Geistliche und künstlerisch kreatürliche Schönheit 231

III.2 Die Gattungen der Kunst im Feld christlicher sakraler Kunst 235
III.2.1 Die künstlerische Gestaltung des Wortes im Gottesdienst .. 235
III.2.2 Die Musik im Gottesdienst 238
III.2.3 Die Architektur des Kirchenbaus 240
III.2.4 Sakrale Malerei und Skulptur innerhalb und außerhalb des Kirchenbaus 243
III.2.4.1 *Die Legitimität der Bilderverehrung* 243
III.2.4.2 *Kultbild und Andachtsbild* 251
III.2.5 Die Möglichkeiten anderer Kunstgattungen, christliche sakrale Kunst zu sein 256
III.2.5.1 *Innerhalb des Gottesdienstes* 256
III.2.5.2 *Außerhalb des Gottesdienstes* 257

Vierter Teil: Die moderne Krise der Kunst

IV.1 Die Programmatik der modernen Kunst 261
IV.1.1 Voraussetzungen: Schöpfung – technische Welt – Kunst .. 261
IV.1.2 Die transzendierende und die profanisierende Tendenz in der modernen Kunst 262
IV.1.3 Das Verschieben der Wahrheit in der modernen Kunst 271
IV.1.4 Reinheit, Aura, Schönheit 273

IV.2 Die Moderne in der Dichtkunst 277
IV.2.1 Die Moderne in der Lyrik 277
IV.2.2 Die Moderne in Erzählung und Drama 279

IV.3 Die Moderne in der Malerei und der Plastik 283
IV.3.1 Die Moderne in der Malerei: die transzendierende Tendenz und die Aspekte des Surrealismus 283

IV.3.2 Die moderne Plastik. Die technoïde Tendenz 293
IV.3.3 Die profanisierende Tendenz in der Malerei 294

IV.4 Die Moderne in der Musik 297

IV.5 Die moderne Architektur 303

IV.6 Der Film 313

IV.7 Die Bilanz der Moderne 315

IV.8 Die Rezeption der modernen Kunst und ihre Aussichten 319

IV.9 Das Ende der Kunst? 325

IV.10 Möglichkeit eines neuen Anfangs 329

IV.11 Die Situation der christlichen sakralen Kunst 335

IV.12 Der Neuaufbruch der christlichen Kunst 345

Fünfter Teil: Die Gestalt des Künstlers

V.1 Der Enthousiasmos 357

V.2 Der Künstler und das Leben. Die Melancholie 363

V.3 Die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft 369

V.4 Kunst und Religion. Der christliche Künstler 373

Literaturverzeichnis 381
Begriffsregister 399
Namensverzeichnis 405

Vorrede

Gott ist das Schöne, Wahre und Gute, und wenn Gott Mensch geworden ist und wenn die Kirche in der Weise der Leib Christi ist, daß Christus durch sie in dieser Welt gegenwärtig ist, dann hat die Anwesenheit Christi in der Kirche auch eine besondere Auswirkung. Sie hat die Auswirkung, daß das Streben des Menschen nach Schönem und seine künstlerische Kreativität, in der Schönheit verwirklicht wird, Rückhalt, Förderung und eine Ausrichtung bekommen: es ist Gott, der gesucht wird, wenn in der Kunst Schönes verwirklicht wird. Es ist dies eine Bestimmung, welche die Menschen von ihrem Geschaffen-Sein her haben, die dadurch ihren Weg findet.

Ich hatte in meiner Ekklesiologie davon gesprochen, daß Jesus Christus, vermittelt durch seine Präsenz in der Kirche in der menschlichen Gesellschaft in ihrer Diesseitigkeit, also in all ihrer Begrenztheit, folgende Wirkungen ausübt: eine Hebung der Moralität – das Gute betreffend –, die Förderung der Wissenschaften – das Wahre betreffend – und die Förderung der Künste – das Schöne betreffend[1]. Ich habe diesen Gedanken zunächst in meiner Wissenschaftstheorie weiterverfolgt[2]. Nun ist es an der Reihe, von der Kunst und dem Schönen zu sprechen. Darum also eine ‚Theologische Ästhetik der Kunst'.

Das Vorhaben überschneidet sich mit dem gewaltigen Projekt, das Hans Urs von Balthasar mit ‚Herrlichkeit' entworfen hat, und ich teile auch die Grundüberzeugung, die Balthasar bei diesem Werk gehegt hat: wer vor dem Namen der Schönheit zurückscheut, „von dem kann man sicher sein, dass er – heimlich oder offen zugestanden – schon nicht mehr beten und bald nicht mehr lieben kann."[3]

Balthasar hatte beabsichtigt, innerhalb dieses Werkes auch von der Kunst zu sprechen: Bd. 3/2, 3. Teilband, der nicht nur der Ökumene, sondern auch der Liturgie und der Kunst gewidmet sein sollte Balthasar hat diesen Band indes nicht ausgeführt. Man kann sagen, daß das, was er in einem Beitrag über ‚Christliche Kunst und Verkündigung' in ‚Mysterium Salutis' geschrieben hat, eine Skizze von einigem sein könnte, was er in diesem Band gesagt hätte[4]. Die Aufgabe, die ich mir hier gesetzt habe, ist nicht, von Gott unmittelbar

1 Sven Grosse, Ich glaube an die Eine Kirche. Eine ökumenische Ekklesiologie, Paderborn 2015, 116–123.

2 Sven Grosse, Theologie und Wissenschaftstheorie, Paderborn 2019.

3 Hans Urs von Balthasar, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Bd.1, Trier 1961, 16.

4 Hans Urs von Balthasar, Christliche Kunst und Verkündigung, in: Mysterium Salutis. Grundriß heilsgeschichtlicher Dogmatik, hg. v. Johannes Feiner u. Magnus Löhrer, Bd.1, Einsiedeln u.a. 1965, 708–726. Der Abschnitt findet sich in Kap.4: Vergegenwärtigung der Offenbarung

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_002
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

als dem Schönen zu sprechen, d.h. davon, wie er in seiner Offenbarung vor dem Menschen in Erscheinung tritt[5], in welchen Stilen der Mensch diese Erscheinung wahrnimmt und zum Ausdruck bringt usw.[6], sondern wie sich Kunst überhaupt gestaltet, nicht nur christliche Kunst, und damit das Schöne in der Kunst, und wie Gott eben *darin* in Erscheinung tritt. In einem anderen Teil seiner Trilogie, in der Theodramatik, hatte Balthasar vom Theater gesagt, es leiste „ein beträchtliches Stück verborgener Fundamentaltheologie"[7]. Das gilt nun, wenn man sorgfältig hinsieht und hinhört, für alle Künste. In ihrer Phänomenologie liegen theologische Aussagen beschlossen. Je nach der Struktur, die eine Kunstgattung hat, tritt in ihr Gott in gewisser Weise hervor.

Christen haben oftmals nicht die richtige Einschätzung von dem Gewicht, das Kunst hat. Sie nehmen nicht wahr, daß und was alles an Theologie in den Werken der Kunst, von denen sie mitsamt allen anderen Menschen umgeben sind, ausgedrückt wird: an guter, wahrer, heilbringender Theologie und an schlechter, falscher, zerstörerischer Theologie. Werke der Kunst sind bereits die Häuser, in denen die Menschen wohnen, ihre Städte, die Landschaft, inwieweit sie von Menschen gestaltet ist, die Musik, die ertönt, die Bilder, die man sieht, die „fiction"-Texte, die man lesend oder hörend konsumiert.

Und andererseits ist auch Menschen, denen das Christentum und die Theologie fremd sind, die sich aber doch mit Kunst und Kunsttheorie befassen, nicht bewußt, daß sie damit ein theologisch relevantes Feld betreten. Auch wenn man von der Kirche und ihrer Verkündigung nichts weiß oder sie nur als ästhetisches Phänomen wahrnimmt, so hat man eben in der Kunst mittelbar mit der Theologie, mit der Kirche, mit Gott selbst zu tun.

Was die Durchführung meines Vorhabens betrifft, so muß nicht weiter erläutert werden, daß es nicht als Geschichte der Ästhetik und dergleichen, noch enzyklopädisch durchgeführt werden soll. Es wird davon ausgegangen, daß das europäische Denken seit Platon und Aristoteles gültige Einsichten

---

durch die Kirche, 3. Abschnitt: Vollzugsweisen der Vermittlung: 1. Liturgie, 2. Kerygma und Dogma, dann schließlich: 3. Christliche Kunst und Verkündigung.

5 Zur näheren Bestimmung von Balthasars Gedankenweg in ‚Herrlichkeit': er visiert „das Oberste" darin an: „die Gestalt der göttlichen Offenbarung" zu sichten, „in der Heilsgeschichte auf Christus hin und von ihm her.": Herrlichkeit, Bd.1, Trier 1961, 26. Es ergibt sich dann zuerst die „Erblickungslehre – oder Fundamentaltheologie: Ästhetik (im kantischen Sinn) als Lehre von der Wahrnehmung der Gestalt des sich offenbarenden Gottes." – es folgt dann die „Entrückungslehre – oder dogmatische Theologie; Ästhetik als Lehre von der Menschwerdung der Herrlichkeit Gottes und von der Erhebung des Menschen zur Teilnahme daran.", ebd., 118.

6 Balthasar, Herrlichkeit, Bd.2: Fächer der Stile.

7 Balthasar, Theodramatik, Einsiedeln 1973, Bd.1, 20.

oder jedenfalls fruchtbare Problemstellungen hervorgebracht hat, die sich weiterdenken lassen. In diesem Weiterdenken haben die ‚Philosophie der Kunst' Friedrich Wilhelm Joseph Schellings und die ‚Ästhetik' Georg Friedrich Wilhelm Hegels besondere Bedeutung, weil hier das Ganze der Kunst in einen Zusammenhang des Denkens gestellt wird, an dessen Spitze Gott steht, so wie dies entsprechend auch in den wissenschaftstheoretischen Entwürfen dieser beiden Philosophen mit dem Ganzen der Wissenschaften der Fall war. Wie diesen Entwürfen in meiner Wissenschaftstheorie, so ist nun auch jenen in dieser theologischen Ästhetik der Kunst kritische Beachtung zu schenken.

Was den christlichen theologischen Standpunkt betrifft, den ich selber hier einnehme, so ist er bewußt und im Sinne meiner Ekklesiologie ökumenisch gehalten, d.h. ich suche von meinem Standpunkt am evangelisch-lutherischen Bekenntnis aus alle christlichen Konfessionen mit einzubeziehen, so weit es mir möglich ist, und im Unterschied zu dem Stand meiner Kenntnisse und Erfahrungen, die ich hatte, als ich die Ekklesiologie verfaßte[8], ist es mir nun auch möglich, etwas wesentliches von den unverzichtbaren Reichtümern der ostkirchlichen Orthodoxie einzubeziehen, nämlich ihre Praxis und Theologie der Ikonenmalerei.

Es liegt wohl an der Eigenart des Themas Kunst, daß eine Reflexion über dieses Thema sich nicht stringent systematisch durchführen läßt. Das heißt: es gibt einerseits Wiederholungen – die aber hoffentlich auch Vertiefungen sind –, andererseits Lücken, die aber hoffentlich nicht Brüche im Zusammenhang sind.

In einem ersten Teil soll so etwas wie eine allgemeine Ästhetik der Künste entwickelt werden, wobei einige der angesprochenen Probleme, wie man sehen wird, konkret nur eine unter den Künsten betreffen werden, aber doch wohl einiges über die Kunst im Ganzen aussagen. Es folgt dann im zweiten Teil ein Durchgang durch die Künste eine nach der anderen. Dann erst kommt das Thema der Kunst innerhalb der christlichen Kirche zur Sprache: die christliche sakrale Kunst und was man darüber hinaus christliche Kunst nennen kann. Sodann ist die Krise zu bedenken, welche die Moderne für die Kunst darstellt: es geht hier darum, daß das Wesen von Kunst überhaupt in Frage gestellt wird[9]. Es ist auch nachzudenken, welcher Weg aus dieser Krise herausführt.

8 Sven Grosse, Ich glaube an die Eine Kirche, 11.

9 Um hier nur den Anfang der posthum herausgegebenen Ästhetik Adornos zu zitieren: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht.", Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1970, 1. Aufl. im suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1973, 9. – Dies geschieht nicht nur duch die Ästhetik, sondern auch durch die moderne Kunst selbst.

Schließlich ist die Gestalt des Menschen zu betrachten, der Kunst schafft: der Künstler, und dabei nochmals einiges von dem durchzugehen und zu vertiefen, was zuvor gesagt worden ist.

Zum Schluß ist Dank auszusprechen: Harald Seubert, der nicht nur durch seine eigene Ästhetik[10], sondern auch und darüber hinaus durch den freundschaftlich kollegialen Umgang im Gespräch sehr hilfreich für das Entstehen dieses Werkes war, dem Kunsthistoriker Christian Lenz in München für anregende Gespräche, Gianfranco Schultz für eine Durchsicht der ungedruckten Fassung dieses Werkes, und der ungenannt bleiben wollenden Person für das Korrekturlesen und meinen studentischen Mitarbeitern Samuel Bänziger für das Literaturverzeichnis und das Personenregister und Friedrich Domsgen für das Begriffsregister.

Ich bin auch sehr dankbar für die interdisziplinäre Gesprächsgemeinschaft mit Nachbarn in dem Haus, das ich in Basel bewohne: den Musikern Martin Bruns, dem Sänger, und Christopher Jepson, dem Cellisten, und mit dem Architekten Andreas Lienhard.

Schließlich habe ich dem Verlag Brill Schöningh Dank zu sagen für die Fortsetzung der bewährten Zusammenarbeit, die nun Martina Kayser mit mir durchgeführt hat.

Basel, im Mai 2025

10 Harald Seubert, Ästhetik. Die Frage nach dem Schönen, Freiburg/Br. / München 2015.

Einleitung

Diese Überlegungen betreffen die Kunst und das Schöne im Horizont der Theologie.

Kunst ist eine menschliche Gestaltung von etwas, das für die Sinne des Hörens oder des Sehens oder auch für den inneren Sinn für Empfindungen wahrnehmbar oder vorstellbar ist und wodurch Schönheit und Wahrheit verwirklicht werden.

Schönheit und Wahrheit verhalten sich dabei nicht so zueinander, daß das eine noch zu dem anderen hinzukommen müßte, sondern Schönheit wird so aufgefaßt, daß sie Wahrheit in sich schließt. Mit der Wendung „Schönheit und Wahrheit" wird also nur hervorgehoben, daß Schönheit zugleich Wahrheit in sich faßt.

Wenn in der Tiefe verstanden wird, was Kunst ist und was Schönheit ist, dann hat man es mit Gott zu tun. Aus diesem Grunde soll Ästhetik im Horizont der Theologie verstanden werden, und darum wird hier von einer theologischen Ästhetik der Kunst gesprochen.

Gott ist derjenige, der in einem Kunstwerk schön und wahr ist, und Gott ist der kreative Geist, in welchem der gestaltende Mensch, der Künstler, überhaupt erst kreativ sein kann.

Keine der in diesen Sätzen ausgesprochenen Verknüpfungen ist selbstverständlich. Jeder von ihr muß nachgegangen werden.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_003
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Erster Teil:
Allgemeine theologische Ästhetik der Kunst

KAPITEL I.1

Gott als das Schöne und Wahre

Plotin schreibt von Gott, von dem „Oberen", von dem, welches die Ursache von Leben, Denken und Sein ist: „wenn man dieses also erblickt – von welcher Liebe, welcher Sehnsucht wird man da ergriffen in dem Wunsch, sich mit ihm zu vereinigen, und wie lustvoll ist die Erschütterung! Wer es nämlich noch nicht gesehen hat, der strebt zu ihm als zum *Guten*; wer es aber erblickte, der darf ob seiner *Schönheit* staunen"[1]. Das Schöne ist also das Gute: das, was man erstrebt, insofern man es erblickt; insofern es sich also enthüllt. Dieses Sich-Enthüllen ist Ereignis von Wahrheit, *aletheia*: Unverborgenheit. Dieses Ereignis von Wahrheit wird als höchste Form von *Freude* erfahren: als lustvolle Erschütterung. Dieses freudenspendende Sich-Zeigen des Guten ist das Schöne[2]. Gott ist das höchste Gute, das Gute ohne Einschränkung. Er ist also auch, wenn er sich zeigt und mit Freude erfüllt, das höchste Schöne, das Schöne ohne Einschränkung. Es ist die Erfüllung der Sehnsucht und der Verheißung, von welcher in der Bibel die Rede ist[3]:

> „Ich aber will schauen dein Antlitz in Gerechtigkeit,
> ich will satt werden, wenn ich erwache, an deinem Bilde.", Ps 17,15.
>
> „Wann werde ich dahin kommen, daß ich Gottes Angesicht schaue?", Ps 42,3.
>
> „So schaue ich aus nach dir in deinem Heiligtum,
> wollte gerne selhen deine Macht und Herrlichkeit.", Ps 63,3.
>
> „Selig sind, die reinen Herzens sind, denn sie werden Gott schauen.", Mt 5,8.

1 „τοῦτο οὖν εἴ τις ἴδοι, ποίους ἂν ἴσχοι ἔρωτας, ποίους δὲ πόθους βουλόμενος αὐτῷ συγκερασθῆναι, πῶς δ᾽ ἂν ἐκπλαγείη μεθ᾽ ἡδονῆς; ἔστι γὰρ τῷ μὲν μήπω ἰδόντι ὀρέγεσθαι ὡς ἀγαθοῦ, τῷ ἰδόντι ὑπάρχει ἐπὶ καλῷ ἄγασθαι", Plotin, Enneade I 6: Das Schöne, 7,12–17 [angegeben werden die Ziffern am rechten Rand der linken Seite], Plotins Schriften, übers. v. Richard Harder, Bd.1a, Hamburg 1956, S.18/19. Vgl. Thomas von Aquin, S.Th. I, qu.5, a.4 ad 1: „Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent."

2 Siehe hier schon die Verhältnisbestimmung Heideggers, auf den später noch eingegangen werden wird: „Die Wahrheit ist die Unverborgenheit des Seienden als des Seienden [...] Die Schönheit kommt nicht neben dieser Wahrheit vor. Wenn die Wahrheit sich in das Werk setzt, erscheint sie. Das Erscheinen ist, als dieses Sein der Wahrheit im Werk und als Werk, die Schönheit.", Der Ursprung des Kunstwerks, in: Martin Heidegger, Holzwege, Frankfurt am Main 1950, 69.

3 Vgl. damit die „Anlage" der theologischen Ästhetik Hans Urs von Balthasars: Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. Bd.1: Schau der Gestalt, Einsiedeln 1961, 3. Aufl. 1988, 110–120.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_004
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Der Begriff des Schönen ist damit der höchsten denkbaren Ebene zugewiesen. Es ist völlig ungenügend, wenn Alexander Gottlieb Baumgarten das Schöne „die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis als solcher (*qua talis*)" nennt, und somit seine „Ästhetik" als eine „untere Erkenntnislehre", *gnosologia inferior*, bestimmt[4]. Gott läßt sich *sehen*, aber dieses „Sehen" ist etwas, das weiter und tiefer ausgreift als das bloß sinnliche Sehen[5].

Ästhetik betrifft also auch und zuerst die Theologie, und unter den theologischen Lehrstücken auch das zentrale Lehrstück: die Lehre von Gott.

4 Alexander Gottlieb Baumgarten, Ästhetik, übers., mit einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hg. v. Dagmar Mirbach, lat.-dt., Bd.1 Hamburg 2007, § 1 und 14.

5 Sehr erhellend dazu ist der Aufsatz von Romano Guardini: Das Auge und die religiöse Erkenntnis. Philosophische Erwägungen zu Römerbrief 1,19–21, in: ders., Die Sinne und die religiöse Erkenntnis. Zwei Versuche über die christliche Vergewisserung, Würzburg 1950, 13–38.

KAPITEL I.2

Das Schöne im Verhältnis zum Guten und zum Wahren

Man kann fragen, ob das Schöne „nur ein Epiphänomen des Wahren und des Guten" ist, „eine Art Belohnung ihrer, nichts weiter als ihr Glanz, ein splendor ihrer, so daß es eigentlich nur diese Zweiteilung gibt: Wahr und Gut, und Schönheit keine echte und eigenmächtige Eigenheit des Seins ist", die Schönheit also „nur ein Reiz, nur eine Lockung zu etwas, das höher ist als sie selber, das sie gar nicht mehr braucht, wenn es erreicht, wenn es da ist"[1]. Zur Beantwortung dieser von Theodor Haecker gestellten Frage können wir uns wieder dem Gedankengang zuwenden, in dem Plotin das Schöne eingeführt hat. Das Schöne ist die Qualität, welche Gott als das Gute und das Schöne schlechthin aufweist, wenn es *gefunden* wird, also, wenn es *sich zeigt*. Im Begriff des Wahren ist nämlich nicht schon gesetzt, daß es erkannt wird (das stellt man sich nur vor); im Begriff des Guten nicht, daß man es tatsächlich empfängt (auch das stellt man sich nur vor: das Gute würde gut für mich sein, wenn ich es empfange). Zum Begriff des Wahren und des Guten tritt also beim Schönen dies hinzu, daß es das Wahre und Gute ist, insofern es tatsächlich erkannt wird und tatsächlich empfangen wird. Haecker macht als das eigentümliche Merkmal des Schönen das Gnadenhafte aus[2], und daran ist richtig, daß Gott als der Wahre und Gute nur gefunden wird, wenn er es dem Suchenden schenkt: er zeigt sich; man kann ihn nicht von sich aus zeigen.

Thomas von Aquin hatte das Schöne so definiert, es sei das, was gefällt, wenn und weil es gesehen wird: „pulchra enim dicuntur quae visa placent."[3] Thomas weist an dieser Stelle das Schöne dem Erkenntnisvermögen zu, gewährt ihm also keine Eigenständigkeit zwischen dem Guten und dem Wahren. Der Punkt, auf den es aber hier ankommt, ist, daß das Schöne die Dinge betrifft, wenn, weil und insofern sie *gesehen* werden. – Man könnte hier noch andere

1 Theodor Haecker, Schönheit. Ein Versuch, München, 3. Aufl. 1950, 15.

2 Ebd., 54f. Aus diesem Grunde kann auch die Schönheit eines menschlichen künstlerischen Werks nur eine geschenkte sein: 60ff.

3 Thomas, S.Th. I, q.5, art. 4, ad 1. Von Haecker im oben genannten Werke sehr oft zitiert, etwa S.40. Diese Definition läßt sich verkürzt so ausdrücken: „Schön ist, was gefällt." Vgl. die Definition in Kants Kritik der Urteilskraft: „Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.", Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, hg. v. Wilhelm Weischedel (Werkausgabe Bd.10), Frankfurt/Main 1974, 124 (Leitsatz zu § 6).

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_005
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Sinneswahrnehmungen nennen; hervortretend ist aber doch das Sehen und das Hören (s.u. I.14). – Das Schöne ist also das Wahre und Gute, wenn man es erreicht hat, so daß man es sehen und hören kann. Zuvor war man auf der Suche, und es war entrückt und verborgen. Nun aber hat man es gefunden, man erkennt es und empfängt es, und diese Nähe wird gerade dadurch recht ausgedrückt, indem man von diesem Erkennen spricht mit dem Ausdruck einer Sinneswahrnehmung, nämlich dem Sehen.

Man kann wie Haecker auch hier vom *Fühlen* des Schönen im Unterschied zum *Erkennen* des Wahren und Wollen des Guten sprechen. So wie mit dem Sehen die Unmittelbarkeit zwischen Sehendem und Gesehenem ausgedrückt wird[4], so wird mit dem Begriff des Fühlens eine Einheit von Objekt und Subjekt ausgedrückt, und zwar da, wo das Fühlen sein oberstes Ziel erreicht, das Gefühl der Seligkeit: „Man kann nicht selig *sein*, ohne sich selig zu *fühlen*."[5] Wahres ist immer ein „wahr für" – nämlich für denjenigen, der das Wahre erkennt; Gutes ist ebenso ein „gut für", nämlich für denjenigen, der das Gute erlangt. Diese Struktur des Wahren und des Guten, die ein Subjekt, erkennend und wollend, auf ein Objekt hinordnet, findet sich wieder im Schönen, nun aber so, daß die aktuale Einheit von Objekt und Subjekt, die im Wahren und Guten als solchen nicht gedacht ist, das wesentliche Merkmal des Schönen ausmacht[6].

Gott ist selig, er braucht sich nicht zu suchen und hat sich immer schon als Seligen, und so ist die Schönheit etwas, das genauso ursprünglich in Gott ist wie das Erkennen und das Wollen. Wenn „Wahrheit", „Gutheit" und „Schönheit" mit den Mitteln menschlicher Begrifflichkeit bestimmte Aspekte am Wesen Gottes benennen, die in Gott selbst real eins sind, dann steht das Schöne dem Wahren und Guten in nichts nach. Es benennt dies, daß Gott als der Wahre und Gute sich immer schon gefunden hat und in sich selbst selig ist[7]. Die „Schönheit

4 Haecker, Schönheit, 47.

5 Theodor Haecker, Metaphysik des Fühlens. Eine nachgelassene Schrift, München 1950, 9. Haecker nennt es darum an dieser Stelle „das sub-objektive Wort" und verknüpft andererseits in seiner Schrift über die Schönheit die Seligkeit mit dem Sehen: die visio beatifica: dort S.47.

6 An diesem Punkt kann man also Kant nicht folgen, der bestimmt: „Die Allgemeinheit des Wohlgefallens [welche das Schöne definiert] wird in einem Geschmacksurteile nur als subjektiv vorgestellt." – und nicht zugleich auch objektiv: Kritik der Urteilskraft, 127 (Leitsatz zu § 8). Zur Kritik Kants s. Haecker, Schönheit, 18ff; 31ff.

7 Wenn Johann Baptist Lotz sagt, „Die Schönheit endlich steht nicht neben den anderen T [Transzendentalien], sondern erwächst aus ihrer Vollendung.", dann denkt er dies eben von der Konstruktion der menschlichen Begrifflichkeit her: Johann Baptist Lotz, Art. Transzendentalien, Philosophisches Wörterbuch, hg. v. Walter Brugger, 14., neu bearb. Aufl. Freiburg 1976, 411f, hier: 412.

liegt in dem Zusammenklang von Einheit, Wahrheit und Gutheit, welchem das harmonische Zusammenschwingen von irgendwie schauhaftem Erkennen und verkostendem Wollen entspricht. In der Schönheit kommen das Sein und der Geist zur Ruhe, weil sie vollkommen sich selbst gefunden haben."[8] Das Eins-Sein von Wahrem, Gutem und Schönem in Gott besagt dann aber auch, daß man das Schöne vom Wahren und Guten – und von Gott – nicht trennen kann[9]. Man ist keineswegs berechtigt, es ihnen gegenüber herabzusetzen. Wer das Schöne gering schätzt, wird schon nicht „mehr beten und bald nicht mehr lieben" können[10].

Gott schenkt aber Menschen, daß sie ihn schauen dürfen, und diese Schau macht sie selig: sie ist das Ereignis höchster Schönheit.

Damit ist auch die Einsicht erreicht, daß sich Schönheit immer auf ein Äußeres bezieht. „Äußeres" ist eben das, was man vor sich hat, wenn man etwas findet und sich nichts mehr dazwischen schiebt. Wird man des Inneren einer Sache – aber man muß sagen: eines Menschen – *ansichtig*, dann liegt es vor einem, wie wenn es ein Äußeres wäre. Schönheit betrifft aus diesem Grunde immer die Form, und dieser Ausdruck ist hier nicht (nicht nur) im aristotelischen Sinne zu nehmen, sondern im Sinne von Gestalt[11]. Es drückt sich darin sehr wohl das Innere aus – es sollte sich jedenfalls ausdrücken –, aber es drückt sich im Äußeren aus. Wir werden sehen, daß Kunst aus diesem Grunde immer mit der Form im Sinne von Gestalt zu tun hat, mit dem, was sichtbar ist oder hörbar oder jedenfalls in der Einbildungskraft als sichtbar oder hörbar vorgestellt werden kann (I.14).

---

8 Lotz, ebd.

9 Lotz, ebd.

10 „Schönheit, die (wie sich heute weist) mindestens ebensoviel Mut und Entscheidungskraft für sich fordert wie Wahrheit und Gutheit, und die sich von den beiden Schwestern nicht trennen und vertreiben lässt, ohne in geheimnisvoller Rache beide mit sich fortzuziehen. Wer bei ihrem Namen die Lippen schürzt, als sei sie das Zierstück einer bürgerlichen Vergangenheit, von dem kann man sicher sein, dass er – heimlich oder offen zugestanden – schon nicht mehr beten und bald nicht mehr lieben kann.", Balthasar, Herrlichkeit, Bd.1, 16.

11 Siehe den Titel des ersten Bandes von Balthasars ‚Herrlichkeit': „Schau der Gestalt".

KAPITEL I.3

Das Schöne und das Böse

Das Schöne ist hier eingeführt worden als engstens verbunden mit dem Guten und als das, was erfahren wird, wenn Gott sich finden läßt: Gott ist derjenige, der an sich schön ist. Wie aber, wenn das Schöne nun gar nicht mit dem Guten verbunden wäre, sondern mit dem Bösen? Theodor Haecker hat klargestellt, daß das nicht gehen kann mit dem Schönen, das Gottes selbst ist, auch nicht mit der Schönheit des Guten und dem Schönen des Heiligen, das Gott in dieser Welt schafft[1]. Die Schönheit der Natur, vor allem aber die Schönheit der Kunst, kann hingegen der Satan mißbrauchen. Vor allem die Schönheit der Kunst, weil sie vom Menschen, der selber ein gefallenes Wesen ist, hervorgebracht worden ist. Die Schönheit dient dann ihm, indem sie verlockt[2]. Es ist möglich, das Schöne der Natur und der Kunst zu diesem Zweck zu mißbrauchen, weil es eine Qualität des Äußeren ist. Das Äußere kann die Erscheinung von etwas Gutem sein, und das Schöne sagt auch an sich aus, daß es das Gute zur Erscheinung bringt. Es kann aber, wenn es mißbraucht wird, zum Schein werden: es *scheint* dann nur das Gute zur Erscheinung zu bringen. In Wahrheit ist es das Böse. Das Schöne verführt dann zum Bösen. Der sinnliche Schein verführt am leichtesten, weil das Sinnliche unmittelbar wirkt und verfängt. Dem Schönen, das der Satan hervorbringt, eignet das Merkmal der Undurchsichtigkeit: sie verbirgt eben das Böse, das eigentlich Häßliche, was hinter dem schönen Schein liegt[3].

Eine eindringliche Parabel dafür ist Oscar Wildes Roman ‚Das Bildnis des Dorian Gray'. Der Maler Basil Hallward malt ein Portrait des jungen und schönen Dorian Gray. Dieser wird von dem Lord Henry Wotton dazu verführt, in seiner Jugend, seiner Schönheit, im Genuß und vor allem im sinnlichen Selbstgenuß das einzig Gute seines Lebens zu erblicken. Der Anblick seiner eigenen Schönheit, wie das Portrait sie ihm zeigt, läßt ihn dieser Versuchung erliegen. Er „betet" darum, daß das Bild sein Älterwerden und den Verfall seiner Schönheit im Alter aufnimmt, während er selber jung und schön bleibt[4]. Diese

1 Haecker, Schönheit, 103f, im Zusammenhang seiner Ausführungen über die Schönheit des Bösen, 97–116.

2 Ebd., 98f.

3 Ebd., 112–115.

4 Oscar Wilde, Werke in zwei Bänden, hg. v. Rainer Gruenter, Bd.1, München, 1970, 185 (Kap.2). Vorausgehend, 180f, die Rede Wottons.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_006
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Gebet wird „erhört". Doch es ist nicht so sehr die Spur des Alterns, sondern zuerst die Spur des Bösen, das Dorian Gray tut, was in dem Portrait sichtbar wird. Das Böse gewinnt aber in ihm die Oberhand, weil er das Schöne und den Genuß des Schönen zu seinem einzigen Lebensziel gemacht hat. Nachdem er seine Verlobung mit seiner Geliebten aufgelöst hat, weil sie seinen Vorstellungen nicht mehr entspricht, sieht er sein Portrait an: es zeigt ihn immer noch schön, aber mit einem Ausdruck von Grausamkeit[5]. Dorian Gray tut immer mehr Böses, er tötet schließlich auch den Maler seines Bildes. Schließlich kann er es nicht mehr aushalten, daß sein Bildnis sein sichtbares Gewissen geworden ist, das ihm alle seine Sünden vorhält. Er beschließt, es zu zerstören. Er schlitzt es auf – damit aber verkehrt sich das Verhältnis zwischen ihm und dem Bild: das Bild ist unversehrt und zeigt ihn in seiner ursprünglichen Schönheit; er selbst wird mit dem Messer erstochen aufgefunden, „welk, runzlig und abscheuerregend von Angesicht."[6] Wilde überträgt die Auffassungen, die Lord Wotton predigt und nach denen Dorian Gray lebt, auch auf die Kunst. In den Aphorismen, die er als Vorrede seinem Roman voranstellt, sagt er: „Das sind die Auserwählten, denen schöne Dinge nichts bedeuten als Schönheit.", „Kein Künstler hat ethische Sympathien. Eine ethische Sympathie ist beim Künstler eine unverzeihliche Maniriertheit des Stils.", „Alle Kunst ist gänzlich nutzlos."[7]

Oscar Wilde zeigt gerade mit dieser Geschichte, daß das Schöne vom Bösen mißbraucht und verführen kann, aber letztlich vom Guten unablösbar ist. Der Preis, den Dorian Gray dafür bezahlen muß, daß er selber jung und schön bleibt und man das Böse, das er tut, ihm nicht ansieht, ist, daß sein Bildnis altert und seine Sünde zeigt. Diese Verknüpfung kann er nicht zerstören; sobald er es versucht, fällt der Tod, das Altern und das Sichtbarmachen des Bösen auf ihn selbst zurück.

---

5 Ebd., 247 (Kap.7). Vgl. 246: „Was die Made dem Leichnam antut, das würden die Sünden dem gemalten Abbild auf der Leinwand zufügen. Sie würden seine Schönheit zerstören und seine Anmut aufzehren."

6 Ebd., 308, der Entschluß auf 307 berichtet (Kap.20).

7 Ebd., 157–159 (Aphorismen Nr. 7, 12 und 23). Mit dem letzten Aphorismus wird auch die Position des L'art pour l'art vertreten.

KAPITEL I.4

Das Schöne und das Häßliche

Das Häßliche ist das Gegenteil des Schönen. Eine Ästhetik hat zu erwägen, ob das Häßliche darum das Zu Meidende ist. Man kann auf das Verhältnis des Schönen und des Häßlichen das beziehen, was Hegel in Blick auf das Leben Gottes gesagt hat: „Das Leben Gottes und das göttliche Erkennen mag also wohl als ein Spielen der Liebe mit sich selbst ausgesprochen werden; diese Idee sinkt zur Erbaulichkeit und selbst zur Fadheit herab, wenn der Ernst, der Schmerz, die Geduld und Arbeit des Negativen darin fehlt. *An sich* ist jenes Leben wohl die ungetrübte Gleichheit und Einheit mit sich selbst, der es kein Ernst mit dem Anderssein und der Entfremdung sowie mit dem Überwinden dieser Entfremdung ist."[1], und er spricht von der „kraftlose[n] Schönheit", welche sich vor dem Schmerz und dem Tode scheut[2]. Theodor W. Adorno nennt es darum mittlerweile einen „Gemeinplatz", daß „Kunst im Begriff des Schönen nicht aufgeht, sondern, um ihn zu erfüllen, des Häßlichen als seiner Negation bedarf."[3] Für Karl Rosenkranz ist das *Wahrheitsmoment* der Kunst der Grund, das Häßliche aufzunehmen: „Soll aber Natur und Geist nach ihrer ganzen dramatischen Tiefe zur Darstellung kommen, so darf das natürliche Häßliche, so darf das Böse und Teuflische nicht fehlen." Er fährt fort: „Mit der christlichen Religion aber als der, welche das Böse in seiner Wurzel erkennen und von Grund aus überwinden lehrt, ist das Häßliche vollends in die Welt der Kunst eingeführt."[4]

Die christliche Auffassung des Häßlichen kreist um Jes 53,2: „Er hatte keine Gestalt noch Schöne, wir sahen ihn, aber das war keine Gestalt, die uns gefallen hätte."[5] Gott wird Mensch und er läßt sich kreuzigen. Die Sünde, die Christus dabei trägt (Joh 1,29), in Jes 53,4 als Krankheit und Schmerz benannt, kann auch die Häßlichkeit des sündigen Menschen genannt werden, die er

1 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Phänomenologie des Geistes, hg. v. Johannes Hoffmeister (Sämtliche Werke Bd. II), Leipzig 1973, 20 (Vorrede). Dieser hegelianische Ansatz einer Dialektik des Schönen und des Häßlichen wird nicht nur von einem Schüler Karl Rosenkranz weitergedacht, sondern auch in der gegenwärtigen Ästhetik von Mark Roche, Beautiful Ugliness. Christianity, Modernity and the Arts, Notre Dame (IN) 2023.

2 Ebd., 29f.

3 Adorno, Ästhetische Theorie, 74.

4 Karl Rosenkranz, Aesthetik des Häßlichen, Königsberg 1853, 39,

5 Die hebräischen Ausdrücke sind *to'ar*: (ansehnliche) Gestalt, im Griechischen der LXX εἶδος, und *hadar*, Schmuck, Herrlichkeit, δόξα.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_007
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

trägt. Gott wird also häßlich – er ist aber nicht an sich häßlich; es ist *unsere* Häßlichkeit, die er trägt, und er trägt sie um unseretwillen, um uns von ihr zu befreien. Er ist also gerade dann schön, wenn er häßlich ist, und der Blick des Glaubens erkennt diese Schönheit in der Häßlichkeit: das Wort Gottes ist, wie Augustinus sagt, während seiner ganzen inkarnierten Existenz schön, auch bei der Geißelung, auch am Kreuzesholz und im Grab[6]. Eine christliche theologische Ästhetik hat also in Gott, aber auch im Kunstwerk, dessen Schönheit die Schönheit Gottes ist, diese Schönheit so aufzufassen, daß sie auch das Häßliche in sich aufnimmt und in sich verschlingt: „der Tod ist verschlungen in den Sieg" (1. Kor 15,54b).

6 Augustinus, Enarrationes in psalmos, in Ps 44, 3 (Ps 45 hebr.), CChr.SL 38, 495,31 – 496,59, dt.: Die Auslegung der Psalmen. Christus und sein mystischer Leib, ausgew. u. übertr. v. Hugo Weber, Paderborn 1955, 94–96, vgl. das Textreferat und -zitat von Johan Bouman, Augustinus. Die Theologie seiner Predigten über die Psalmen, hg. v. Sven Grosse unter Mitarbeit von Benjamin Splitt, Paderborn 2019, 127.

KAPITEL I.5

Das Schöne und das Erhabene

Man könnte nun fragen, ob nicht der Begriff des Erhabenen viel eher geeignet sei, von Gott ausgesagt zu werden als der des Schönen. Ist Gott nicht eher erhaben als schön? Um den Begriff des Erhabenen zu charakterisieren, will ich einige Bestimmungen aufgreifen, die Immanuel Kant ihm gegeben hat: „*Erhaben* nennen wir das, was *schlechthin groß* ist."[1] Kant meint dann, daß das Gefühl des Erhabenen zwar schon eine Lust sei so wie das des Schönen, aber so, daß es „nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkeren Ergießung derselben erzeugt wird". Das Gemüt würde von dem erhabenen Gegenstande „nicht bloß angezogen, sondern wechselsweise auch immer wieder abgestoßen" werden; das „Wohlgefallen am Erhabenen" sei „nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung"[2]. Man müßte wohl konsequent sagen, daß das Erhabene gar nicht Lust einflößt, sondern das, was in der Bibel oft „Furcht" genannt wird und heute gewöhnlich Ehrfurcht heißt[3]. Dieses Erhabene stößt ab, oder besser: es hält auf Abstand. In diesem Sinne ist Gott, wie er in der Bibel beschrieben wird, in der Tat erhaben oder gewaltig. Und doch kann und muß er auch schön genannt werden in dem Sinne wie das hier mit den Worten Plotins getan wurde. Es ist gerade christlich, so zu reden. Denn dieser über alle Maße erhabene Gott will, daß der Mensch zu ihm finde und in das unzugängliche Licht kommt, in dem er wohnt (1. Tim 6,16). Gott macht sich aus Liebe zu den Menschen zu einem Gott, der von den Menschen gesehen werden kann, so daß sie eine alles übersteigende Freude an ihm finden, und erweist sich damit als schön.

Rainer Maria Rilke schreibt zu Beginn der ersten seiner ‚Duineser Elegien'[4]:

1 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft § 25, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1968, 1. Aufl. im suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1974, 169.

2 Ebd., § 23, S.165.

3 Oder man hält an dieser Begriffsbestimmung fest, wie Kant sie gibt und mit der er ein Gefühl beschreiben will, das sich auch tatsächlich findet. Nur muß man dann eingestehen, daß in diesem Gefühl ein Element enthalten ist, daß *nur* darin besteht, gegenüber Gott einen ehrfurchtsvollen Abstand zu halten. Man kann, mit einer anderen Begrifflichkeit, von einem Miteinander des *mysterium tremendum* und des *mysterium fascinosum* sprechen.

4 Rainer Maria Rilke, Werke in drei Bänden, Bd.1, Frankfurt/Main 1966, 441.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_008
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

> Denn das Schöne ist nichts
> als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
> und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäht,
> uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.

Was von einem Engel gilt, das gilt in einem noch höheren Maße von Gott. Aus Liebe zu den Menschen verschlingt aber Gott sein Schreckliches in seiner Schönheit. Das Schöne und das Erhabene sind somit in Gott zwar in den Begriffen des menschlichen Verstandes zu unterscheiden, aber doch miteinander verschränkt.

KAPITEL I.6

Die Zugänglichkeit der Schönheit Gottes

Mit den beiden vorangegangenen Abschnitten wurde schon angedeutet, daß die platonisch-neuplatonische Auffassung von Gott als dem Schönen und die christliche Auffassung sich den Zugang zu Gott und der Beseligung, die er dadurch schenkt, anders denken. Plotin stellt sich vor, daß der Mensch sich auf eine Reise macht[1]. Er verläßt dabei die Schönheit der Leiber, indem er sich von ihnen abwendet; indem er ein anderes Sehvermögen in sich findet und erweckt als das sinnliche Sehvermögen, mittels welchem er schöne Dinge sieht. Von dieser sinnlichen Schönheit aus erhebt er sich zu der „Schönheit", mit welcher er moralisch gute Werken benennt: „die schönen Werke, nicht welche die Künste schaffen, sondern die Männer die man gut nennt."[2] Zuerst wendet er sich zu der Seele dieser guten Männer, dann aber muß der Mensch auf dieser Reise sich selbst zuwenden und an sich so arbeiten, wie ein Bildhauer aus einem rohen Block eine schöne Büste schafft. Das ist notwendig, denn nur durch diese Arbeit an sich selbst erlangt der Mensch die Fähigkeit, Gott, das ist: die Schönheit, selbst zu schauen: „kein Auge könnte je die Sonne sehen, wäre es nicht sonnenhaft; so sieht auch keine Seele das Schöne, welche

1 Plotin zeichnet hier in seiner Weise einen Aufstieg nach, wie ihn Diotima in Platons Symposion 210a–212a beschreibt. Er führt hinauf zum göttlich Schönen, dem θεῖον καλόν. – Der Aufstiegsdanke findet sich auch in Marsilio Ficinos Adaption von Platons Symposion: „Die wahre Liebe ist ein Aufwärtsstreben zur übersinnlichen Schönheit und wird in uns durch den Anblick der körperlichen Schönheit erweckt. Die entartete Liebe ist ein Absturz vom Anschauen zur Berührung." / „Verus enim amor nihil est aliud quam nixus quidam ad divinam pulchritudinem evolandi, ab aspectur corporalis pulchritudinis excitatus. Adulterinus autem ab aspectu in tactum precipitatio.", Marsilio Ficino, De amore VII, xv, in der lat.-dt. Ausgabe Über die Liebe oder Platons Gastmahl, übers. v. Karl Paul Hasse, hg. u. eingel. v. Paul Richard Blum, Hamburg 1984, S.361,19–23. Vgl. ebd., VI, viii, S.220,7f: „Amor itaque omnis incipit ab aspectu." / „Jede Liebe also beginnt mit dem Anschauen." „Fons itaque totius pulchritudinis deus est. Fons ergo totius amoris est deus.", De Amore VI, xvii, 235,24f. Als Beispiel für einen Menschen, der sich stattdessen an die körperliche Schönheit verliert, die doch nur ein Abbild der geistigen Schönheit der Seele ist, nennt Ficino Narcissus, der sich in sein Spiegelbild verliebt: ebd. VI, xvii, S.287,15–289,4. Dazu Werner Beierwaltes, Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Neoplatonismus, in: Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse, Bd.11, Heidelberg 1980.

2 „ἔργα καλά, οὐχ ὅσα αἱ τέχναι ἐργάζονται, ἀλλ' ὅσα οἱ ἄνδρες οἱ λεγόμενοι ἀγαθοί", Plotin, Enneade 1 6, 9,4f (S.22/23).

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_009
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

nicht schön geworden ist. Es werde also einer zuerst ganz gottähnlich und ganz schön, wer Gott und das Schöne schauen will."[3]

Die christliche Auffassung geht hingegen von der Einsicht aus, daß es dem Menschen nicht möglich ist, sich selbst so zu formen und den Weg zu Gott hinauf zu bewältigen. Gott schafft hingegen selbst den Zugang zu sich: indem er in der Person des Sohnes Mensch wird und Menschen die Gnade verleiht, durch den menschgewordenen Sohn hinauf zu steigen in die jenseitige und sinnlich unsichtbare Trinität. Die Schönheit Gottes steigt also herab. Sie verbindet sich mit der Häßlichkeit des gekreuzigten Menschen Jesus, ohne dabei an Schönheit einzubüßen; sie ist aber nun eine herabgestiegene Schönheit. Diese Schönheit erfüllt dann auch das Wort, durch welches Menschen eingeladen werden, den menschgewordenen Sohn zu empfangen (2. Kor 5,20f). Sie erfüllt auch die Sakramente, in denen Gott wie in diesem Wort Menschen seine Seligkeit schenkt. Gottes Schönheit ist dann aber nicht nur auf andere Weise zugänglich, als sich der Platonismus dies vorstellt. Sie hat dann auch einen anderen Ort. Sie ist nicht nur jenseits des Sinnlichen, überhaupt jenseits alles Weltlichen (wenn man hier an die moralisch guten Werke von Menschen denkt). Sie ist nicht nur an einem unsichtbaren, überhimmlischen Ort[4], sondern sie ist auch in dem Menschen Jesus Christus, mit dem das göttliche Wort eins geworden ist, und sie ist in dem Wort des Evangeliums und den Sakramenten. Sie ist jenseits und diesseits zugleich[5].

3 „οὐ γὰρ ἂν πώποτε εἶδεν ὀφθαλμὸς ἥλιον ἡλιοειδὴς μὴ γεγενημένος, οὐδὲ τὸ καλὸν ἂν ἴδοι ψυχὴ μὴ καλὴ γενομένη. γενέσθω δὴ πρῶτον θεοειδὴς πᾶς καὶ καλὸς πᾶς, εἰ μέλλει θεάσασθαι θεόν τε καὶ καλόν.", Enneade I 6, 9,31–34 (S.24/25).

4 Plotin, Enneade V 8, 10,5: ἔκ τινος ἀοράτου τόπου, Plotins Schriften, Bd.3a, Hamburg 1954, 58/59; Platon, Phaidros 247c: ὑπερουράνιος τόπος.

5 Ich habe diesen Gedanken erstmals formuliert in: Theologie und Schönheit. Überlegungen zur geistlichen Poetik in den Liedern Paul Gerhardts, in: Theologische Beiträge 31 (2000), 294–309, hier: 302.

KAPITEL I.7

Die Kunst als die Verwirklichung von Schönheit und Wahrheit

Kunst wurde nun definiert als eine menschliche Gestaltung von etwas, das für die Sinne des Hörens oder des Sehens oder für den inneren Sinn für Empfindungen wahrnehmbar oder vorstellbar ist und wodurch Schönheit und Wahrheit verwirklicht werden. Damit sind folgende Sachverhalte angesprochen: (a) Kunst muß unterschieden werden von der Natur. Dabei muß dann auch bestimmt werden, was Natur ist (= Kap.8). (b) Kunst muß dann auch unterschieden werden von anderen Gestaltungen des Menschen, die nicht in erster Linie dadurch ausgezeichnet sind, in dem beschriebenen Sinne Schönheit und Wahrheit zu zeigen, wobei zu bedenken ist, daß auch diese Gestaltungen in der Tradition oft Werke der Kunst (τέχνη, *ars*) genannt worden sind (= Kap.9). Und sodann muß aufgewiesen werden, wie sich die Schönheit und Wahrheit der Kunst zu der Schönheit und Wahrheit Gottes verhält (c = Kap.10), aber auch (d) zu der Schönheit der Natur (= Kap.11) und (e) zu der Wahrheit menschlicher Rede, die nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, wahr sein soll in der Weise, daß ihre Wahrheit in der Schönheit aufgeht (= Kap.12).

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_010
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

KAPITEL I.8

Kunst und Natur

Natur kann aufs erste so bestimmt werden: das, was der Mensch noch nicht gestaltet hat. Es ist das, was er für sein Gestalten vorfindet, sofern er es überhaupt gestalten kann. Die theologische Bestimmung der Natur ist nicht so einfach. Man kann nicht ohne Zusatz sagen, Natur sei die Schöpfung Gottes im Unterschied zu den Schöpfungen des Menschen. Denn Gottes Schöpferwirken wirkt auch in dem Handeln und in den Gestaltungen des Menschen. Man muß also von einer primären Schöpfung Gottes reden und von einer Schöpfung, die sich durch das Handeln und Gestalten des Menschen hindurch vollzieht. Das erste ist die Natur. Und auch die Natur kennt, vergleichbar dem Menschen, nur in geringeren Graden, eine Eigenmächtigkeit der Naturdinge, in welchen diese nicht nur wirken, sondern auch sich oder andere Naturdinge gestalten: die Fähigkeit der Luft, Wolken, die von Gestein, Kristalle hervorzubringen, die Fähigkeit einer Blume, eine Blüte aus sich herauswachsen zu lassen, des Vogels, ein Vogelnest zu bauen, der Bienen, einen Bienenstock zu schaffen usw. Die Kunst des Menschen ist dann die volle Entfaltung dessen, was in diesen Kunstwerken der Natur nur angedeutet werden kann.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_011
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

KAPITEL I.9

Kunst und Poiesis

Das bloße Handeln (πρᾶξις) des Menschen ist zu unterscheiden von seinem Gestalten oder Herstellen (ποίησις)[1]. Aber auch die *poiesis* ist in sich zu unterscheiden. Mit den Begriffen Gestalten und Herstellen ist dies schon angedeutet. Herstellen dient einem bestimmten Zweck; Gestalten ist in gewisser Weise zweckfrei. Guardini sagt vom Kunstwerk, es sei „[…] so überflüssig vor allen praktischen Maßstäben und doch so unentbehrlich jedem, in dessen Leben es einmal eingegangen ist"[2]. „Überflüssig", wenn es um die Zweckdienlichkeit dieses von Menschen Gemachten, des „Hergestellten" geht.

Heidegger hat diesen Unterschied mit den Begriffen „Werk" (Kunstwerk) und „Zeug" (zweckbestimmtes Werkzeug, vom Menschen angefertigter Gebrauchsgegenstand) markiert: „Dieses Brauchen [in dem die „Erde" beim Schaffen des Kunstwerkes gebraucht wird] aber verbraucht und mißbraucht die Erde nicht als einen Stoff, sondern es befreit sie gerade zu ihr selbst. Dieses Brauchen der Erde ist ein Werken mit ihr, das zwar so aussieht wie das handwerkliche Verwenden von Stoff. Daher stammt der Anschein, das Werkschaffen sei auch handwerkliche Tätigkeit. Das ist es niemals. Wohl aber bleibt es immer im Brauchen der Erde im Feststellen der Wahrheit in die Gestalt. Dagegen ist die Anfertigung des Zeugs nie unmittelbar die Erwirkung des Geschehens der Wahrheit. Fertigsein des Zeuges ist Geformtsein eines Stoffes und zwar als Bereitstellung für den Gebrauch. Fertigsein des Zeuges heißt, daß dieses über sich selbst hinweg dahin entlassen ist, in der Dienlichkeit aufzugehen."[3]

Heidegger nennt hier die Wahrheit, das Enthüllen, die *a-letheia*, als das, was das Kunstwerk vom Werkzeug unterscheidet: „Das Inswerksetzen der Wahrheit bestimmten wir jedoch als das Wesen der Kunst."[4] „Eine wesentliche Weise, wie die Wahrheit sich in dem durch sie eröffneten Seienden einrichtet, ist das Sich-Ins-Werk-setzen der Wahrheit."[5] Es gibt jedoch auch noch andere Weisen der Wahrheit, sich zu zeigen: „Eine andere Weise, wie Wahrheit west,

1 Aristoteles, Met., insbes. 1025 b 3–1026 a 32. Die Unterscheidung findet sich schon bei Plato, nach Diogenes Laertius III, 84, s. Wörterbuch der philosophischen Begriffe, vollst. neu hg. v. Arnim Regenbogen u. Uwe Meyer, Hamburg 2013, 506f, Art. poietisch.

2 Romano Guardini, Über das Wesen des Kunstwerks, Stuttgart / Tübingen 1948, 7.

3 Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, in: Holzwege, Frankfurt/M. 1950 (erste Fassung 1935), 52.

4 Ebd., 45, vgl. 25.

5 Ebd., 50.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_012
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

ist die staatsgründende Tat. Wieder eine andere Weise, wie Wahrheit zum Leuchten kommt, ist die Nähe dessen, was schlechthin nicht ein Seiendes ist, sondern das Seiendste des Seienden. Wieder eine andere Weise, wie Wahrheit sich gründet, ist das wesentliche Opfer. Wieder eine andere Weise, wie Wahrheit wird, ist das Fragen des Denkens, das als Denken des Seins dieses in seiner Frag-würdigkeit nennt."[6] Von der Wahrheit her bestimmt er die *Schönheit* als die eigentümliche Weise des Kunstwerks, Wahrheit aufzudecken: „Das ins Werk gefügte Scheinen ist das Schöne. Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit west."[7]

Mit diesen zutreffenden Beobachtungen soll aber nicht gesagt sein, daß Kunst, daß das Kunstwerk gar keinem Zweck dienen könne. Faktisch ist dies sehr wohl der Fall.

Am einfachsten ist dies bei der Architektur zu sehen: Ein Haus ist stets zu einem Zweck geschaffen worden: darin zu wohnen, zu arbeiten, feierliche Akte darin stattfinden zu lassen usw. Aber auch eine Skulptur: ein Denkmal, mit dem der abgebildete Mensch geehrt werden und das, was er bewirkt hat, eindrücklich gemacht werden soll, z.B. das Wirken eines Staatsmannes, womit der Zusammenhalt dieses Staates bekräftigt wird. Desgleichen ein Bild, das aber auch Zwecken in kleineren Kreisen dienen kann, z.B. der Erinnerung an einen Mann, auf den eine große Familie zurückgeht. Bei einem Dichtwerk die Ode auf einen König oder ein Theaterstück, das der Propagierung des Kommunismus dient, desgleichen einem Musikstück, gerade dann, wenn es mit Worten verbunden ist. Man kann auch fragen, ob dies nicht in ausgesprochener Weise bei der sakralen Kunst der Fall ist, von der noch mehr hier die Rede sein wird: ein Bauwerk dient dazu, daß Gottesdienste darin stattfinden (eine Kirche), eine Skulptur oder ein Gemälde, durch welches die darin dargestellte Person in einer gewissen Weise verehrt wird, ein Lied, in dem Dichtkunst und Musik zusammenkommen, um im Gottesdienst Gott zu preisen, ein Theaterstück, welches ein *auto sacramentale* ist, oder ein Film, welcher das Leben Jesu zeigt.

Als erste Klärung soll hier gesagt werden: Etwas vom Menschen Gemachtes ist nur dann ein Kunstwerk, wenn es so aufgefaßt werden kann, daß in ihm in einer für ein Kunstwerk eigentümlichen Weise sich Schönheit und Wahrheit zeigen. Das schließt nicht aus, daß dieses Werk auch bestimmten Zwecken dient, etwa solchen, wie sie bereits genannt wurden. Umgekehrt kann ein „Zeug", ein Ding, das um eines bestimmten Zweckes willen geschaffen wurde, auch so geschaffen sein, daß es absichtlich eine Gestalt erhält, die schön ist, ein „Design".

---

6 Ebd., 50. Fortsetzung des obigen Zitats.

7 Ebd., 44.

Im Falle der christlichen sakralen Kunst ist dann der Frage nachzugehen, ob die Zwecke, die dieser eigentümlich sind, etwa Gott zu preisen und die Wahrheit der christlichen Verkündigung kund zu tun, nicht in einer besonderen Weise mit dem Aufdecken von Wahrheit und Schönheit verwandt sind, die dem Kunstwerk eignet (s.u. III.1).

KAPITEL I.10

Schönheit und Wahrheit in Gott – Schönheit und Wahrheit im Kunstwerk

Folgen wir zunächst noch dem Gedankengang Plotins. Die Schönheit des sinnlich Wahrnehmbaren ist etwas, von dem aus man aufsteigt zu der Schönheit Gottes. Schönheit ist im analogen Sinne von beiden auszusagen: in einem absoluten Sinne von Gott, in einem abgeleiteten Sinne von dem sinnlich Wahrnehmbaren. Der Begriff des Schönen wird an diesem entdeckt, doch seine wahre Bedeutung enthüllt er erst im Anblick Gottes. Dieses sinnlich Wahrnehmbare kann aber ein Schönes in der Natur sein oder ein Schönes in der Kunst. In einem bestimmten, wesentlichen Bereich der Kunst kommt aber zweierlei zusammen: das Kunstwerk wird geschaffen von einem Künstler, und es wird geschaffen in einer Nachahmung, einer μίμησις der Natur. Es gibt einen anderen Bereich der Kunst, für den es nicht zutrifft ist, von Nachahmung zu sprechen: die Musik – ihre erste Wirklichkeit betreffend – und die Architektur. Darüber wird noch zu reden sein.

Offenkundig sind die Plastik, die Malerei und die Dichtkunst *mimesis* – wobei gewiß auch darüber noch zu reden sein wird, was dies überhaupt ist. Plotin führt nun seine Überlegungen am Beispiel einer Plastik durch. Er vergleicht einen unbehauenen Stein mit einem Stein, in den das Bild eines schönen Gottes oder eines schönen Menschen eingemeißelt ist, und er erkennt, daß aufgrund der Gestalt, εἶδος, welche die Kunst, also der Künstler ihr eingab, dieser Stein schön ist[1]. Dies trifft auch auf die Musik zu, wobei Plotin unter der Musik nicht zuerst das versteht, was man hört, sondern das, was den Musiker dazu bringt, zu spielen, und dies ist etwas im Übersinnlichen: „Denn nicht die Unmusik macht den Musiker, sondern die Musik, und die im Übersinnlichen macht die im Sinnlichen."[2] Es ist also das Schöne im Geist des Künstlers, welches ihn schöne Kunst hervorbringen läßt, und von dieser schönen Kunst in seinem Geist läßt sich wiederum aufsteigen zu dem schlechthin Schönen, das Gott ist. Es wird hier davon ausgegangen, daß Kunst schön sein kann und daß sie die Bestimmung hat, schön zu sein. Aus dem, was oben gesagt wurde (I.2), ergab sich, daß das Schöne gleichursprünglich ist mit dem Wahren und dem Guten

1 Plotin, Enneade V 8, 1,14f, im Zusammenhang 1,7–30 (Schriften 3a, S.34/35).

2 Enneade V 8, 1,31f (S.36/37): „οὐ γὰρ ἡ ἀμουσία μουσικόν, ἀλλ᾽ ἡ μουσική, καὶ τὴν ἐν αἰσθητῷ ἡ πρὸ τούτου."

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_013
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

und daß es als Transzendentalie von Gott auszusagen ist[3]. Wenn das Schöne aber auch im Kunstwerk sich findet, und zwar als seine Zielbestimmung, dann überschneiden sich hier die Kunstlehre und die Ästhetik, wenn diese, wie wir es getan haben, als Lehre vom (nicht nur sinnlich) Schönen definiert ist, und beide stehen in einem Zusammenhang mit der Theologie[4].

Weil aber ein Teil der Künste mimetisch ist, müssen wir hier bereits zu Punkt d übergehen (gemäß dem Aufriß oben in Kap.7):

3 Zum Begriff der Transzendentalie s. Johann Baptist Lotz, Art. Transzendentalien, 411f.

4 Es ist hiermit ausdrücklich Konrad Fiedler widersprochen, der meinte, Kunstlehre und Ästhetik seien zweierlei; das Schöne würde mit dem Gefühl der Lust und Unlust nur zur Ästhetik gehören, nicht zur Kunstlehre: Konrad Fiedler, Schriften zur Kunst, 2 Bde., 1. Ausgabe. München 1913/14, 2. Ausgabe. Mit dem Text der ersten Ausgabe und weiteren Texten, eingel. u. hg. v. Gottfried Böhm, 2. Aufl. München 1991 [Seitenangaben mit * kennzeichnen diese erste Ausgabe]: Schriften 2*, 3–11 /2, 9–14. Fiedler meint, daß das Schöne und das Gute zu einem niederen Bereich des Lebens gehörten, die Wahrheit und die Kunst indes zu einem höheren: „daß die Forderung, der Schönheit zu dienen, ebenfalls einem Mühlstein gleicht, der die Künste zum Untergang in die praktischen Zwecke des Lebens niederzieht.“, Schriften 2*, 8 / 2, 12. Wenn man aber erkennt, daß alle diese drei Transzendentalien ihren ursprünglichen Ort in Gott haben, entfallen diese Abgrenzungen. Die Verfasserin dieses Abschnitts im Artikel ‚Kunst‘ im Historischen Wörterbuch der Philosophie, Ursula Franke, meint, mit Fiedler seien die entscheidenden Leitideen der Kunst des 20. Jh.s ausgesprochen: HWP 4 (1976): Art. Kunst, Kunstwerk III. Der Kunst-Begriff ausgehend von der Mittes des 18. Jh. bis zum Anfang des 20. Jh.s, (1378–1402), 1402. Kunst würde dann oberhalb der Polarität des Schönen und des Häßlichen stehen und nicht mehr die Bestimmung haben, schön zu sein. Darüber wird auch noch zu reden sein: IV.1.4.

KAPITEL I.11

Schönheit und Wahrheit im Kunstwerk und in der Natur – das Kunst- und das Naturschöne

Ein Teil der Künste ahmt also nach. Diese Nachahmung kann das Schöne in das Kunstwerk auf diese Weise bringen, daß sie etwas Schönes in der Natur nachahmt. Plotin präzisiert aber diesen Gedanken und bringt damit bereits eine Näherbestimmung von dem, was *mimesis* überhaupt heißt: „Sodann muß man wissen, daß die Künste das Geschehen nicht schlechtweg nachahmen [ὡς οὐχ ἁπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦνται], sondern sie steigen hinauf zu den rationalen Formen [den λόγοι], aus denen die Natur kommt. Ferner schaffen die Künstler auch vieles aus sich selbst, ja, wem etwas mangelt, dem fügen sie es hinzu, da sie im Besitz der Schönheit sind. So hat auch Phidias den Zeus gebildet nicht nach einem sinnlichen Vorbild, sondern indem er ihn so nahm, wie Zeus sich darstellen würde, ließe er sich herbei, vor unseren Augen zu erscheinen."[1] Mimetische Kunst arbeitet also am Gegenstand der Natur, aber so, daß sie eine Vorstellung von Schönheit hat, die sie zwar stückweise in der Natur vorfinden kann, die sie aber doch letztlich von woanders hat: aus dem Bereich der λόγοι. Plotin steht hier dicht an einem Topos der antiken Kunstlehre: der Erzählung von dem Maler Zeuxis, der „die fünf schönsten Mädchen" auswählte, „um von diesen das, was an jedem als besonders schön gerühmt wurde, zu entlehnen."[2] Daran wird nämlich deutlich, daß der Künstler eine Vorstellung von Schönheit haben kann, die über das hinausgeht, was in der Natur zu finden ist. – Wir werden aber gleich noch sehen, daß das Kunstwerk auch in einer Weise schön sein kann, die nicht von daher kommt, daß es ein schönes Ding in der Natur abbildet oder dessen Schönheit noch vervollkommnet. –

1 Enneade V 8, 1,35–41 (S.36/37).

2 Plinius Maior, Historia naturalis XXXV, 64, vgl. auch Cicero, De Inventione II, c.1. Der Topos wieder wieder aufgenommen von Leon Battista Alberti, Drei Bücher über die Malerei, ital.-dt. Im Originaltext hg. u. übers. v. Hubert Janitschek, Grafrath 2015 (Neudruck der Ausgabe Wien 1877, Leone Battista Alberti's Kleinere kunsthistorische Schriften, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd.11), 107. Vgl. damit Ficino, De Amore VI, xviii: Über die Liebe oder Platons Gastmahl, übers. v. Karl Paul Hasse, hg u. eingel. v. Paul Richard Blum, lat.-dt., Hamburg 1984, 291,28ff: Diotima läßt Sokrates seine jugendlichen Freunde betrachten, an denen hier und da etwas Schönes erkennbar ist, aber nicht uneingeschränkt. Daraus soll er erkennen, daß Schönheit nicht im Körperlichen aufgeht.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_014
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Die Kunst ist in den mimetischen Künsten eine Nachahmung der Natur; eine andere Nachahmung der Natur findet indes in der Technik statt. Aristoteles sagt:

„ἡ τέχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμεῖται".

Dies kann so übersetzt werden: „Die Kunstfertigkeit bringt teils zur Vollendung, was die Natur nicht zu Ende bringen kann, teils eifert sie ihr (der Natur) nach.", aber man könnte auch sagen – und mit mehr Recht: sie ahmt sie nach[3]. Der Zusammenhang ergibt hier eindeutig, daß es sich um das „Zeug" handelt, das einem bestimmten Zweck zu dienen hat, einem „wegen etwas". Das Beispiel ist ein Haus. Es geht dann also um das Wohnen. Man kann ein Haus mit einer Höhle vergleichen: eine Höhle dient, wenn sie bestimmte Eigenschaften hat, z.B. groß genug ist, keinen Regen einläßt, keine feuchten Wände hat, dem Zweck des Wohnens von Menschen. Wenn der Mensch nun ein Haus baut, dann achtet er auf die gleichen Eigenschaften, weil er in dem Haus wohnen will; er schaut nur, daß das Haus noch bessere Eigenschaften hat, die diesem Zweck dienen.

Bei der Kunst in dem eigentümlichen Sinne, wie er hier definiert worden ist, richtet sich die *mimesis* hingegen auf etwas, das sinnlich wahrnehmbar ist, auf die Schönheit, aber auch auf die Wahrheit. Sie kann sich auch auf etwas richten, das nicht schön ist; es ist dann nur wahr[4]. Das muß die Schönheit, welche die Zielbestimmung der Kunst ist, nicht aufheben; das dargestellte Häßliche wird dann aufgenommen in eine Darstellung, die schön ist. Die Schönheit der künstlerischen Darstellung erweist sich dann als etwas anderes als die Schönheit des Naturdings und hebt sich damit von ihr ab. Aristoteles stellt fest, daß wir „von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern anblicken […] mit Freude möglichst getreue Abbildungen" sehen, „z.B. Darstellung von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen"[5]. Er führt das auf den

3 Aristoteles, Physik II, 8 / 199a 15–17, die erstgenannte Übersetzung ist aus: Aristoteles' Physik, übers., mit einer Einleitung u. mit Anm. hg. v. Hans Günter Zekl, griech.-dt., Bd.1, Hamburg 1987. Übertragen auf die Kunst (wie sie hier verstanden wird) bei Marsilio Ficino: Theologiae Platonicae de immortalitate animorum libri XVIII ad Laurentium Medicem, lat.-engl. Ausgabe hg. v. James Hankins, übers. von Michael Allen, Cambridge/Mass. 2001–2006, IV 1 = Bd. 1,146: „Ars imitatur naturam et perficit eam.", bzw.: „ars humana nihil est aliud quam naturae imitatio quaedam", Hankins, Bd.1, 252.

4 Diese Möglichkeit hat bereits Aristoteles offen gehalten: „So halten es auch die Maler: Polygnot hat schöne Menschen abgebildet, Pauson häßlichere, Dionysios ähnliche.": Poetik, Kap.2, 1448a, über. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, griech.-dt., Stuttgart 1982, 7–9.

5 Poetik, Kap.4, 1448b, S.11.

Wahrheitsgewinn zurück, den solche Abbildungen vermitteln. Man muß aber noch hinzufügen: diese Freude kann nur eintreten, weil eben nicht die Wirklichkeit selbst begegnet, sondern nur ihre *mimesis*. Diese hat dann aber auch ihre eigenen Regeln der Schönheit.

Durch die *mimesis* hat die Kunst einen Wahrheitscharakter, den das Naturding als solches nicht hat. Guardini hat dies herausgearbeitet. Man kann seine Überlegungen an die oben genannten Heideggers anknüpfen. Das künstlerische Schaffen strebt, wie Guardini sagt, auf ein vollkommenes Dasein zu, „worin das Seiende seine volle Wahrheit erreicht hat […] wo die Dinge in der Innerlichkeit des offen gewordenen Herzens stehen, und das Herz durch die befreite Mannigfaltigkeit der Dinge redet."[6] Es ist dort „das Wesen der Dinge offenbar". „Das ist das neue Dasein, wo alles offen ist; wo die Dinge im Herzraum des Menschen stehen und der Mensch sein Wesen in die Dinge einströmen läßt. Von diesem Neuen rede die Kunst – oft nicht wissend, was sie redet."[7]

Die Wahrheit der Dinge, die von ihrer *mimesis* im Kunstwerk angekündigt wird, kann sich *erstens* auf das Verhältnis beziehen, das sie, so wie sie sind, zu dem Menschen haben, der mit ihnen zu tun bekommt. Sie sind zunächst einmal verschlossen; der Mensch geht an ihnen im Grunde blind vorbei, gerade dann, wenn er sie nur zu seinen Zwecken gebraucht[8].

Sie kann aber *zweitens* auch das Sein betreffen, das die Dinge an sich haben: sie sind noch nicht geworden, was sie eigentlich sein sollen, aber das Kunstwerk kündigt dieses Sein an. Dies ist das eschatologische Sein: „der neue Himmel und die neue Erde."[9]

Steht nun aber das Schöne in der Natur über dem Schönen in der Kunst oder umgekehrt?

Immanuel Kant hat sich für das Erste ausgesprochen. Er führt den Fall vor, daß etwas Schönes in der Natur, z.B. der Gesang einer Nachtigall, künstlich

6 Guardini, Wesen des Kunstwerks, 48. An dieser Stelle kann auch zustimmend Konrad Fiedler zitiert werden: „Kunst ist nicht Natur; denn sie bedeutet eine Erhebung, eine Befreiung aus den Zuständen, an die gemeiniglich das Bewußtsein einer sichtbaren Welt gebunden ist; und doch ist sie Natur: denn sie ist nichts anderes als der Vorgang, in dem die sichtbare Erscheinung der Natur gebannt und zu immer klarerer und unverhüllterer Offenbarung ihrer selbst bezwungen wird.", Schriften 1, 315* / 1, 188, vgl. ebd., 1*, 322–324 / 1, 193f.

7 Ebd., 51.

8 Das zeigt Heidegger gerade an dem Bild, das van Gogh von einem Paar Bauernschuhen gemalt hat: Ursprung des Kunstwerkes, 22–24. „Das Zeugsein des Zeuges [also in diesem Fall der Bauernschuhe] wurde gefunden. Aber wie? […] nur dadurch, daß wir uns vor das Gemälde van Goghs brachten.", ebd., 24.

9 Guardini, Wesen des Kunstwerks, 51.

nachgeahmt wird. Sobald man entdeckt hat, daß man auf diese Weise getäuscht worden ist, wird man kein Interesse mehr daran haben. Ja, es wird der Fall sein, „daß auch der Geschmack alsdann nichts Schönes, oder das Gesicht [das Sehvermögen in einem entsprechenden Fall] etwas Reizendes mehr daran finden kann". „Es muß Natur sein, oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares *Interesse* nehmen können"[10].

Georg Friedrich Wilhelm Hegel hingegen erklärte, daß „das Kunstschöne *höher* stehe als die Natur. Denn die Kunstschönheit ist die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur."[11]

Die Vorzüge jeweils der Natur und der Kunst gehören aber in zwei verschiedene Kategorien und können darum nicht als größer oder minder miteinander verglichen werden. Man darf nicht versuchen, das Schöne in der Natur zu *ersetzen* durch ein Kunstschönes, das dieses täuschend nachahmt wie in dem Beispiel von Kants Nachtigall. Hier beharrt die Natur auf ihrem Recht, die ursprüngliche, die primäre Wirklichkeit zu sein. Die Schönheit, die sie hat, nimmt Teil an dieser Ursprünglichkeit. Das Kunstwerk hat indes den Vorzug, aus dem Geist eines Menschen hervorgebracht zu sein. Hegel verkennt nur an dieser Stelle, daß die Natur nicht einfach da ist, sondern daß sie selber etwas aus einem Geist hervorgebrachtes ist, nämlich aus dem Geist Gottes hervorgebrachtes. Er spricht hier so von der Natur, als gäbe es Gott nicht. Das ergibt sich aber nur daraus, daß Hegel hier ganz die Perspektive des menschlichen Geistes einnimmt, der noch nicht durch die Natur zu Gott hindurchgedrungen ist[12].

---

10 Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, § 42: Vom intellektuellen Interesse am Schönen, Ausgabe hg. v. Weischedel, 236, im Zusammenhang 231–236. Das letzte Kriterium Kants dabei ist, daß das unmittelbare Interesse an der Schönheit in der Natur ein Kennzeichen einer moralisch guten Seele sei: 231.

11 Georg Friedrich Wilhelm Hegel, Vorlesungen über Ästhetik, Bd.1, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel (Theorie-Werkausgabe = TWA Bd. 13), Frankfurt/Main 1970, als suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1986, 14.

12 Gleichlaufend sind die Darlegungen Hegels in seiner Enzyklopädie der Wissenschaften, wo er von der Natur spricht als der „Idee in der Form des *Andersseins*". Anders, wenngleich unterbetont sagt er dort aber auch: „Weil sie [die Natur] jedoch, obzwar in wolchem Elemente der Äußerlichkeit, Darstellung der *Idee* ist, so mag und soll man in ihr wohl die Weisheit Gottes bewundern.", Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), hg. v. Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler, Hamburg 1991, 200f. Dazu Sven Grosse, Theologie und Wissenschaftstheorie, Paderborn 2019, 146.

Der Geist des Menschen mit seiner Fähigkeit zur künstlerischen Kreativität hat aber auch seine Berufung, und im Blick darauf besteht Hegels Recht. Das Anliegen, das Hegel dabei verfolgt, ist der Aufstieg, der den Geist über die Kunst und die Religion zur Philosophie führt[13].

13 Hegel, Ästhetik, Bd.1, 139.

KAPITEL I.12

Die Kunst und die Wahrheitserfassung der kunstlosen menschlichen Rede

Es gibt nun Wahrheit aber auch als Eigenschaft einer menschlichen Rede, und wenn es um diese Eigenschaft geht, dann geht es nicht zugleich darum, daß sie Kunst wäre. Diese Rede kann also ganz unkünstlerisch sein. Es sind dann Behauptungen in der Alltagssprache oder in einer rhetorisch gestalteten Rede, deren Ziel das Überzeugen ist, und nicht, Kunst zu sein, oder es ist wissenschaftliche Sprache, und es geht darum, daß ihre Behauptungen auf die Wirklichkeit zutreffen. Sie sind dann wahr. Man spricht hier von „prosaisch", auch wenn es gewiß Kunstprosa gibt. Hegel markiert den Punkt, bei welchem der Geist die Kunst als den zentralen Raum seiner Verwirklichung verläßt, so: „Doch gerade auf dieser höchsten Stufe [der Poesie als höchster Form der Kunst] steigt nun die Kunst auch über sich selbst hinaus, indem sie das Element versöhnter Versinnlichung des Geistes verläßt und aus der Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens hinübertritt." – gemeint ist das philosophische Denken[1]. Den Unterschied zwischen poetischer und prosaischer Sprache charakterisiert er dann folgendermaßen: „So wird das Allgemeine, Vernünftige in der Poesie nicht in abstrakter Allgemeinheit und philosophisch erwiesenem Zusammenhange oder verständiger Beziehung seiner Seiten, sondern als belebt, erscheinend, beseelt, alles bestimmend und doch zugleich in einer Weise ausgesprochen, welche die alles befassende Einheit, die eigentliche Seele der Belebung, nur geheim von innen heraus wirken läßt."[2] Hegel befindet sich damit ganz in Übereinstimmung mit der ihm vorangehenden Tradition. August Buchner (1602–61), ein Poetiker in der Schule von Opitz, hatte etwa erklärt, ein Poet habe „doch nicht von nöthen / daß er alles nach Dialectischer Art genau zerlegen abtheilen / unterscheiden / und durch scharffsinnige Schlußreden als ein Philosophus erörtern dürffe."[3] Der Poet spricht vielmehr Buchner zufolge

1 Hegel, Ästhetik, Bd.1, 123.

2 Hegel, Ästhetik, Bd.3 (= TWA 15), 241.

3 Buchner, Poet, 25f, in der Nachdruck-Ausgabe: August Buchner, Anleitung zur deutschen Poeterey / Poet, hg. v. Marian Szyrocki, Tübingen 1966.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_015
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

so, daß er seinen Gegenstand „darstelle / als es sein äusserlich wesen und der Augenschein mit sich bringet."[4]

Ob die prosaische, wissenschaftliche Darbietung von Wahrheit wirklich auf einer höheren Stufe stehe, wie Hegel sagt, soll noch diskutiert werden. Fest steht, daß in der Poesie, aber überhaupt in der Kunst, Wahrheit in einer anderen Weise zur Darstellung gelangt als in diesen genannten Formen menschlicher Rede, zumal der wissenschaftlichen Sprache. In einem ersten Vorgriff soll behauptet werden, daß dies daran liegt, daß in der Kunst die Wahrheit in der Schönheit aufgeht und umgekehrt.

4 Buchner, Poet, 26. Dies stimmt überein mit der Begriffslosigkeit in der Vorstellung des Schönen: „Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.", Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, 124 (Leitsatz zu § 6).

KAPITEL I.13

Die Präsenz Gottes im Kunstwerk und im Künstler

Bonaventura sagt, daß Gott geschaut werden kann in den Spuren, die er seiner sichtbaren Schöpfung eingeprägt hat[1]. „Aus der Größe und Schönheit [species] des Geschaffenen nämlich kann ihr Schöpfer erkannt werden."[2] Der Mensch wird aufgerufen: daß „du in allen Geschöpfen deinen Gott schauen […] mögest"[3]. Man kann dann, wie Paul Gerhardt in seinem Sommerlied, nach einer Reihe von Beschreibungen schöner Naturdinge in der Anrede Gottes sagen:

> Ach, denk ich, bist *du* hier so schön
> […]
> was soll doch wohl nach dieser Welt
> dort in dem reichen Himmelszelt
> und güldnen Schlosse werden![4]

Die „species" ist nun nicht nur die schöne Gestalt, sondern auch das Bild, das aufgrund der Sinneswahrnehmung von einem Ding in der Seele entsteht[5], und indem wir das als schön, angenehm und heilsam erfreuende Sinnenbild bedenken, gelangen wir zu dem Gedanken, daß „in jenem ersten BILD [Kol 1,15; Hebr 1,3] auch die erste Schönheit, die erste Süße und die erste Heilwirksamkeit liegt."[6]. Es ist also nun die Bildhaftigkeit, und zwar die des schönen Bildes, durch welche der Aufstieg geschieht, und umgekehrt auch eine Präsenz Gottes in jedem Bild sichtbar wird, wie Balthasar dann formuliert hat: „Ist Christus das Bild aller Bilder, so ist es unmöglich, dass er nicht alle Bilder der Welt durch seine Gegenwart affiziert und um sich ordnet."[7]

---

1 Ich folge hier dem Gedankengang Bonaventuras in seinem Itinerarium mentis in Deum I,4; I,9; I, 14f; II,7: Itinerarium mentis in Deum / Der Pilgerweg des Menschen zu Gott, lat.-dt., übers. u. erl. v. Marianne Schlosser, mit einer Einleitung von Paul Zahner, Berlin 2004.

2 „A magnitudine namque speciei et creaturae cognoscibiliter poterit Creator horum videri.", ebd., I,9 (S.20/21), vgl. I,14, insbes. S.14.

3 „ut in omnibus creaturis Deum tuum videas", I,15 (S.28/29).

4 Geh aus, mein Herz, Str. 9, Paul Gerhardt, Wach auf, mein Herz, und singe. Gesamtausgabe seiner Lieder und Gedichte, hg. v. Eberhard von Cranach-Sichart, Wuppertal / Kassel 1982, 2. Aufl. 1991, Nr.40, S.89. Hervorhebung S.G.

5 Bonaventura, Itinerarium, I,7 (S.38).

6 „quod in illa prima specie est prima speciositas, suavitas et salubritas", ebd., II,8 (S.40/41).

7 Balthasar, Herrlichkeit, Bd.1, 404f.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_016
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Die Schönheit, die sich in der geschaffenen Welt außerhalb des Menschen findet, ist eine erste Sprosse eines Aufstiegs, den der Mensch zu Gott vollziehen kann. Dieser Aufstieg kann aber erst vollzogen werden, wenn dem gefallenen Menschen aufgeholfen worden ist. Dies geschieht allein durch Jesus Christus, den Gekreuzigten. Erst durch das Kreuz Christi wird also die Präsenz Gottes in der kreatürlichen Schönheit enthüllt und erst durch das Kreuz Christi wird sie zu einer wirklich begehbaren Sprosse des Aufstiegs zu Gott[8].

Bonaventuras Überlegungen gelten allem Schönen, das sichtbar ist, ob Naturding oder Kunstwerk, und die Bildhaftigkeit ist die Bildhaftigkeit des Bildes, das in der menschlichen Seele durch die Wahrnehmung eines jeden Dings entsteht.

Schelling spitzt solche Überlegungen nun in besonderer Weise auf das Kunstwerk zu. Er arbeitet dies heraus im Kontext seines Systems, in dem er, durchaus platonisch-neuplatonisch, das Entstehen des Vielen aus dem Einen erklären will. Die Erklärung besteht in der *Idee*, welche zugleich das Eine als auch die Vielheit ist. Ausgangspunkt ist die Bestimmung Gottes: „Gott und das Universum sind eins oder nur verschiedene Ansichten Eines und desselben. Gott ist das Universum von der Seite der Identität betrachtet, er ist *Alles*, weil er das allein Reale, außer ihm also nichts ist, das *Universum* ist Gott von seiten der Totalität aufgefaßt.“[9] Es ist dann die Frage zu beantworten, „wie jenes an sich schlechthin Eine und Einfache [Gott] in eine Vielheit und Unterscheidbarkeit übergehe, wie also aus dem allgemeinen und absoluten Schönen [als das Gott auch bestimmt werden kann] besondere schöne Dinge hervorgehen können. Die Philosophie beantwortet diese Frage durch die Lehre von den Ideen oder Urbildern.“[10] Es folgt dann: „Auch die Kunst schaut das Urschöne nur in Ideen als besonderen Formen an, deren jede aber für sich göttlich und absolut ist, und anstatt daß die Philosophie die Ideen wie sie *an sich* sind, schaut, schaut sie die Kunst *real* an.“ Kunst ist also eine der Philosophie gleichberechtigte Weise,

8 Siehe Sven Grosse, Mystik bei Bonaventura und Luther, in: Wissenschaft und Weisheit, 76 (2013), 197–213, hier: 200–206. Diese Deutung ergibt sich aus dem Gesamtzusammenhang des Itinerarium; eine erhellende Stelle dabei ist Itin. IV,2, S.68.

9 Schelling, Philosophie der Kunst von 1802, 149 / 366 / 386. (Angaben x / y / z: x: Seite in: F. W. J. Schelling, Sämmtliche Werke, hg. v. K. F. A. Schelling, Bd.5, Stuttgart / Augsburg 1859 / y: Seite in: Schellings Werke, hg. v. Manfred Schröter, Bd.3, München 1927 / z: Seite in der Auswahl von Beierwaltes: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst, ausgew. u. eingel. von Werner Beierwaltes, Stuttgart 1982. Wenn nur zwei Seitenangaben kommen, handelt es sich um x und y.)

10 Schelling, Philosophie der Kunst, 370 / 390. Vgl. ebd., 370 / 390 / 153: „Wie für die Philosophie das Absolute das Urbild der Wahrheit – so für die Kunst das Urbild der Schönheit. Wir müssen daher zeigen müssen, daß Wahrheit und Schönheit nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen des Einen Absoluten sind.“

das Absolute, also Gott, anzuschauen[11]. Es wird im Kunstwerk angeschaut, und Schönheit der Kunst ist „da gesetzt, wo das Besondere (Reale) seinem Begriff so angemessen ist, daß dieser selbst, als Unendliches, eintritt in das Endliche und in concreto angeschaut wird."[12]

Die Kunst ist damit in direkter und vollkommener Weise Offenbarung Gottes, was die Natur nicht ist. Schelling denkt hier so wie Hegel: „*Die Natur als solche erscheinend ist keine vollkommene Offenbarung Gottes.*" und: „*Vollkommene Offenbarung Gottes ist nur da, wo in der abgebildeten Welt selbst die einzelnen Formen sich in absolute Identität auflösen, welches in der* ***Vernunft*** *geschieht.*"[13] Diese Vernunfthaltigkeit ist aber nicht nur in der Vernunft selber gegeben, also in der philosophischen Erkenntnis und damit auf ideale Weise, sondern auch in der Kunst und damit auf reale Weise[14]. Das Schellingsche System entwickelt sich nach dem Strukturprinzip einer fortgesetzten Verzweigung der Dichotomie des Idealen und des Realen. Es kennt aber nicht dieses einlinige Vordrängen des Geistes durch Erscheinungsformen in der Geschichte, welches Hegels System strukturiert. Aus diesem Grunde bleibt die Kunst immer auf demselben Niveau wie die Philosophie und wird von ihr (und der Religion als Zwischenstation) niemals als Manifestationsschauplatz des Geistes abgelöst.

Die Kunst ist dabei aufs engste mit der Mythologie verknüpft: „Die Ideen also, sofern sie als real angeschaut werden, sind der Stoff und gleichsam die allgemeine und absolute Materie der Kunst, aus welcher alle besonderen Kunstwerke als vollendete Gewächse erst hervorgehen. Diese *realen*, lebendigen und existierenden Ideen sind die Götter; die allgemeine Symbolik oder die allgemeine *Darstellung der Ideen* als realer ist demnach in der Mythologie gegeben"[15]. Die Darstellung einer jungen Frau mit einem antiken Helm auf dem Kopf ist nicht nur das, was man vordergründig sieht. In der Tiefe betrachtet ist es die Göttin Athena, und diese ist die reale Anschauung der

11 „Darstellung des Absoluten mit absoluter Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen ***im Besonderen*** = Kunst." Schelling, Philosophie der Kunst, § 39, 406 / 426.

12 Schelling, Philosophie der Kunst, § 16, 382 / 402 / 166.

13 Schelling, Philosophie der Kunst, § 10 und 11, 378 / 298 / 162.

14 „Mit dem ‚Realen' meint Schelling den Inbegriff der Gegenstände, die vom Denken aufgefasst werden können, aber auch den Inbegriff möglicher Einzelfälle, die unter ein Allgemeines subsumiert werden können.", Sven Grosse, Theologie und Wissenschaftstheorie, 120, dort mit Verweis auf Schelling, Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums (1802), Schellings Werke, hg. v. Manfred Schröter, Bd.3, München 1927, 237 / Sämmtliche Werke, hg. v. K. F. A. Schelling, Bd.5, 215. Zu den Ausführungen Schellings über die Kunst in diesem wissenschaftstheoretischen Werk s. Grosse, Theologie und Wissenschaftstheorie, 124.

15 Schelling, Philosophie der Kunst, 370 / 390.

Idee der Weisheit[16]. Weil dieses Stück konkreter Anschauung das Absolute in einem bestimmten Aspekt in angemessener Weise sichtbar macht, darum ist es schön.

Ein künstlerisches Bild ist, wie der über die Kunst reflektierende christliche Maler Richard Seewald geschrieben hat, zugleich auch ein Sinnbild. Es zeigt etwas, was man sonst nicht sieht, weil es geistig ist; die Hauptfrage, die man an es richten muß, lautet nicht „*was ist das*?", auch nicht „*wie ist das gemacht*?", sondern: „*was bedeutet es*? […] Ein echtes Bild hat gleichsam ein Symbol zu sein."[17], und Paul Klee hat zugespitzt gesagt: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar."[18]

Ein stückweit läßt sich Schellings Überlegung von christlicher Seite her aufgreifen: die Ideenlehre kann integriert werden, indem man von Ideen als Schöpfungsgedanken Gottes spricht, in denen er sich selbst ausspricht[19], die Mythologie kann im Sinne einer *interpretatio christiana* christlich gedeutet werden (s.u. I.28). Es bleibt aber auch eine Sperrigkeit gegenüber einer solchen christlichen Einholung des Schellingschen Systems, und das zeigt sich bei der Frage, in welcher Weise auch christliche Stoffe zur Kunst tauglich sind im Vergleich zu denen der Mythologie (I.27).

An dieser Stelle will ich aber ein Zwischenresümee ziehen: Es gibt also einen Aufstieg von der Schau des Schönen in der Kunst – wie auch in der Natur – zu Gott als dem Schönen. Dieser Aufstieg kann auch als eine Vertiefung vorgestellt werden: der Blick, welcher das Schöne im Kunstwerk wahrnimmt, dringt noch tiefer ein und entdeckt darin Gott als die Schönheit. Man kann dabei wie Plotin das Schöne in der Kunst oder in der Natur aufsteigend hinter sich lassen; man muß darauf achten, daß man an ihm nicht hängen bleibt. Es dient nur als Sprosse einer Leiter, die es zu erklimmen gilt. Man kann aber auch umgekehrt diese Leiter wieder abwärts steigen und sieht dann im Kunstschönen Gott. Diese Schönheit, in der Gott dort wahrgenommen wird,

16 Ebd., 402 / 422: „Jupiter also als der ewige Vater ist der absolute Indifferenzpunkt [also das Absolute als solches], der im Olymp ist; bei ihm wohnt die Gestalt der Minerva, die ewige Weisheit – sein Gegenbild, das aus seinem Haupte entsprungen ist." Hier taucht, mythologisch formuliert, der Gedanke der Bildhaftigkeit wieder auf, den Bonaventura an der oben genannten Stelle christologisch formuliert.

17 Richard Seewald, Über Malerei und das Schöne, 2. Aufl. Luzern 1951 [Erstveröffentlichung: 1947], 26, vgl. 25 und 29: Bild und Sinnbild, mit dem Hinweis, daß ein Bild mit diesem Charakter in anderen Sprachen nicht nur *tableau*, *quadro*, *picture* genannt wird, sondern *image / imago*.

18 Paul Klee, Schöpferische Konfession, in: Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, Bd.13, hg. v. Kasimir Edschmid. Berlin 1920, 28.

19 Vgl. Thomas von Aquin, S.Th. I, q.15.

ist aber keinesfalls identisch mit der heilbringenden, beseligenden Schönheit Gottes, die er in Jesus Christus hat, in seinem Wort (der Heiligen Schrift und der Verkündigung) und in den Sakramenten. Und es ist erst das Herabsteigen Gottes in das Fleisch Christi und sein Sich-Finden-Lassen im verkündigenden Wort, durch das dem Menschen der Aufstieg eröffnet wird von der Schönheit der Kunst zur Schönheit Gottes. – Wir werden noch darüber nachzudenken haben, wie diese beiden Formen von Schönheit sich in der sakralen Kunst miteinander verbinden, ohne sich zu vermischen (III.1).

In entsprechender Weise ist aber Gott auch im schaffenden Künstler präsent. Er könnte nicht kreativ sein, wäre Gott nicht schaffender Geist. Auch wenn die Ausübung der Künstler handwerkliche Geschicklichkeit erfordert, ist der Künstler kein Handwerker. In seiner Tätigkeit ist der Geist in einer solchen Weise selbst tätig, daß, „das Sinnliche im Kunstwerk […] nur als Oberfläche und Schein des Sinnlichen" erscheint, darunter aber das Geistige ist[20]. „Denn es ist nicht nur Göttliches im Menschen, sondern in ihm ist es in einer Form tätig, die in ganz anderer, höherer Weise dem Wesen Gottes gemäß ist als in der Natur. Gott ist Geist, und im Menschen allein hat das Medium, durch welches das Göttliche hindurchgeht, die Form des bewußten, sich tätig hervorbringenden Geistes"[21]. Es läßt sich nicht vermeiden, vom *enthousiasmos*, von der Gotterfülltheit des Künstlers zu sprechen, oder, in einer anderen Abwandlung, vom *Genie* (V.1).

Aber wie auch immer: Diese Präsenz Gottes im Künstler ist scharf zu unterscheiden von seiner Präsenz in den Menschen, die von ihm bevollmächtigt sind, sein heilvolles Wirken weiterzutragen: seiner Präsenz in dem Menschen Jesus Christus, mit dem Gott eins ist, seiner Präsenz in den Verfassern der Heiligen Schrift, seiner Präsenz in den Gliedern des von ihm geschaffenen Volkes, in welchen manche durch ein Amtscharisma, andere durch Charismen anderer Art, etwa das der Prophetie, begabt sind. Es verhält sich damit wie mit der Unterscheidung zwischen dem Kunstwerk, das eine besondere Aura haben mag aufgrund seiner Schönheit und Wahrheit, und der Gnadenerfülltheit der Schrift, der Evangeliumsverkündigung, der Sakramente.

Die Präsenz Gottes im Kunstwerk und im Künstler ist also eine Präsenz, die verflochten ist mit der Präsenz von durchaus anderem, Nicht-Göttlichem. Das Kunstwerk, sagen wir, eine Dichtung, kann mit keinem Wort von Gott sprechen. Es kann auch von anderen Göttern sprechen, wie etwa ein mythologisches Epos, die Ilias und dergleichen. Ein Gemälde vermag irgendeine Person zu zeigen, sagen wir, die Mona Lisa. Ein Werk absoluter Musik bringt gar

20 Hegel, Ästhetik, Bd.1, 60.
21 Hegel, Ästhetik Bd.1, 49f.

nichts, wodurch es an sich und für sich genommen auf Gott hinweisen würde. Es kann irgendein Streichquartett sein oder Haydns ‚Sieben letzte Worte unseres Erlösers am Kreuz', dem diese Worte vom Hörer zu unterlegen sind, die in ihm aber nicht gehört werden. Es mag ein profanes Bauwerk sein oder ein heidnischer Tempel. In dem Maße, in dem all diese Werke Schönheit und Wahrheit ausstrahlen, ist Gott in ihnen präsent, und er ist es in den Künstlern, die sie geschaffen haben, gleichgültig, ob sie gläubige Christen waren oder nicht. Die Ausstrahlung von Schönheit und Wahrheit wird nur von einem Menschen wahrgenommen, der dafür eine Empfänglichkeit hat; eine Empfänglichkeit, die auch geschult werden kann. Diese Schönheit als die Schönheit *Gottes* wahrzunehmen ist eine Gabe des Menschen, der nicht nur diese Empfänglichkeit hat, sondern den Glauben an den menschgewordenen Gott. Er weiß dann das Kunstwerk zu deuten, d.h. er nimmt wahr, daß es auf Gott hin deutet, so wie die Spuren Gottes in der sinnlich wahrnehmbaren Schöpfung, von denen Bonaventura spricht.

Es ist dann aber auch klar, daß ein Kunstwerk auch andere Botschaften haben kann, die Gott leugnen oder ihm widersprechen. Es kann, als Kunstwerk, eine Häßlichkeit haben oder eine Unwahrhaftigkeit, die seiner Bestimmung, durch Schönheit und Wahrheit auf Gott hinzuweisen, sich widersetzt.

Ich komme zu einer weiteren Schlußfolgerung: Kunst ist unmittelbar eine Sache des Menschen. Er schafft sie und er ist von ihr umgeben. Er ist nicht nur von der Natur umgeben – von einer reinen, unbearbeiteten Natur ohnedies nur in sehr seltenen Fällen. Auch nicht nur von Dingen, die er um ihrer Zweckdienlichkeit willen gestaltet – Häusern, Fahrzeugen usw. Bei jeder zweckdienlichen Formung ist auch die Möglichkeit künstlerischer Gestaltung gegeben; bei der Architektur durchdringt sich beides so sehr, daß man sie auch zu den schönen Künsten zählt. Der Mensch umgibt sich aber nicht nur mit Architektur, er umgibt sich auch sehr oft mit Musik. Er kann, mittlerweile in einem hohen Maße, von Bildern umgeben sein, und, in einem wohl geringeren Maße, von dichterischer Literatur verschiedener Art. All dies ist Kunst, und in dieser Kunst kann Gott präsent sein. Sie macht auf jeden Fall, in der Art ihres jeweiligen künstlerischen Mediums, „Aussagen" über Gott und schafft eine Komm-unikation, ein Mit-Einswerden mit Gott. In der Fortsetzung dieser Überlegungen soll dem nachgegangen werden, wie die Kunst solche Aussagen macht.

KAPITEL I.14

Die Auswahl der Künste nach den Sinnen

Ich hatte eingangs gesagt, daß Kunst eine menschliche Gestaltung sei von etwas, das für die Sinne des Hörens oder des Sehens oder für den inneren Sinn für Empfindungen wahrnehmbar oder vorstellbar ist. Das soll nun begründet werden und es sollen die einzelnen Künste genannt werden, an die zu denken ist. Es soll auch ein Versuch gemacht werden, ob sich eine Ordnung unter diesen Künsten finden läßt.

Für die Auswahl von Gesicht und Gehör hat Hegel folgende Begründung hervorgebracht: Gerade weil Kunst ein Gebilde des kreativen Geistes im Medium des Sinnlichen ist, darf das Kunstwerk nur den *Schein* einer sinnlichen Wirklichkeit bieten: „daß das Sinnliche im Kunstwerk freilich vorhanden sein müsse, aber nur als Oberfläche und *Schein* des Sinnlichen erscheinen dürfe." Er fährt fort: „Dieser Schein des Sinnlichen tritt für den Geist […] nach außen hin als die Gestalt, das Aussehen oder als Klingen der Dinge auf. Deshalb bezieht sich das Sinnliche der Kunst nur auf die beiden *theoretischen* Sinne des *Gesichts* und *Gehörs*, während Geruch, Geschmack und Gefühl vom Kunstgenuß ausgeschlossen bleiben." Diese haften nämlich zu sehr an der Materialität, der sinnlichen Wirklichkeit des Dings. Darum gilt: „Das für diese Sinne Angenehme ist nicht das Schöne der Kunst."[1] Hegel trifft damit etwas Richtiges – was den Gesichtssinn betrifft, also die Künste der Plastik und der Malerei; wir werden sehen, daß sich von diesen auch etwas auf die Architektur übertragen läßt. Plastik und Malerei schaffen etwas, das einer – möglichen – Gestalt in der Wirklichkeit ähnlich sieht, aber wenn man versucht, diese Gestalt auch zu riechen, zu schmecken, zu tasten, wird man enttäuscht werden. Das Tasten ist, wie der Apostel Thomas zurecht darauf bestand (Joh 20,25), der ultimative Beweis der sinnlichen Wirklichkeit. Plastik und Malerei entwerfen also nur „Schemen" der sinnlichen Wirklichkeit und wollen gar nicht mehr an Wirklichkeit vortäuschen, weil sie das Sinnliche in der Kunst vergeistigen wollen: „In dieser Weise ist das Sinnliche in der Kunst vergeistigt, da das Geistige in ihr als versinnlicht erscheint."[2]

Mit der Musik verhält es sich indes nicht so. Wo der Schwerpunkt musikalischer Schöpfungen liegt, dort, wo man sagen kann, daß dies dem Wesen von

1 Hegel, Ästhetik Bd.1, 60f; vgl. die Wiederholung dieser Ausführungen Ästhetik, Bd.2, Theorie-Werkausgabe 14, 254–257.

2 Hegel, Ästhetik Bd.1, 61.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_017
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Musik am meisten entspreche, hat man nicht mit der Nachahmung von etwas Hörbarem in der Natur zu tun. Es ist eben nicht die wesentliche Aufgabe von Musik – um Kants Beispiel aufzugreifen –, Nachtigallengesang nachzuahmen oder Donnergrollen. Das mag nebenbei in Musik vorkommen; die Hauptsache darf es nicht sein. Der originale Nachtigallengesang in Respighis ‚Pinien von Rom' ist eine Ausnahme. Wenn bei Musik von einer *mimesis* geredet werden kann, dann von einer *mimesis* der inneren Gefühle des Menschen, aber auch das ist etwas sekundäres. Das Wesen der Musik besteht primär in der spielerischen Darstellung einer Ordnung, die an sich nur geistig erfaßbar ist und mathematisch aufgeschlüsselt werden kann. Das Material, mit dem Musik schafft, ist nicht das Hörbare an sich – so wie das Sichtbare an sich für die Malerei und die Skulptur oder den Film –, sondern es sind die *Töne* als Tonvorstellungen. „Vorgestellt werden die Töne in ihrer Beziehung aufeinander und in einem System der Tonbeziehungen"[3]. Das heißt: Im Aufbauen dieser Beziehungen wird eine Ordnung sinnlich wahrnehmbar, nämlich hörbar; diese Ordnung ist mathematisch analysierbar, und das gibt der Musik einen besonderen Charakter. Man kann also dieses Moment aus Hegels Überlegungen aufnehmen, daß Kunst im Medium des Sinnlichen eine gewisse Ordnung schafft, und dies ist das Werk des Geistes. Da die Quelle der Musik jenseits des Hörbaren liegt, ist ihre Distanz zu dem, was man gewöhnlich hört, um so größer als bei den Künsten, welche auf das Sehen bezogen sind.

Schließlich gibt es einen inneren Sinn, durch welchen ein Mensch wahrnimmt, was in einem anderen Menschen ist: welche Gefühle, aber auch insgesamt, was er mit seinem Denken ist, aber so, daß es ein Gesamtbild dieses Menschen ist, das innerlich angeschaut wird oder, um es mit einer anderen Metapher zu sagen, innerlich zum Klingen kommt und gehört wird. Auch hier schafft Kunst, vor allem in der Dichtung, ein Gebilde eines Menschen, der in der Realität existieren mag oder auch nicht: er wird als sprachliches Gebilde vom inneren Sinn wahrgenommen. Dieses Gebilde, etwa das einer Romanfigur oder das lyrische Ich eines Gedichtes, bietet „Oberfläche und *Schein* des Sinnlichen".

Die Nahsinne, das Schmecken, Riechen, Fühlen hingegen taugen nicht dazu, daß aus dem, was sie wahrnehmen, ein solches Gebilde geschaffen wird, das in eine solche Distanz tritt. Wohl ist es „Kunst" – in einem viel weiteren Sinne, als der Begriff hier verwendet wird –, welche ein köstliches Menu schafft oder ein raffiniert duftendes Parfum. Doch sind dies Gestaltungen *an*

3 Adolf Nowak, Art. Musikästhetik I./II., MGG² Sachteil [=S], Bd. 6 (1997), 968–998, hier: 971, unter Verweis auf Hugo Riemann, Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1914/15, Leipzig 1916, 1–26.

der Wirklichkeit selbst; es hat keinen Sinn, etwas Wohlschmeckendes zu schaffen, das man dann nicht in den Mund nehmen kann wie irgend etwas anderes, das schmeckt. Umgekehrt hat es aber keinen Sinn, ernsthaft eine Statue zu grüßen, als wäre sie ein lebender Mensch.

Die Nahsinne sind zwar sehr wohl gleichnisfähig auf die Beziehung zu Gott hin: man kann nicht nur „sehen", sondern auch „schmecken", wie freundlich der Herr ist, gerade in der Kommunion der eucharistischen Gaben (Ps 34,9a), und die Apostel sind ein Geruch Christi, der verschieden wahrgenommen wird: diejenigen, die gerettet werden, riechen an ihnen ihr ewiges Leben, diejenigen, die verloren gehen, ihren ewigen Tod (2. Kor 2,15f). Es ist dann gerade die Distanzlosigkeit, in der sie Gleichnis sind: Gott ist so nahe, daß er gar nicht mehr bloß gehört oder gesehen werden muß. Das macht es möglich, daß auch die Nahsinne eine geistliche Bedeutung haben[4]; zur Gestaltung eines Kunstwerks sind sie indessen ungeeignet.

Dieses Herausrücken aus der Sinnenwelt, in der sie gleichwohl verbleiben, weil sie ja doch sinnlich wahrnehmbar sind, gibt den Kunstwerken eine Anlage auf die Ewigkeit hin. Wohl können sie zerstört werden und sind auch immer wieder zerstört worden oder sind in Vergessenheit geraten. Doch in dem Maße, in dem sie hohe Kunst sind, haben sie auch den Anspruch, für alle Zeiten erhalten zu werden[5]. Für ein köstliches Menu oder einen reizenden Duft gilt dies nicht.

4 Vgl. Mariette Canévet, Art. Sens spirituel, Dictionnaire de Spiritualité 14 (1990), 598–617, insbes. 603.

5 Das ist der Anspruch, den Horaz mit seiner Dichtung noch mehr erfüllen will als ein Bronzedenkmal: „exegi monumentum aere perennius.", Carmina 3,30.

KAPITEL I.15

Der Kanon der Künste

Aber welche Künste gibt es nun? Wahrscheinlich läßt sich nicht festlegen, welche Künste es gibt, so wie man auch nicht festlegen kann, wieviele und welche Wissenschaften es gibt. Vor rund 200 Jahren hat man sich nicht gedacht, daß es einmal eine Filmkunst geben würde, und wir wissen nicht, was noch einmal kommen wird. Man wird nur mit guten Gründen eine solche Definition geben können wie diese hier, die bestimmte Kriterien mit sich bringt, was als Kunst gelten kann.

Vor allem Hegel hat die Künste in einen strengen Zusammenhang gebracht – in den eines Aufstiegs des Geistes – und darin jeder Kunst ihren festen Ort gegeben. Gegen diese strenge Hintereinanderstellung wird man Einwände erheben können; hier sollen die derzeit vorhandenen Künste nur in einer solchen Weise beschrieben werden, daß deutlich wird, daß sie alle in einer gewissen Weise einander zugeordnet sind und in die Lebenswelt des Menschen gehören, auch wenn diese Ordnung verschieden zusammengefügt oder von verschiedenen Blickwinkeln aus betrachtet werden kann. So soll der Gedankengang des vorigen Abschnitts weiterverfolgt werden, wie aus den verschiedenen Möglichkeiten der menschlichen Sinne die Künste entwickelt werden können.

Mit der Musik wurde bereits der Anfang gemacht. Wenden wir uns nun dem *Gesichtssinn* zu, so sehen wir als erstes (a) die *Architektur*: d.h. den von Menschen gestalteten Raum, in dem er sich bewegt und in dem er vor allem wohnt. Die Grundform ist das Haus; die Stadt ist ein System von Häusern. Der Mensch kann in ein Haus heraus- und hineingehen, um es herumgehen, es dabei betrachten.

Sodann (b) gibt es das vom Menschen gestaltete *Bild* von etwas, das ihm in der Welt bereits vorgegeben ist (in der Natur oder von ihm bereits Gestaltetes: Architektur, Werkzeug, andere Bildwerke). Diese können in der Drei- oder in der Zweidimensionalität vorliegen. In der Dreidimensionalität ist es die Plastik (ba). Zu ihr gehört auch das Um-sie-Herumgehen, wie bei der Architektur; man kann sie also aus verschiedenen Perspektiven betrachten. In der Zweidimensionalität (bb) ist es das Gemälde – bzw. die Zeichnung und die Druckgraphik.

Bei der Dichtkunst, der *Poesie*, kann man sich nun fragen, ob und in welcher Weise sie an die Sinne gebunden ist. Die besondere Stellung der Dichtkunst sollte in der vorgestellten Definition berücksichtigt werden, indem

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_018
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

gesagt wurde, daß Kunst eine menschliche Gestaltung von etwas sei, das für die Sinne des Hörens oder des Sehens *oder auch für den inneren Sinn für Empfindungen* wahrnehmbar *oder vorstellbar* ist. Dichtkunst entrückt in der Tat ihr Geschöpf noch weiter der sinnlichen Wirklichkeit, indem es ihr genügen kann, sich nur das in ihrer Phantasie vorzustellen, wovon sie spricht. Aber sie *spricht* doch immerhin: sie gebraucht ein sinnliches Medium – wenngleich man sich auch hier noch ein Stück weiter ins Geistige zurückziehen kann, indem man lautlos, innerlich spricht. Das, was die Dichtkunst schafft, ist aber immer ein Geformtes, das in der sinnlichen Wirklichkeit *sein könnte*. Bei der *Lyrik* kann man sich das „lyrische Ich" als einen Menschen vorstellen, den man sehen kann, vor allem aber: dessen Stimme man hört. Man stellt sich seine Empfindungen vor, empfindet sie selbst in seinem eigenen inneren Sinn. Das ist für die Lyrik unumgänglich und wesentlich. In der epischen, *erzählenden Dichtung* sind es die Menschen und Dinge, die beschrieben werden und die auch oft genug sprechen. Beim *Drama* dann muß der Schritt in die tatsächliche sinnliche Wirklichkeit gegangen werden, auch wenn es möglich ist, daß man ein Drama nur liest. Das Drama bedarf also des Schauspielers, der sich mit seiner Wirklichkeit zur Verfügung stellt, damit eine Schöpfung der Phantasie sichtbar und hörbar wird. Das Drama gewinnt damit Qualitäten der Architektur und der Plastik: es füllt einen Raum; man kann es aus verschiedenen Perspektiven betrachten.

Überall bei der Sprache spielt aber noch ein anderer Sinn eine Rolle, den ich hier den *inneren Sinn* genannt habe. Wenn ein Mensch spricht, dann wird nicht nur das mitgeteilt, was sich durch Begriffe denken läßt, sondern auch eine innere Anschauung oder Empfindung des inneren Wesens dieses Menschen. Dieses besteht in seinen Empfindungen. Auch seine Gedanken haben eine Seite, in welcher sie sich nicht nur denken, sondern empfinden lassen. Die Sprache kann also Empfindungen in einem Menschen erzeugen, durch welche er sich v*orstellt*, welche Empfindungen ein anderer Mensch hat. Jegliche Form von Dichtung, vor allem aber die Lyrik, erzeugt solche Empfindungen für den inneren Sinn eines Menschen. Es tritt der Mensch, der dichterisch spricht, oder der Mensch, welcher in einer Dichtung beschrieben wird und in ihr selber spricht, um es in den Worten Hegels zu sagen, als „belebt, erscheinend, beseelt" auf, es zeigt sich „die eigentliche Seele der Belebung", welche er von „innen heraus wirken läßt."[1]

Ohne Sprache schafft dies auch die Musik. Bei der Musik ist es die Verbindung von Harmonie und Rhythmus in der Melodie, welche auch imstande ist, Gemütsempfindungen vorstellbar zu machen. Bei Malerei, Plastik und

1 Hegel, Ästhetik, Bd.3, 241, vgl. die Ausführungen in I.12, wo bereits diese Stelle zitiert wurde.

Architektur (oder auch Tanz und Film) steht an erster Stelle das, was die Augen sehen, was vor Augen steht, aber auch dies kann Empfindungen vermitteln; nur ist die Distanz hier größer; das vermittelnde Objekt hat mehr Gewicht.

Fahren wir fort mit dem Kanon der Künste, so kommen wir zum *Tanz*, der eine Ähnlichkeit mit dem Drama hat, wobei der Tanz auch Musik ist, die in Bewegung umgesetzt wird. Zum Tanz paßt dann nicht das Sprechen, aber das Singen: das von der Musik durchformte Sprechen. Der Tanz steht somit zwischen Drama und Musik.

Am *Film* kann man eine Gemeinsamkeit mit dem Drama finden. Er wird dann als gefilmtes Drama aufgefaßt; er hat aber auch eine Gemeinsamkeit mit der Malerei, die ihn vom Drama unterscheidet: die Zweidimensionalität. Außerdem kann er durch seine technischen Möglichkeiten (das Schneiden und Zusammensetzen, die Montage) eine Fülle von gespielten Situationen von verschiedenen Orten und Zeiten zusammensetzen in eine neue, mimetische Wirklichkeit. Der Film setzt dabei eine Kunst und ihre technische Möglichkeit voraus, welche in der Malerei eingeordnet werden kann, nämlich die *Photographie*.

Man kann aber – und das ist die bessere Möglichkeit – das Wesen des Films bestimmen von seinem Charakteristikum her, das er weder mit dem Drama noch mit der Malerei gemeinsam hat, und das ist das Zeigen der sichtbaren Bewegung von Gestalten. Diese gibt es zwar auch im Drama, aber sie steht dort erst an zweiter Stelle; an erster steht dort das Sprechen der Figuren. Film ist, wie Andrej Tarkowskij gesagt hat, „ein Modellieren mit der Zeit“[2], d.h. der Bewegung. „Die Kraft des Kinematographen besteht jedoch gerade darin, daß er die Zeit in ihrer realen und unauflöslichen Verknüpfung mit der Materie der uns […] umgebenden Wirklichkeit beläßt.“[3], d.h. diese Bewegung ist die der sichtbaren Wirklichkeit, im Unterschied zur Musik, die zwar auch Bewegung als wesentliches Element enthält, aber von dieser Wirklichkeit sich gelöst hat.

Schließlich muß noch, im Anschluß an den Film, etwas zur Videokunst gesagt werden. Diese ist eine Variante des Films, hat aber noch weitere Elemente. Als Rauminstallation angelegt, hat sie eine Gemeinsamkeit mit der Skulptur oder mit der Innenarchitektur, der Gestaltung des Raumes nach innen hin. Wird die Filmbewegung in sehr langsamem Tempo gezeigt, nähert sich das Video dem Bild. So können auch beispielsweise Triptychen aus Videobildschirmen zusammengestellt werden.

---

2 Andrej Tarkowskij, Die versiegelte Zeit, in: ders., Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Hans-Joachim Schlegel. Mit einem Vorwort von Dominik Graf, Berlin 2009, erweiterte u. bearb. Neuausgabe der dt. Erstausgabe v. 1985 [russ. Erstveröffentlichung 1984], 94.

3 Ebd., 93.

KAPITEL I.16

Versuche, den Kanon der Künste systematisch zu begründen

Aristoteles hat eine Reihe von Künsten, nämlich die Epik, die tragische Dichtung, die Komödie, die Dithyrambendichtung und größtenteils das Flöten- und Zitherspiel nach dem Kriterium vereint, daß sie alle, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen, μιμήσεις, seien[1]. Das betrifft also die Dichtung und die Musik, im folgenden spricht er auch von der Malerei[2]. Charles Batteux hat dieses Kriterium systematisch zum Prinzip aller Künste gemacht, die er „schöne Künste" nannte: Les beaux arts réduits à un même principe (1746)[3]. Er stellt dadurch folgende Künste zusammen: auf das Sehen gründend Malerei, Bildhauerei, Tanz (welcher Gebärden einschließt), auf das Hören: Musik und Poesie[4]. Die

1 Aristoteles, Poetik, Kap.1, 1447a, 10–20, griech.-dt., übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 6.

2 Aristoteles, Poetik, Kap.2, 1447b, 5–10.

3 Charles Batteux (1713–1780), ein katholischer Kleriker, ist mit seinem Denken nicht der Aufklärung zuzurechnen, sondern dem Geist eines Klassizismus, wie er zur Zeit Ludwigs XIV. in Frankreich gepflegt wurde und noch in die Zeit Ludwigs XV. hineinreichte. Nachdruck der Ausgabe von 1747: 1970, Edition Paris 1989, dt. Übersetzung durch Johann Adolf Schlegel, den Vater von Friedrich und August Wilhelm Schlegel, 3., verbess. u. verm. Aufl. Leipzig 1770, Nachdruck Hildesheim / New York 1976: Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, engl. Übersetzung: The Fine Arts Reduced to a Single Principle, transl. with an Introduction and Notes by James O. Young, Oxford 2015. Zitiert wird in der Regel nach der dt. Übersetzung.

Paul Oskar Kristeller hat behauptet, daß mit diesem Werk sich das „moderne System der schönen Künste" (nämlich die Fünfheit von Dichtung, Malerei, Bildhauerei, Architektur, Musik) nahezu erstmals finden. Dies hat indes James O. Young widerlegt: Die Antike kannte bereits innerhalb der Künste (*technai / artes*) eine Gruppe, welche sie die nachahmenden Künste nannte und mehr oder weniger (einzelne Glieder können immer fehlen) mit den schönen Künsten nach Batteux identisch ist: Platon: Politeia, Buch X; Kratylos 423c–d; Nomoi 2,655d; 7,812b–c; 7,798d–e; Sophistes 235e; Hippias Maior 281d; Gorgias 450c, und vor allem die Poetik des Aristoteles.

Paul Oskar Kristeller, Das moderne System der Künste (1951/1952), in: ders., Humanismus und Renaissance, hg. v. E. Keßler, übers. v. R. Schweyen-Ott, Bd.2, München 1976 (Humanistische Bibliothek, Reihe 1, Bd.22), 164–206, mit Anmerkungen S.287–312; engl. Erstausgabe: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I), in: Journal of the History of Ideas 12 (1951), 496–527 / The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II), in: Journal of the History of Ideas 13 (1952), 17–46. James O. Young, Introduction zu seiner Übersetzung von Batteux: xlix–lxviii; xxiv–xxv.

4 Teil I, cap.5, S.51–62.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_019
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Baukunst und die Rhetorik haben hingegen eine Zwischenstellung: sie erfreuen durch Schönheit, erfüllen aber auch bestimmte Zwecke, um menschliche Notdurft zu befriedigen[5].

Das Problem dieser Systematik ist, daß die Architektur und die Musik, diese in ihrer ersten Wirklichkeit, nicht mimetisch sind. Bei der Architektur ist dies offensichtlich. Batteux meint, die Musik sei mimetisch, weil sie Empfindungen nachahme[6]. Das kann man gelten lassen, wenn man unter *mimesis* das Ausdrücken bzw. Erzeugen der inneren Empfindungen versteht. Es wird dabei aber verkannt, was die grundlegende Wirklichkeit der Musik ist. Diese ist aber ein Spiel in der Verknüpfung von Tönen im Sinne von Tonvorstellungen und dadurch ein Hörbarmachen einer mathematisch darstellbaren Ordnung, innerhalb derer sich die Musik spielerisch bewegt. Darauf aufbauend kann die Musik in der Tat zu einer zweiten Wirklichkeit finden, in welcher sie das tut, was das Eigentümliche der Dichtkunst ist: Empfindungen ausdrücken und erzeugen.

Auf das Problem wurde schon aufmerksam gemacht, das sich bei Hegel einstellt, wenn man die Musik in einer ähnlichen Weise als einen geisterfüllten Schemen der sinnlichen Wirklichkeit auffaßt wie die Malerei oder die Skulptur[7]. Man kommt offensichtlich zu Verzerrungen, wenn man versucht, die Künste nach einem einzigen Prinzip, etwa dem der *mimesis*, zu ordnen. Es führt weiter, wenn man ihr Wesen in einer Spannung sieht, die zusammenhängt mit der unterschiedlichen Ausrichtung der Sinne des Sehens und des Hörens. Das Sehen bietet die Gelegenheit an, Schönheit zu schaffen in der Nachahmung der sichtbaren Natur. Es weist auf die Oberfläche, das, was man sieht; die Künste der Malerei und der Plastik unternehmen es, in der Darstellung dieser

5 Teil I, cap.6, S.62–68.

6 Teil III, Abschnitt 3, cap.1, S.394.

7 Schelling geht in seiner Einteilung an diesem Problem vorbei. Er unterscheidet bildende und redende Kunst nach dem Kriterium des Konkreten und des Allgemeinen in ihrem Wechselverhältnis; die bildende Kunst ist dann die reale Reihe, die redende die ideale Reihe: Philosophie der Kunst, § 72–74, 481–487 / 501–507. Die Musik weist er dann der bildenden Kunst zu: Philosophie der Kunst, Besonderer Teil, Schellings Werke, hg. v. Manfred Schröter, 3. Ergänzungsband, München 1959, 137.

Kant gewinnt seine Kriterien nach „der Art des Ausdrucks, dessen sich Menschen im Sprechen bedienen“ und kommt auf Wort, Gebärde und Ton. Er findet damit drei Gattungen von Künsten: „die redende, die bildende, und die Kunst des Spiels der Empfindungen (als äußerer Sinneseindrücke).“ Zu dieser letzten zählt er die Musik: Kritik der Urteilskraft, § 51, S.258 (Ausführungen bis S.264). Er folgt damit seiner Bestimmung des Wesens der schönen Kunst als Beförderung der „Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung“, ebd., § 44, S.240.

Er bleibt also bei der Bestimmung der Musik als *mimesis* der Empfindungen.

Oberfläche etwas Tieferes, Geistiges, letztlich die Schönheit Gottes sichtbar zu machen. Das Hören ahmt hingegen nicht etwas nach, was hörbar ist, sondern macht hörbar, was unter der Oberfläche, d.h. jenseits des Hörbaren und überhaupt sinnlich Wahrnehmbaren ist: eine Ordnung, die sich im Klang umsetzen läßt. Sie kommt also von einer geistigen Wirklichkeit her und schafft daraus Gebilde mit dem Tonmaterial. Die Seh-Künste der Malerei und der Plastik oder auch der Film fangen indessen mit dem Sichtbaren an, das vor ihnen ist.

Aber beide Klassen von Künsten haben jeweils einen Anteil von der anderen Klasse. Die Malerei und Plastik können nur arbeiten mit einer innerlichen „Figur", einer „idea" im Geist des Künstlers (s.u. I.23), und die Musik hat tatsächlich die Fähigkeit, seelische Empfindungen darzustellen und zu erzeugen, die ihr zur zweiten Wirklichkeit werden können. Die Dichtkunst gehört in die mimetische Klasse der Künste in der Weise, wie dies schon beschrieben wurde: sie stellt der Phantasie etwas Sichtbares vor und drückt zugleich seelische Empfindungen aus; am unmittelbarsten, indem sie ihre Figuren reden läßt. Im Vergleich zu den Künsten, die lediglich vom Sichtbaren ausgehen, steht sie näher an der Musik.

Die Architektur hingegen hat ihre Sonderstellung deswegen, weil sie zugleich eine zweckhafte Kunst, eine *techne* ist. Sie geht aber mit dieser Zweckhaftigkeit gerade so um, daß sie dadurch zur Schönheit gelangt. Richtig verstanden ist der Satz Sullivans „Form follows function." völlig zutreffend[8]. Wenn die Architektur ausgehend von der Funktion eines Gebäudes Schönheit finden will, dann macht sie in einer spielenden Weise mathematische Ordnungen am Gebäude sichtbar. Auf diese Weise ist sie innerhalb der sichtbar darstellenden Künste das Pendant zur Musik[9].

---

8 Louis Sullivan, Kindergarten Chats and other Writings, New York 1947, 208, vollständig: „form ever follows function", innerhalb eines Aufsatzes: The Tall Office Building Artistically Considered, 202–213, erstveröffentlicht 1896.

9 Schelling, Philosophie der Kunst, Besonderer Teil, § 107–117, Werke, hg. v. K.F.A. Schelling, Bd.5, 571–598 / Schellings Werke, hg. v. Manfred Schröter, 3.Erg.bd. München 1959, 223–249. Es ist „die Architektur überhaupt erstarrte Musik", 593 / 244.

KAPITEL I.17

Hegels Auffassung der Kunst als einer Etappe im Aufstieg zum Absoluten

Wir müssen uns aber nun noch eingehender Hegels Konzept einer Ordnung der einzelnen Kunstgattungen zuwenden. Dieses ergibt sich aus der Ordnung, in welcher er die Kunst im Gang des Geistes sieht. Der Geist erreicht seine höchste Stufe als absoluter Geist. Diese Stufe ist aber nochmals untergliedert in drei Reiche. Aufsteigend sind dies die Reiche der Kunst, der Religion (der geoffenbarten Religion, d.h. des Christentums, so wie es Hegel versteht) und der Philosophie: „Durch die Beschäftigung mit dem Wahren als dem absoluten Gegenstande des Bewußtseins gehört nun auch die Kunst der absoluten Sphäre des Geistes an und steht deshalb mit der Religion im speziellen Sinne des Worts wie mit der Philosophie dem Inhalte nach auf ein und demselben Boden. Denn auch die Philosophie hat keinen anderen Gegenstand als Gott und ist so wesentlich rationelle Theologie und als im Dienste der Wahrheit fortdauernder Gottesdienst. Bei dieser Gleichheit des Inhalts sind die drei Reiche des absoluten Geistes nur durch die *Formen* geschieden, in welchen sie ihr Objekt, das Absolute, zum Bewußtsein bringen. […] Die *erste* Form nun dieses Erfassens [in welchem der Geist das Endliche in seiner Wesentlichkeit ergreift und somit selber wesentlich und absolut ist] ist ein *unmittelbares* und eben darum *sinnliches* Wissen [also der Geist im Prozeß der künstlerischen Gestaltung] […] Die *zweite* Form sodann ist das *vorstellende* Bewußtsein [die Religion], die *dritte* endlich das *freie Denken* des absoluten Geistes."[1]

Die Kunst ist also nur ein Vor-Vorletztes vor dem Höchsten, und das wird von Hegel wiederholt betont. Sie ist nicht „die höchste und absolute Weise, dem Geiste seine wahrhaften Interessen zum Bewußtsein zu bringen. […] Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elemente des Kunstwerks dargestellt zu werden;"[2].

Hegel denkt sich nun diesen Aufstieg zur höchsten Stufe des absoluten Geistes als freies Denken so, daß er nicht nur im Geiste eines denkenden Menschen vollzogen wird wie in der platonischen oder neuplatonischen Philosophie, sondern auch im Gang der Geschichte der Menschheit, und zwar so, daß deren Geist über eine längere Periode hinweg auf einer bestimmten Stufe

1 Hegel, Ästhetik, Bd.1, 139.
2 Ebd., 23.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_020
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

sein Hauptfeld der Betätigung und Verwirklichung findet. Die hohe Zeit der Kunst ist für ihn die Zeit der klassischen griechischen Antike. Die Zeit der christlichen Dominanz ist die Zeit der Religion; es schließt sich an die Zeit der Philosophie, des freien Denkens des absoluten Geistes. Der zuletzt zitierte Satz wird darum so fortgesetzt: „es muß noch in ihrer [der Wahrheit] eigener Bestimmung liegen, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können, um echter Inhalt für die Kunst zu sein, wie dies z.B. bei den griechischen Göttern der Fall ist. Dagegen gibt es eine tiefere Fassung der Wahrheit, in welcher sie nicht mehr dem Sinnlichen so verwandt und freundlich ist, um von diesem Material in angemessener Weise aufgenommen und ausgedrückt werden zu können. Von solcher Art ist die christliche Auffassung der Wahrheit […]".

Hegel geht dann zu dem „Geist unserer heutigen Welt" über und sagt schließlich: „Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt. […] so ist es einmal der Fall, daß die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben, – eine Befriedigung, welche wenigstens von seiten der Religion aufs innigste mit der Kunst verknüpft war. Die schönen Tage der griechischen Kunst wie die goldene Zeit des späten Mittelalters sind vorüber."[3] „In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt […]"[4]. „Man kann wohl hoffen, daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr."[5]

Hegel gewinnt aus diesem Aufstiegsschema zunächst einmal eine Gliederung der großen Perioden der Kunstgeschichte: Zuerst die Zeit der symbolischen Kunstform, zu der u.a. die altägyptische Kunst zählt, dann die Zeit der klassischen Kunstform, der klassischen griechischen Antike, schließlich die Zeit der romantischen Kunstform, welche die christlich geprägte Kunst ist (also weit vor der üblicherweise als „Romantik" bezeichneten Epoche einsetzt): „In dieser Weise *sucht* die symbolische Kunst jene vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt, welche die klassische in der Darstellung

3 Ebd., 24.
4 Ebd., 25.
5 Ebd., 142.

der substantiellen Individualität für die sinnliche Anschauung *findet* und die romantische in ihrer hervorragenden Geistigkeit *überschreitet*."[6]

Diesem Aufstiegsschema entspricht aber nun auch die Einteilung der Kunstgattungen. Am Anfang, also unten, und im wesentlichen der s*ymbolischen* Periode zugeordnet steht die *Architektur*: „Sie ist der Anfang der Kunst, weil die Kunst in ihrem Beginne überhaupt für die Darstellung ihres geistigen Gehaltes weder das gemäße Material noch die entsprechenden Formen gefunden hat und sich selbst in dem bloßen Suchen der wahren Angemessenheit und in der Äußerlichkeit von Inhalt und Darstellungsweise genügen muß. Das Material dieser ersten Kunst ist das an sich selbst Ungeistige, die schwere und nur nach den Gesetzen der Schwere gestaltbare Materie;"[7]

„Die *zweite* Kunst ist die Skulptur. Zu ihrem Prinzip und Inhalt hat sie die geistige Individualität als das klassische Ideal, so daß das Innere und Geistige seinen Ausdruck in der dem Geiste immanenten leiblichen Erscheinung findet".[8]

Die dritte Stufe umfaßt mehrere Kunstgattungen in sich. Auf der ersten Stelle steht die Malerei, die wie auch die Skulptur sich „der äußerlichen Erscheinung überhaupt" als Mittel ihrer Darstellung bedient, aber im Unterschied zur Skulptur verinnerlicht sie das Material, indem sie sich auf die Fläche beschränkt und die Räumlichkeit durch das „Scheinen der Farbe" darstellt[9]. Einen Schritt weiter geht die Musik: „Ihr eigentliches Element ist das Innere als solches, die für sich gestaltlose Empfindung, welche sich nicht im Äußeren und dessen Realität, sondern nur durch die in ihrer Äußerung schnell verschwindende und sich selber aufhebende Äußerlichkeit kundzugeben vermag."[10] Der höchste Schritt innerhalb der Kunst ist indessen der Schritt hinauf zur Poesie. „Denn alles, was das Bewußtsein konzipiert und in seinem eigenen Inneren geistig gestaltet, vermag allein die Rede aufzunehmen, auszudrücken und vor die Vorstellung zu bringen."[11]

Die Poesie ist dann wiederum dreifach gegliedert, und zwar aufsteigend epische Dichtung, Lyrik und Drama[12].

Gegen diesen sehr konsequent durchgeführten Schematismus erheben sich jedoch einige Einwände. Die Wurzel des Problems ist dabei etwas Theologisches. Der Geist, von dem Hegel spricht, ist in der einen Hinsicht der Geist

6 Ebd., 392.
7 Hegel, Ästhetik, Bd.2 (Theorie-Werkausgabe 14), 258f.
8 Ebd., 259.
9 Ebd., 260.
10 Ebd., 261.
11 Ebd.
12 Ebd., 262.

des Menschen, in der anderen der Geist Gottes, Gott selbst: „Gott ist Geist, und im Menschen allein hat das Medium, durch welches das Göttliche hindurchgeht, die Form des bewußten, sich tätig hervorbringenden Geistes;“[13]. Auf diese Weise wird dann, gemäß Hegels Denken, das Kunstwerk zu etwas religiös Verehrungswürdigem, weil in ihm der göttliche Geist sich verwirklicht und darstellt, so daß Götterbild und Kunstwerk eins sind und Verehrung erheischen – wenn es zu einer Zeit ist, in welcher der Geist diese Stufe der Selbstdarstellung im Kunstwerk als die ihm angemessene gefunden hat. Diese Stufe ist, so Hegel, aber mittlerweile überschritten, und darum beugen wir unser Knie nicht mehr vor einem griechischen Götterbild und auch nicht vor einer Christusdarstellung.

Es ist nur so: Es hat sich niemals ein Knie aus diesem Grunde vor einem Götterbild oder einem Christusbild gebeugt. Menschlicher Geist und Gottes Geist bleiben immer unterschieden. Man muß darum auch ästhetische Verehrung und religiöse Verehrung voneinander unterscheiden. Ich hatte bereits gesagt (I.6), daß Gott als die Schönheit sich nicht finden läßt durch einen Aufstieg, in welchem der Mensch anfängt bei den schönen Sinnendingen und sich im Sinne der göttlichen Schönheit gottähnlich gestaltet. Wohl ist Gott schön in den schönen Dingen der Natur und der Kunst (I.13), und er läßt sich dort auch finden, wenn man ihn bereits in seinem Wort gefunden hat, in dem er zu uns herabgestiegen ist. Es gibt auch eine Aneignung von Kunstwerken durch das Wort, so daß Gott in seiner beseligenden, heilsschaffenden Nähe sich auch in bestimmten Kunstwerken zeigt: dies ist die sakrale Kunst. Aber auch in diesen ist die Schönheit, die sie kraft des göttlichen Wortes haben, und die Schönheit, die sie als Kunstwerk haben, zu unterscheiden, auch wenn sie real eins ist. Diese doppelte Präsenz, die Gott in den sakralen Kunstwerken hat, wird aber, solange diese erste Schöpfung besteht, nie abgelöst durch eine andere Präsenz, weder die der Religion im Hegelschen Sinne noch die der Philosophie.

Von dieser Stelle aus läßt sich noch ein Blick werfen auf Heideggers Prognose über die Zukunft der Kunst, die sich ausdrücklich an Hegel anschließt. Er zitiert den Satz Hegels „Aber wir haben kein absolutes Bedürfnis mehr, einen Gehalt in die Form der Kunst zur Darstellung zu bringen. Die Kunst ist nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes“[14] und stellt die Frage: „Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht […]?“[15]. Heidegger meint, der Satz Hegels bleibe in Geltung, solange nicht

13 Hegel, Ästhetik, Bd.1, 50.

14 Heidegger gibt an: WW X 1, S.16 = TWA 13, 25, bei Heidegger, Ursprung, 66–68.

15 Heidegger, Ursprung, 67.

ein Gegenbeweis aus der Wahrheit des Seiendes gebracht worden ist. Aber man muß die Gegenfrage stellen: Ob die Kunst dies jemals gewesen ist, und zur Klärung fragen, was überhaupt „eine wesentliche und eine notwendige Weise“ ist, „in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht“? Die Motive, Kunst zu schaffen, sind die ganze Geschichte hindurch oft mit religiösen oder gesellschaftlichen Motivationen verbunden und nicht selbständig gewesen. Beantwortet man die Frage, welche Wahrheit für unser geschichtliches Dasein denn die entscheidende sei, so: es ist die Menschwerdung Gottes, dann hat dies allerdings eine bestimmte Folge für die Kunst: Die Schönheit Gottes, die sich in ihr zeigt, kann verbunden werden mit der Schönheit, die Gott in sein heilschaffendes Wort gelegt hat, und sie kann dadurch eine Sprosse des Aufstiegs zu Gott werden.

KAPITEL I.18

Die Qualifizierung der Kunstgattungen durch das Wort Gottes

Diese Überlegungen haben aber nun auch eine bestimmte Konsequenz für die Ordnung der Kunstgattungen. Man kann sie nicht nach einer solchen Hierarchie ordnen, wie Hegel sie bestimmt, weil es diesen Aufstieg zur Absolutheit des Geistes nicht gibt. Die Kunstgattungen haben als solche, wie sie zur Lebenswelt des Menschen gehören (I.15), gar keine Hierarchie. In Blick darauf, wie sie sich durch Gottes Wort in Dienst nehmen lassen, und in Blick darauf, was dieses Wort aus dem Menschen machen will, haben sie allerdings eine bestimmte Ordnung. Diese Ordnung wird eben dadurch bestimmt, daß Gott das Wort ist – das ewige Wort, Joh 1,1 – und daß er sein Wort spricht – das von beauftragten Menschen ausgesprochene Wort des Evangeliums: 2. Kor 5,19. Diesem Wort entspricht das menschliche Wort, in dem der Mensch seinen Glauben mit seinem Mund bekennt (Röm 10,10).

Auf diese Weise wird die *Sprachkunst* hervorgehoben, wobei hier zunächst von dem Fiktiven der Dichtkunst abgesehen werden muß, denn es geht nicht um eingebildete, sondern um tatsächliche Wirklichkeit, die aber künstlerisch gestaltet werden kann. Diese Sprachkunst ist an erster Stelle die geistliche Lyrik im Gottesdienst, die mit Musik verbunden, die gesungen wird, also der Hymnus (Eph 5,19; Kol 3,16). Gott kommt dem Menschen nahe dadurch, daß er spricht und von sich sprechen läßt. Das Ohr hat hier einen Vorrang vor dem Auge. Wir wandeln im Glauben – an das hörbare Wort – und nicht im Schauen (2. Kor 5,7). Die Vorstellung, die der Mensch von der Wahrnehmung, der αἴσθησις, Gottes gewinnt, muß darum damit anfangen, daß er einer ist, der sich durch das Wort, das er spricht, hörbar macht. Aus diesem Grunde ist es nicht geraten, eine Lehre von der *aisthesis* Gottes anfangen zu lassen mit einer „Erblickungslehre“[1], denn wie wir Gott wahrnehmen fängt nicht damit an, daß

1 Wie dies Balthasar tut: Herrlichkeit Bd.1: Schau der Gestalt, 118. Vorauslaufend 111 und 18, wo Balthasar, sich an Thomas anschließend, vom „Gestalt“ und „Glanz“ als den beiden Momenten der Schönheit spricht. Das sind aber beide Ausdrücke des Sehens. Aus diesem Grunde ist gegen Balthasar auch daran festzuhalten, daß die Künste des Hörens eine nähere Affinität zur Offenbarung haben. Nur besagt das nicht, daß sie damit eine höhere theologische Dignität hätten. Siehe dazu die folgenden Überlegungen und vgl. Hans Urs von Balthasar, Christliche Kunst und Verkündigung, in: Mysterium Salutis. Grundriß heilsgeschichtlicher

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_021
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

wir ihn erblicken. „Niemand hat Gott je gesehen; der Eingeborene, der Gott ist und in des Vaters Schoß ist, der hat ihn uns verkündet.“, Joh 1,18.

Dieser Eingeborene ist aber nicht nur das Wort, sondern auch das Bild des Vaters (Kol 1,15; Hebr 1,3; 2. Kor 4,4). Gerade die Aussage 2. Kor 5,7 weist darauf hin, daß das Schauen über dem Hören steht. Die Sehnsucht, die in Ps 17,15; 42,3; 63,3 ausgedrückt wird, die Verheißung, die Mt 5,8 ausgeprochen wird, sie wird in der jenseitigen Vollendung erfüllt werden. Es gibt aber auch ein Sehen Christi, das durch die Verkündigung des Wortes erzeugt wird, eine Vorwegnahme der eschatologischen Schau Christi und Gott Vaters: Joh 1,14b; 2. Kor 3,18; 4,6. Darauf kann die Theologie des *Bildes* aufbauen, auch der Plastik, die Theologie des sakralen Bildes, ganz besonders die Theologie der Ikone.

Im Wort steigt also Gott unter das herab, was er eigentlich ist. Er ist zwar eigentlich sichtbar – aber nur in einem unzugänglichen Licht (1. Tim 6,16) – und seine Worte sind eigentlich hörbar, aber sie sind auch unaussprechlich und es kann kein Mensch sie selbst sagen (2. Kor 12,4). Es ist also auch eine Selbstherablassung Gottes, wenn er in menschlichen Worten spricht, von sich sprechen läßt und sich ansprechen läßt, in Worten, die ein Mensch verstehen kann. An diesem Punkt weist nun die *Musik*, und zwar die rein instrumentale Musik, die mit keinem gesungenen Wort verbunden ist, hinaus über den Bereich des verständlichen menschlichen Wortes in das verborgene, dem menschlichen Sprechen und Begreifen (Phil 4,7, νοῦς) an sich entzogene Sein Gottes.

In dieser Hinsicht betrachtet ist also die *Musik* die höchste der Kunstgattungen, und das 19. Jahrhundert hat dafür ein Gespür gezeigt in seiner Höchstschätzung der Musik, von der Adorno sagt, der Totalanspruch der Religion und dann der philosophischen Systeme in dieser Zeit sei auf die Musik übergegangen, nachdem sich die Gesellschaft zuerst von der Leitung durch die christliche Religion und dann auch durch die Philosophie verabschiedet hat[2]. Der Anspruch, den Hegel äußerte, mit dem Begriff über die Kunst zu Gott hinaufzusteigen, läßt sich in der Tat nicht erfüllen. Es steht dann nicht die Dichtkunst über der Musik, und über jener die Philosophie in prosaischer Sprache, sondern es steht die Musik über beidem – nur, daß sich auch von ihr kein Weg zur ultimativen Erfüllung des menschlichen Daseins, also zu Gott finden läßt. Dieser Weg nach oben ist versperrt. Es gibt nur den Weg, den Gott selbst eröffnet hat, in dem er ins Fleisch und zum Wort hinabgestiegen ist.

Dogmatik, hg. v. Johannes Feiner u. Magnus Löhrer, Bd.1, Einsiedeln u.a. 1965, 708–726, hier: 724f.

2 Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Erstveröffentlichung 1949, Frankfurt/M. 1976, 23; wobei Adorno ausdrücklich an Richard Wagner denkt.

Schließlich hat auch die *Architektur* eine besondere Stelle unter den Kunstgattungen, wenn auch sie sich durch Gottes Wort in Dienst nehmen läßt. Sie gehört nämlich selbst zur vollendeten Welt: diese ist die heilige Stadt, das neue Jerusalem (Apk 21,2.10–21). Das wichtigste Merkmal der Architektur ist dabei das *Wohnen*. Das Wohnen zunächst des Menschen: die Architektur dient in erster Linie dem Menschen, damit er etwas zum Wohnen hat. Durch das Wort Gottes verwandelt wird die Schöpfung als neue Schöpfung aber nun zu dem Ort, an dem Gott selbst wohnt: „Siehe da, die Wohnung Gottes bei den Menschen! Und er wird bei ihnen wohnen!“ (Apk 21,3). Der Seher sieht in dieser neuen Stadt keinen Tempel, „denn der Herr, der allmächtige Gott, ist ihr Tempel, er und das Lamm.“ (Apk 21,22). Gerade diese Verneinung weist aber darauf hin, daß das Haus, das den Gottesdiensten der Gemeinde gewidmet ist, also der Kirchenbau, in der Zeit vor dieser Vollendung der „Tempel“ ist, in dem Gott wohnt.

In dieser Weise sind zunächst die Gattungen der sakralen Kunst qualifiziert: In welche Ordnung kommen sie dadurch, daß sie vom Wort Gottes in Dienst genommen werden? Dies hat aber auch eine Auswirkung auf die Gattungen der Kunst jenseits der sakralen Kunst. Von Natur her sind sie hingeordnet auf diese In-Dienstnahme und auf diese Ordnung.

KAPITEL I.19

Die Wahrheit der Kunst

Horaz hat das vielzitierte Wort formuliert: „Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen."[1] Dieses Wort fordert eine vielfache Kommentierung heraus[2]. Ein Aspekt soll hier herausgegriffen werden: das Nützen ist ein Nützen dadurch, daß auf bestimmte Weise die Wahrheit mitgeteilt wird[3]. Das Nützen ist dabei eines, das grundlegend unterschieden ist von der Nützlichkeit eines Werkzeugs (I.9). Es ist hier einiges von dem aufzugreifen, was oben schon gesagt worden ist (vor allem I.10 und I.12) und weiterzuführen.

Die Art, wie die Kunst Wahrheit mitteilt, wird von Aristoteles folgendermaßen charakterisiert: „Aus dem Gesagten ergibt sich, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich […] dadurch, daß der eine das wirkliche Geschehen mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichsschreibung das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut […]"[4].

Die Kategorie des Möglichen oder Wahrscheinlichen kommt darum ins Spiel, weil der Dichter – man kann wohl umfassender sagen: der mimetische Künstler – das Allgemeine aussagen will. Darum ist die Kunst philosophischer als die Geschichtsschreibung. Denn die Philosophie geht auf die Erkenntnis

1 „Aut prodesse volunt aut delectare Poetae, / aut simul et jucunda et idonea dicere vitae.", Quintus Horatius Flaccus, Epistula ad Pisones de arte poetica, 333f.

2 Eine Übersicht über die verschiedenen Auslegungen dieses Wortes bietet Wolfgang Ullrich, Delectare et prodesse. Zuckerpille oder Universalheilmittel. Wie Kunst legitimiert wird, in: ders., Was war Kunst?, Frankfurt/M. 2006, 100–123.

3 Siehe die Aufnahme des Horaz-Wortes durch August Buchner: Anleitung zu deutschen Poeterey (1665), in: ders., Anleitung zu deutschen Poeterey. Poet, hg. v. Marian Szyrocki, Tübingen 1966, 27, s. dazu auch Sven Grosse, Gott und das Leid in den Liedern Paul Gerhardts, Göttingen 2001, 195f.

4 Aristoteles, Poetik, Kap.9, 1451a 35–1451b 9, Ausgabe hg. v. Fuhrmann, 28–30. Von Batteux wird dieser Gedanke so aufgenommen: „Die Natur" – welche es nachzuahmen ist – ist „alles, was ist, oder was wir uns leicht als möglich vorstellen können": Batteux / Schlegel, 25, vgl. ebd., 33: „Es ist eine beständige Unwahrheit, die alle Kennzeichen der Wahrheit an sich hat."

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_022
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

möglichst allgemeiner Sachverhalte. Die eigentümliche Wahrheit der Kunst besteht also gar nicht in der Übereinstimmung des von ihr Gebildeten mit der Wirklichkeit – daß etwa ein Drama oder eine Erzählung das wiedergibt, was einmal konkret stattgefunden hat, genauso konkret wie die Konkretheit des dramatisch oder erzählerisch Gesagten, oder daß ein Bild oder eine Büste genau und leicht wiedererkennbar eine bestimmte Person der Wirklichkeit zeigt. Sondern die künstleriche Darstellung stimmt mit allgemeinen Sachverhalten überein, die sich aus der Abstraktion von vielen konkreten Gegebenheiten ergeben; sie werden aber nicht auf eine solche abstrakte Weise dargestellt, sondern in der Vorstellung einer bestimmten konkreten Begebenheit oder Person. Es findet also jene Darstellung des Allgemeinen im Besonderen statt, von der Schelling gesprochen hat, und der philosophische Charakter der Kunst besteht in der konzentriertesten Form darin, Gott in etwas Konkretem von symbolischem Charakter zur Anschauung zu bringen. Mit dieser Überlegung wird auch schon erhellt, was unter *mimesis* zu verstehen ist: sie ist eben nicht eine Nachahmung einer Begebenheit in größter Genauigkeit, wie dies ein geschichtlicher Bericht erstrebt, auch wenn dies faktisch der Fall sein könnte[5].

Diese Einsicht hat in jüngerer Zeit der kanadische Kunstphilosoph James O. Young in einer detaillierten analytischen Begrifflichkeit entfaltet[6]. Er unterscheidet zwischen einer semantischen Repräsentation der Wirklichkeit, die sich durch Aussagen (Propositionen) vollzieht, die von der Wirklichkeit gemacht werden, und einer illustrativen Repräsentation[7]. Jene ist Sache der Wissenschaften, diese Sache der Kunst. In einem literarischen Kunstwerk kann dies dadurch geschehen, daß ein Beispiel für einen allgemeinen Sachverhalt vorgestellt wird oder ein Gleichnis desselben, oder daß durch den formalen

5 Fuhrmann, Anm. 2 zu Aristoteles, Poetik Kap.9, in seiner Ausgabe S.113, sagt dazu: „Dieses Räsonnement wird der Geschichtsschreibung – die ja ebenfalls im Individuellen und Einmaligen das Typische und Repräsentative hervortreten lassen soll – nicht gerecht; es ignoriert die Leistung eines Thukydides." Die Geschichtsschreibung muß aber bei dem bleiben, was geschehen ist und es möglichst genau berichten; die Dichtung hat hier Freiheit, weil sie die zentrale Aufgabe hat, in dem der Einbildungskraft vorgestellten konkreten Fall das Allgemeine zu zeigen und nicht die Aufgabe hat, zu zeigen, wie ein bestimmtes Stück Wirklichkeit tatsächlich war oder ist. Dies kann sie tun, muß sie aber nicht.

6 James O. Young, Art and Knowledge, London / New York 2001.

7 Young, 26; 32. Gegen Einwände diskutiert auf 70ff. Young widerlegt dabei nicht nur die These, Dichtungen würden durch semantische Repräsentation Wahrheit lehren, sondern, sie würde es durch Exemplifizierung tun: d.h. im Kunstwerk würde ein Exempel aus der gezeigten Wirklichkeit selbst gegeben werden, das also derselben Kategorie angehört wie in dieser Wirklichkeit. Die Farbe Rot kann in der Tat wiedergegeben werden durch eine rote Farbfläche auf einem Bild, aber das ist nur ein kleiner und unwesentlicher Ausschnitt aus den Mitteilungsmöglichkeiten, die Kunst hat.

Charakter der Sprache, z.B. den Rhythmus eines Gedichtes, der Sachverhalt illustriert wird[8]. Dieser „illustrative" Charakter der Wahrheitsmitteilung der Kunst wird potenziert in der „interpretativen Illustration": der Betrachter („audience"; Youngs Modellfall ist hauptsächlich die erzählende Dichtung) wird in eine Position versetzt, von der aus er einsieht, daß eine bestimmte Perspektive auf eine Sache die richtige ist. „Eine Perspektive ist eine Weise, einen Gegenstand aufzufassen, durch welche das Verständnis desselben vertieft werden kann."[9] Während die Wissenschaft eine Beweisführung mit Argumenten unternimmt, geschieht dies in der Dichtkunst durch die Perspektive. Diese kann zwar nicht wahr (*true*) oder falsch (*false*) sein, wohl aber richtig (*right*) oder irreführend (*wrong*, *mistaken*), je nachdem sie zu einer richtigen (in Aussagen ausgedrückt: wahren) Auffassung der Wirklichkeit führt oder nicht[10]. Es gibt dabei verschiedene Möglichkeiten (*technics*) illustrativer Interpretation, unter anderem diese, mehrere Perspektiven einander gegenüber zu stellen. Young weist diese an Romanen von Jane Austen auf (‚Sense and Sensibility' und ‚Pride and Prejudice'), in denen eine Frau auf der einen Seite einem sehr charmanten Mann begegnet, der sich aber als moralisch völlig unzuverlässig erweist, auf der anderen Seiten einem Mann, dessen Sprödigkeit sie zunächst abstößt, der sich aber als der Zuverlässige bewährt und für sie liebenswert wird.

Was dadurch gelernt wird, aber anders als durch einen moralischen Traktat, man darf auch sagen: auf bessere Weise, ist, was Young „praktisches Wissen" (*practical knowledge*) nennt; man sollte eher von einer Urteilskraft sprechen, die befähigt, eine Vielzahl von konkreten Situationen in verschiedener Hinsicht, auch in moralischer, richtig einzuordnen. Die künstlerische Darstellung der Wirklichkeit ist also nicht imstande zu *beweisen*, daß der Sachverhalt, den sie zeigt, wahr sei. Darum geht es ihr auch nicht; ein Schlüsselroman, in dem man nur die Namen auszutauschen braucht, um einen bestimmten Sachverhalt zu erkennen, ist ein Grenzfall der Kunst. Wenn er künstlerische Wahrheit hat, dann liegt sie an einer anderen Stelle als in der Übereinstimmung mit diesem einen bestimmten Sachverhalt, nämlich an dem typischen Charakter der dargestellten Situationen oder Personen, den man auf bestimmte Situationen oder Personen in der Wirklichkeit übertragen kann. Indem man sie im Kunstwerk vor sich hat, schult man sich, die Wirklichkeit zu beurteilen.

---

8 Ebd., 49. Young dehnt dies dann auch auf die Musik aus, 52ff; damit ist aber nur das erfaßt, was ich die sekundäre Wirklichkeit der Musik genannt habe: die Repräsentierung von Emotionen.

9 „A perspective is a way of conceiving of an object that can enhance the understanding of the object.", ebd., 67.

10 Ebd., 67ff.

Dabei ist diese Schulung eine intuitive; der Weg einer wissenschaftlichen Untersuchung der Wirklichkeit, zu dem bereits eine journalistische Recherche zählt, ist ein anderer. Von einem Kunstwerk darf man nicht verlangen, daß es die sehr komplexe Wirklichkeit aufschlüsselt. An dieser Stelle hat es überhaupt keine Beweiskraft. Aber es kann sie zu einer eindringlichen Anschauung bringen.

Youngs Ausführungen sind sehr erhellend; es wird auch klar, daß die Weise, wie Kunst zur Wahrheit führt, genauso wenig durch Schlußfolgerungen wie durch Begriffsbildungen und Analysen erfolgen darf, wie bereits August Buchner gesagt hat (s.o. I.12).

Wenn innerhalb eines Kunstwerks eine Disputation zwischen zwei Standpunkten in angemessener Weise durchgeführt werden soll, dann muß sie, wie in dem Kapitel ‚Operationes spirituales' in Thomas Manns ‚Zauberberg', ganz aufgesogen sein in eine konkrete Situation, die vorgestellt wird: die Schneelandschaft, in welcher die Disputation zwischen Settembrini und Naphta stattfindet, die Charaktere, die Kleidung der beiden Kontrahenten, die begleitenden Gedanken der Zuhörer usw.[11]

Youngs Gedankengang erreicht nun aber eine kritische Zone, wenn es um die Tiefgründigkeit (*profoundity*) geht, welche ein Werk haben muß, um ein großes Kunstwerk zu sein. Es muß dann moralische oder metaphysische Komponenten haben[12]. Wie ist es dann, wenn zwei Kunstwerke für entgegengesetzte Lehren eintreten, etwa Dostojewskis ‚Schuld und Sühne' für die christliche, Butlers ‚Way of all Flesh' für den Atheismus? Young meint, auch wenn man sich den christlichen Überzeugungen verschließt, die Dostojewski in ‚Schuld und Sühne' propagiert, sei es ein Werk voll moralischer und psychologischer Einsichten[13].

Es muß aber dort die höchste künstlerische Größe erreicht werden können, wenn es um das Höchste geht, um Gott, und zwar in einer solchen Weise, daß so, wie Kunst es kann, ein Verständnis dieses Höchsten erreicht wird[14]. Seine Größe beruht also nicht allein auf dem Stoff, sondern auch auf der Art der Darstellung. An diesem kritischen Punkt erweist sich der Gedanke der Vielheit

11 Thomas Mann, Der Zauberberg, Frankfurt/Main 1952 (Erstveröffentlichung 1924), 615–641.

12 „It has a moral or metaphysical component.", Young, Art and knowledge, 111ff. Young meint, daß entscheidend nur durch den Grad seiner Wahrheitsvermittlung, nur nebenbei durch das Vergnügen, das es bereitet, ein Kunstwerk Größe hat: ebd.,114ff. Dazu später noch.

13 „is packed with moral and psychological insights", ebd., 109.

14 „a work which contributes to understanding of a profound matter will count as a profound work.", ebd., 113.

der Perspektiven als erhellend. Denn jede Perspektive muß überzeugend, das heißt, plastisch, so, daß man glauben kann, daß Menschen von ihr überzeugt sein können, dargestellt werden. Diese Multiperspektivität kennt auch die Heilige Schrift: die Heilung des Blindgeborenen, Joh 9, wird aus einer Vielzahl von Perspektiven dargestellt und kommentiert: der geheilte Blindgeborene: ab V.11, seine Bekannten: V.8, seine Eltern: V.20–23, die Pharisäer: ab V.15, Jesus: ab V.35. Die Stimme Jesu ist dabei die Stimme der Wahrheit; die Stimme des Geheilten die desjenigen, der zu der Wahrheit findet. Diese Stimmen befinden sich aber immer inmitten einer Vielzahl anderer Stimmen. Diese Vielzahl ist zu erfassen, wenn man die Wirklichkeit erfassen will, auf die sich Gott selbst eingelassen hat.

In einer vergleichbaren Weise gehören die literarischen Stimmen, welche dem Christentum widerstreiten, wenn sie nur so gestaltet sind, daß ihre Realität überzeugend dargestellt ist, zu einem Panorama der Weltliteratur, in dem sie nicht fehlen dürfen[15]. Die Perspektive eines solchen Werkes ist nur dann irreführend und der Wahrheit entgegen, wenn man sie absolut setzt. Als Teil eines viel größeren Konzerts hat sie aber ihren Platz und damit auch ihr künstlerisches Recht.

Diese Überlegungen geben nun auch Hinweise, wie der Rang von bestimmten Kunstwerken einzuschätzen ist. Ein Kriterium ist, wie hoch die Würdigkeit ihres Gegenstandes ist; ein anderes, ob es dem Kunstwerk mit seinen Mitteln gelungen ist, dieser Würdigkeit gerecht zu werden.

Nehmen wir als ein Beispiel den Fall des gleichen Bildsujets, das auch zu einem ähnlichen Entwurf führt: den Abschied von einem Verstorbenen und dessen Weg in das Jenseits. El Greco hat mit dem ‚Begräbnis des Grafen Orgaz' in der Kirche Santo Tomé in Toledo die Szene gemalt, wie bei dem Begräbnis dieses Grafen die Heiligen Stephanus und Augustinus vom Himmel herabgekommen sind, um den Leichnam ins Grab zu legen. So sieht man in der unteren Bildhälfte die zum Begräbnis versammelten Menschen, in der Mitte aber Stephanus und Augustinus mit dem Leichnam, in der oberen Bildhälfte sieht man indes in den Himmel: man sieht Christus, umgeben von Maria, Johannes dem Täufer und vielen anderen Heiligen. Dieses Bild hat sich offenkundig Pablo Picasso zum Vorbild genommen für sein Bild ‚Evocation' von 1901, welches das Begräbnis seines Freundes Casagemas zeigt, der sich erschossen hatte. Auch hier zwei Bildhälften: in der unteren liegt der Leichnam von Casagemas auf dem Boden, umgeben von Trauernden. In der oberen Bildhälfte

15 Man kann das, um ein extremes Beispiel zu nennen, vergleichen mit der Stimme der Verdammten in Dantes Hölle, die Gott lästern. Auch sie tragen zur Wahrheit und damit zur dichterischen Größe dieses Werkes bei.

sieht man nackte Frauengestalten; die Hurenhausbekanntschaften des Verstorbenen. Es ist klar, daß – man muß hier nicht auch noch die stilistischen Unterschiede beurteilen –, El Greco seiner Gestaltung eine wesentlich höhere Würdigkeit verliehen hat.

Ein anderes Beispiel ist ein Vergleich zwischen dem Martyrerdrama des Gryphius ‚Catharina von Georgien', und Goethe, Faust II, die letzten Szenen (Grablegung, Bergschluchten / Wald / Fels / Einöde). In beiden Fällen geht es darum, wie es ist, wenn ein Mensch stirbt und seine Seele in den Himmel kommt. Die Kraft der sprachlichen Gestaltung ist bei beiden deutschen Dramatikern gleich hoch, aber die Darstellung der Wirklichkeit ist bei Goethe nicht wirklich überzeugend. Was ahnt Fausts Seele, wenn Maria zur Büßerin Gretchen spricht: „Wenn er dich ahnet, folgt er nach."? Was ist „Das Ewig-Weibliche", welches „uns hinan" zieht? Ist das der Weg in den Himmel, den ein Faust gehen kann? Ist das die göttliche Liebe, in welcher die „liebend-heiligen Büßerinnen" lieben, die in Mephisto „Liebesqual" erzeugt, „von spitzer Qual durchdrungen"? Es ist nichts als Lüsternheit, die er empfindet und die ihn so betört, daß die Engel ihm Fausts Seele entwenden können. Nichts von so etwas Schillerndem findet sich in der Abschiedsrede der Catharina von Georgien, in der sie den Entschluß faßt, zum Martertod bereit zu sein, und göttliche Führung darin erkennt, die sie in das „seel'ge Reich" bringen will, „das JEsus vns erworben."[16] Hier hat Gryphius die größere Glaubhaftigkeit und er hat die größere Würdigkeit, gerade weil er streng christlich den Weg der Catharina auffaßt und ihn auch überzeugend so auffassen kann, während Goethe, im letzten immer noch unverbindlich und doppelsinnig, mit Versatzstücken des christlichen Mysteriendramas spielt.

Ich hatte in Kap.1 das freudenspendende Sich-Zeigen des Guten als das Schöne definiert. Weil es sich zeigt, ist es auch das Ereignis von Wahrheit, das „Inswerksetzen der Wahrheit"[17], aber eben so, daß sie sich zeigt, nachdem sie gesucht wurde. Dieses Sich-Zeigen hat die Qualität der sinnlichen Evidenz. Darum sind die Künste ganz im Medium der Sinneswahrnehmungen des Hörens und des Sehens, und auch die Dichtkunst schafft die Imagination von etwas, das man hören oder sehen könnte. Genau dies ist eine Bedingung der Schönheit der Kunst. Das diskursive Denken ist immer auf dem Wege zu diesem Sich-Zeigen. Es bringt dadurch analytische Zergliederungen und logische Schlußfolgerungen zustande. Das alles sind Merkmale der Unvollkommenheit, auch wenn am Schluß die richtige Einsicht steht. Diese erarbeitete Einsicht ist

16 Andreas Gryphius, Catharina von Georgien, IV, 346–370. Zu diesem Werk s. dann noch unten, I.30.

17 Heidegger, Ursprung des Kunstwerkes, 45.

nicht dasselbe wie das Sich-Zeigen der Wahrheit. Darum hat das diskursive Denken nur in einer abgestuften Weise, wenn überhaupt, Schönheit, und die Schönheit eines Kunstwerks ist in dem Maße mangelhaft, in dem es – in der Dichtkunst – dem diskursiven Denken näher ist (es sei denn, der Diskurs ist so plastisch umgesetzt wie in Thomas Manns ‚Zauberberg'), oder ein Bildwerk eine Ähnlichkeit zu einer plakativ vorgetragenen These gewinnt, wie es in der Kunst totalitärer Regime der Fall ist.

Vergleicht man Kunst mit den verschiedenen Formen der Theologie, dann ist sie der *theologia symbolica* vergleichbar, „welche Ähnlichkeiten mit körperlichen Dingen gebraucht, die auf Gott übertragen werden, wie Löwe, Licht, Lamm, Stein und ähnliches; demgemäß kann Gott mit allen Namen benannt werden.", ja, diese *theologia symbolica*, wie sie in den Psalmen und im geistlichen Lied durchgeführt wird, ist selbst Kunst[18]. Anders ist die *theologia propria*, die mit abstrakten Begriffen und Schlußfolgerungen arbeitet; sie ist Wissenschaft. Die dritte Form der Theologie, die *theologia mystica*, „wo durch ein geistiges Aus-sich-Herausgehen Gott in göttlicher Finsternis geschaut wird", verzichtet an sich zwar ganz auf Sprache; sie hat aber, wenn *nun doch* von diesem *excessus mentales* gesprochen wird, oft den Charakter der *theologia symbolica*, wie sich schon am Beispiel eines Ausdrucks wie „göttliche Finsternis" zeigt[19]. Andere Ausdrucksformeln mystischer Theologie, welche

18 So auch Boccaccio, Das Leben Dantes, [Vita di Dante], übers. von Otto von Taube, Leipzig 1919, 49; 52. Siehe dazu auch Bachem, Rolf Bachem, Dichtung als verborgene Theologie. Ein dichtungstheoretischer Topos vom Barock bis zu Goethzeit und seine Vorbilder, Diss. masch. Bonn 1955, 25, mit einem weiteren Beleg bei Petrarca, Epistulae familiares X,4.

19 „theologia simbolica, que utitur corporeis similitudinibus translatis ad Deum, ut est leo, lux, agnus, lapis et similia, secundum quam dicitur Deus omninomius; cum preterea tradidisset theologiam propriam per quam, ex effectibus repertis in creaturis presertim perfectionibus ad extra, consurgimus ad affirmandum aliqua de Deo, ut quod est ens, vita, a quo omnibus derivatum est esse et vivere, tandem addidit modum inveniendi Deum perfectiorem ceteris, quo per abnegationem et per excessus mentales tanquam in divina caligine videatur Deu, hoc est ‚in abscondito' ubi ‚ponat tenebras latibulum suum', quod attendens unus e prophetis sub assertione clamavit: ‚Vere tu es Deus absconditus'." , Johannes Gerson: Ioannis Carlerii de Gerson De Mystica Theologia, hg. v. André Combes, Lugano 1958, 7,6–8,20: Tractatus primus speculativus, pars 1, (2); in der Gerson-Edition von Palémon Glorieux: Jean Gerson, Oeuvres complètes, ed. Palémon Glorieux, Bd. 3, Paris u.a. 1962, 252 A. Gerson bezieht sich auf Dionysius Areopagita. Dort zur *theologia symbolica*: De divinis nominibus I, 8 (MPG 3, 597A–B), zur *theologia propria:* De mystica theologia III (MPG 3, 1033 A) und De divinis nominibus I,6, (MPG 3, 596 A–D), zur *theologia propria:* De mystica theologia III (MPG 3, 1033 A) und De divinis nominibus I,6, (MPG 3, 596 A–D). Dazu s. auch Sven Grosse, Theologie und Wissenschaftstheorie, Paderborn 2019, 19f.

sie aus der symbolischen Theologie nimmt, sind das im Feuer glühende Eisen als Symbol für das Gleichwerden der menschlichen Seele mit dem Wort Gottes, die Vereinigung von Braut und Bräutigam als Symbol für die Vereinigung der Seele mit Christus[20].

Die Wahrheit, welche die Kunst vermittelt, ist, wie Guardini gesagt hat (I.12), ein gegenseitiges Sich-Öffnen von menschlicher Innerlichkeit und Ding. Sie ist darin aber auch ein Sich-Öffnen Gottes gegenüber dem sich öffnenden Menschen, der durch die sinnenfälligen Dinge, dann aber, in einer gesteigerten Form, durch deren Öffnung im Kunstwerk sich dem Menschen zeigt.

Was hier noch offen bleibt, ist, wie es mit der Wahrheit der Musik und der Architektur bestellt ist, also der nicht-mimetischen Künste. Welche Wahrheit kann durch sie erkannt werden? Wir werden etwas Aufschluß darüber bekommen, wenn wir uns der Frage nach der Wahrheitsfähigkeit der mimetischen Kunst zuwenden (I.21).

20 Martin Luther, Von der Freiheit eines Christenmenschen, WA 7, 24,23–25; 25,26–28; Bernhard von Clairvaux, De diligendo Deo X, 27, Sancti Bernardi Opera, ed. J. Leclerq, H. Rochais, Bd. 3, Rom 1963, 142,16f; Sermones super Cantica canticorum 3, III,5, Opera, Bd.1, Rom 1957, 17,1–13. Dazu Sven Grosse, Martin Luther: Rechtfertigung und Mystik, in: Wolfgang Achtner (Hg.), Mystik als Kern der Weltreligionen?, Stuttgart 2017, 302–317, hier: 306f. Man kann hier auch das poetische Werk des Johannes vom Kreuz nennen usw.

KAPITEL I.20

Unterhaltungs-Kunst, engagierte Kunst, ‚L'art pour l'art' und der Lobpreis Gottes

Kehren wir aber zuvor noch zu den Bestimmungen der Künste zurück, die Horaz formuliert hat: *delectare* und *prodesse*. Man kann diese beiden Bestimmungen so auslegen, Kunst sei nur zur Vergnügung oder Unterhaltung da, oder sie sei dazu da, bestimmte Wahrheiten, vor allem moralischer und für die Gesellschaft nützlicher Art zu verbreiten. Dazu könne die erste Bestimmung auch mit dieser zweiten kombiniert werden. So wird Dichtung als eine versüßte Arznei aufgefaßt, die darum lieber genommen wird, weil die Belehrung in gefälliger Form dargeboten wird[1]. Diese Auslegung kann dazu führen, daß in fortschreitendem Maße die besondere Weise der Wahrheitserkenntnis verfehlt wird, welche Kunst vermittelt, und die damit verbundene besondere Freude, die sie erzeugt. Dorothy Sayers hat die letzte Konsequenz der Verkehrung einer Kunst, in welcher ein von dieser eigentümlichen Wahrheitserkenntnis losgelöstes *delectare* die Oberhand gewinnt, „Unterhaltungs-Kunst" genannt [Entertainment-Art], die Verkehrung, in welcher die Zweckbestimmung durch eine direkte, propositionale Wahrheitsübermittlung zur Herrschaft gelangt, die meist einen moralischen Zweck verfolgt, „Beschwörungs-Kunst" [Spellbinding Art][2].

Man kann diese auch engagierte Kunst nennen[3]. Es ist die Kunst der Propaganda; es kann auch die Kunst der religiösen, der christlichen Propaganda sein. Weil die Unterhaltungs-Kunst der Wahrheitserkenntnis und dem Verantwortungsbewußtsein, für welches ein „Nützen" überhaupt erst von Belang ist, auszuweichen sucht, führt sie eskapistisch letztlich so weit von der Wirklichkeit weg, daß im fortgeschrittenen Stadium nur noch die eigenen Sehnsüchte und

1 August Buchner, Poet, in: ders., Anleitung zur deutschen Poeterey. Poet, 6; 31f, vgl. Sven Grosse, Gott und das Leid, 198, und Ullrich, Delectare et prodesse, insbes.102f.

2 Dorothy Leigh Sayers, Vorüberlegungen zu einer christlichen Ästhetik, übers. v. Silke Igel, in: Dorothy Leigh Sayers, In die Wirklichkeit entlassen. Unpopuläre Ansichten über Glaube, Kunst und Gesellschaft, hg. v. Manfred Siebald, Moers 1993, 48–67, hier: 56f [engl. Erstausgabe: Towards a Christian Aesthetic, in: Dorothy Sayers, Unpopular Opinions, London 1946, 29–43, hier: 35].

3 Dazu Theodor W. Adorno, Engagement, in: ders., Noten zur Literatur III. Gesammelte Schriften Band 11/3. Aufl., Frankfurt/Main 1990, 409–430 / Einzelausgabe (bibliothek suhrkamp), Frankfurt/Main 1965, 109–135 [Erstveröffentlichung als Radio-Vortrag 1962]. Adorno setzt sich darin mit Sartres Essays ‚Qu'est-ce que la littérature?' auseinander, aber auch mit Brecht.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_023
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Gefühle das Bewußtsein bestimmen: daß „die ganze erfahrbare Wirklichkeit zum Bildschirm wird, auf dem wir die vergrößerte Projektion unseres unwirklichen Selbst als Objekt von gleichermaßen unwirklichen Emotionen sehen. Das führt zur völligen Korruption des Bewußtseins, das nun die Wirklichkeit nicht mehr durch die Erfahrung erkennen kann. Wenn es soweit gekommen ist, haben wir eine Gesellschaft vor uns, die ‚zum Vergnügen lebt' – eine Gesellschaft ohne Mut, ohne Erfahrung und fern der Realität."[4]

Das Problem der Propaganda-Kunst indessen ist, daß sie versucht, ohne die eigenständige und eigentümliche künstlerische Erkenntnis Emotionen und ein Verhalten auszulösen. Das kann mit rationalen Methoden und doch durch eine magische Kraft geschehen, ein „Kunst-Zauber". Propaganda-Kunst „kann tatsächlich […] aus ihrem Publikum machen, was sie möchte – sie kann am Ende wirklich das Bewußtsein verderben und die Erfahrung zerstören, bis das innere Ich der Opfer [der Menschen, die ihr zum Opfer gefallen sind] völlig nach außen verlagert ist und sie zu Marionetten und Instrumenten ihrer eigenen geheuchelten Leidenschaften geworden sind. Deshalb ist es für jedermann – selbst für die Kirche – gefährlich, Künstler dazu zu drängen, daß sie Kunstwerke mit der ausdrücklichen Absicht herstellen, ‚den Leuten etwas Gutes zu tun'."[5]

Hier ist daran zu erinnern, daß im Begriff der Schönheit ursprünglich, d.h. in Gott, die Begriffe des Wahren und des Guten eins sind. Gott hat als die Schönheit sich immer schon als die Wahrheit und als die Gutheit gefunden und ist darin selig (I.2). *Delectare* und *prodesse per veritatem* gehören also ursprünglich zusammen, und ihre Einheit kann als solche nur in der eigentümlich künstlerischen Wahrheiterkenntnis erfaßt werden. Nur diese also darf in der Kunst die Vorherrschaft haben. Wie sie nützt und wie sie erfreut, kann nur sie selbst bestimmen.

Wenn man dieses eigene Recht der Wahrheitserkenntnis durch Kunst im Blick behält – aber auch nur dann –, sind auch diese Worte Friedrich Schillers berechtigt, in welchen er sich von einem losgelösten *prodesse per veritatem* abgrenzt: „Daher muß man denjenigen vollkommenes Recht geben, welche das Schöne und die Stimmung, in die es unser Gemüt versetzt, in Rücksicht auf *Erkenntnis und Gesinnung* für völlig indifferent und unfruchtbar erklären. Sie haben vollkommenes Recht, denn die Schönheit gibt schlechterdings kein einziges Resultat weder für den Verstand noch für den Willen, sie führt keinen

4 Dorothy Sayers, Christliche Ästhetik, 64. Auf den für Dorothy Sayers zentralen Begriff der Erfahrung [*experience*] werde ich unten in Kap.22 eingehen.

5 Ebd., 65. Dorothy Sayers führt den Gedanken anschließend noch aus betreffs der im schlechten Sinne „erbaulichen" christlichen sakralen Kunst.

einzelnen, weder intellektuellen noch moralischen Zweck aus, sie findet keine einzige Wahrheit, hilft uns keine einzige Pflicht erfüllen […]"[6].

Gegenüber einem Übergewicht sei es der Unterhaltungs-Kunst, sei es der Propaganda-Kunst, können verschiedene Auswege gesucht werden. Man kann versuchen, die Kunst so zu gestalten, daß sie weniger leicht auffaßbar und damit weniger „verwertbar" wird. Wir werden sehen, daß dies eines der Motive ist, welche zu dem esoterischen Charakter der modernen Kunst – der modernen Kunst auf der hohen Stilebene – beigetragen haben (IV.1.2)[7]. Ein anderer Ausweg besteht darin, daß man sagt, die Kunst sei nur für sich selbst gut: l'art pour l'art! Man kann diese Gegenthese in verschiedener Form abgewandelt finden, etwa Théophile Gautiers „Es gibt nichts wirklich Schönes außer dem, das zu nichts nütze ist."[8] oder Oscar Wildes Ausspruch „Alle Kunst ist gänzlich nutzlos."[9]

Die Forderung des ‚l'art pour l'art' richtet sich *erstens* gegen die Degradierung der Kunst zu einem bloßen Mittel, sie will *zweitens* eine Ablösung der Kunst vom Leben, sie verlangt *drittens*, daß der Künstler und seine Gemeinde von der großen Mehrheit der Gesellschaft sich scheiden. Ich will einen Punkt nach dem anderen durchgehen.

Erstens: In einer früheren Überlegung (I.9) wurde an Heideggers Unterscheidung erinnert: das Kunst-Werk ist kein Zeug, kein Werk-Zeug. Das Zeug dient dazu, daß etwas entsteht, das für etwas gut ist. Zeug sind etwa ein Paar

6 Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in: Schillers Werke in zwei Bänden, Bd.2, München (Droemer) 1953, 563–641, hier: 615 (Brief 21). Schiller sieht hingegen in der Wirkung, welche die Schönheit ausübt, daß der Mensch „aus sich selbst" machen kann, „was er will – daß ihm die Freiheit, zu sein, was er sein soll, vollkommen zurückgegeben ist.", ebd. Damit gerät Schiller zwar nicht in ein ‚L'art pour l'art', aber in eine vergleichbare ethische Autonomie des Menschen, die keinen Grund hat. Er sagt, es würde auf diese Weise „die Schönheit unsre zweite Schöpferin.", so wie die erste Schöpferin, die Natur „uns gleichfalls nichts weiter als das Vermögen zur Menschheit erteilte, den Gebrauch desselben aber auf unsere eigene Willensbestimmung ankommen läßt.", ebd., 616, vgl. auch Brief 22, ebd., 617. Die relative Autonomie, die der Mensch hat, ist aber gebunden an das, was Gott ihm in der Natur als *seiner* Schöpfung vorgibt.

7 Dorothy Sayers schreibt: „daß Künstler und Kritiker dazu neigen, darstellende Kunst zugunsten von größerer Strenge, von Primitivismus und von Symbolismus abzulehnen" – man mag noch hinzufügen: von abstrakter Kunst. Sayers, Christliche Ästhetik, 56.

8 „Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien.", Théophile Gautier, Vorrede zu seinem Roman ‚Mademoiselle de Maupin' (1835). Passend ist auch „tout but dénature l'art" / „jeder Zweck verunstaltet die Kunst", notiert von Benjamin Constant 1804. Nachweise s. bei Wolfgang Ullrich, L'art pour l'art. Die Verführungskraft eines ästhetischen Rigorismus, in: ders., Was war Kunst? Biographien eines Begriffs, Frankfurt/Main 2005, 127f und 124f.

9 Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray, Vorrede, Aphorismus Nr. 23, in: ders., Werke in zwei Bänden, hg. v. Rainer Gruenter, Bd.1, München, 1970, 159.

Bauernschuhe; sie dienen dazu, daß man in ihnen bei der Arbeit auf dem Acker herumgeht. Das Kunstwerk hingegen dient dazu, daß Wahrheit ins Werk gesetzt wird; Wahrheit in einer dem Kunstwerke eigentümlichen Art, worüber jetzt geredet wurde. Die Erkenntnis, die so gewonnen wird, kann nützlich sein. Sie kann beispielsweise auch zu einem moralischen und politischen Engagement führen. Diese Erkenntnis kann in der Fertigkeit zur praktischen Urteilsbildung bestehen, von der James O. Young gesprochen hat. Die Erkenntnis durch Kunst wird aber nur so gewonnen, daß das Kunstwerk um seiner selbst willen wahrgenommen – geschaut, gehört – wird.

Diesen Aspekt hat Kant durchaus richtig getroffen, wenn er von dem Geschmacksurteil, welches etwas für schön erklärt, sagte, es sei „ohne alles Interesse“[10], das Schöne habe somit „eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck“[11]. Genauer: es hat einen Zweck, aber dieser wird nur dann erreicht, wenn man ihn nicht anstrebt, sondern sich voll und ganz auf das Kunstwerk einläßt. Es kann engagierte Kunst geben, die gelungen, also gut ist, d.h. solche, bei welcher der Künstler bestimmte Zwecke im Bereich des Guten oder der begrifflichen Wahrheitserkenntnis anstrebt. Diese Kunst ist aber nur dann gut, wenn der Künstler in seinem Schaffen bei allem Eifer für das Gute und das begrifflich Wahre dem Kunstwerk den Raum gelassen hat, den es braucht, um es selbst zu sein. Desgleichen nimmt auch der Betrachter das Kunstwerk nur dann als solches wahr und wird ihm gerecht, wenn er sich auf dieses einläßt, und nur durch die Wahr-Nehmung des Kunstwerks hindurch soll er zu seinen richtigen Einsichten und seinem richtigen Eifer für das Gute gelangen.

Zweitens: Der Gedanke des ‚l'art pour l'art' fordert eine Ablösung der Kunst vom Leben. Denn das „Leben“ ist gerade der Bereich, der bestimmt wird durch das Bezwecken des Guten, oder, um es platter zu sagen: des Nützlichen[12]. Gewiß muß der Künstler einen Abstand zwischen sich und dem bereits vorhandenen Leben gewinnen, um ein Kunstwerk zu schaffen. Es wird noch darüber zu reden sein, was das für die Person des Künstlers bedeutet (V.2). Dieser Abstand ist auch ein Abstand zwischen dem Kunstwerk und dem Leben, und zwar sowohl dem Leben, aus dem auf mimetische Weise das Kunstwerk entsteht, als auch dem Leben, innerhalb dessen sich das Kunstwerk befindet und für das man fragen könnte, ob das Kunstwerk für dieses Leben nützlich sei.

10 Kant, Kritik der Urteilskraft, 116, Leitsatz zu § 2: „Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne Interesse.“ Kant grenzt auf diese Weise das Schöne vom Angenehmen und von Guten ab.

11 Ebd., 143 (§ 15).

12 Im Grunde stellt die Lehre Fiedlers, auf die ich in einer Anmerkung zu I.10, eingegangen bin, eine Radikalisierung der L'art pour l'art-Lehre dar: auch das Schöne wird mit dem Guten dem niederen Bereich des „Lebens“ zugewiesen, die Kunst steht darüber.

Cézanne hat mit seinem Ausspruch „Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur."[13] das Verhältnis zwischen dem Kunstwerk und dem Leben, aus dem es gebildet wird, zutreffend bestimmt: die Kunst ist nicht etwas, das sich vom Leben schlechthin abwenden soll. Sie kann es auch nicht[14]. Aber sie ist „parallel": sie schneidet sich nicht mit dem Leben so wie Geraden, die nicht parallel sind, sich schneiden. Sie geht nicht im Leben auf. Der Abstand der Kunst zum Leben ist also kein absoluter. Das betrifft zum einen das Leben als „Vorbild" der mimetischen Kunst. Eine radikal abstrakte Malerei ist etwas leeres[15]. Es betrifft zum anderen das Leben als das, worin das Kunstschaffen immer irgendwie eingebettet ist. Seine Nützlichkeit für dieses Leben erweist das Kunstwerk eben auf indirekte Weise: indem es alle Aufmerksamkeit für sich beansprucht, ist es selbstlos nützlich.

Drittens: Das ‚l'art pour l'art' verlangt, daß der Künstler und seine Gemeinde von der großen Mehrheit der Gesellschaft sich scheiden. Denn diese ist dem inferioren „Leben" zugetan, die Kunst, welcher der Künstler und die wenigen, die ihn wirklich verstehen, sich widmen, ist indes etwas höheres, vom Leben geschiedenes. Hans-Georg Gadamer hat die Situation des modernen Künstlers so charakterisiert, daß „der Künstler seitdem nicht die Gemeinde ausspricht, sondern durch sein eigenstes Sich-Aussprechen sich seine Gemeinde bildet."[16] Diese Gemeinde schafft er sich in dem Bestreben, jenseits und oberhalb des „Lebens" zu sein[17]. Gadamer führt diesen Gedanken aber zurecht so weiter: „Trotzdem bildet er [der Künstler] eben seine Gemeinde, und der Intention nach ist diese Gemeinde die Oikumene, das Ganze der bewohnten Welt, ist wahrhaft universal. Eigentlich sollte sich jeder – das ist die Forderung

13 Paul Cézanne, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe, hg. v. Walter Hess, Hamburg 1957, 9.

14 Darauf hat Adorno hingewiesen. Er setzt „engagierte Kunst" und Kunst gemäß des ‚L'art pour l'art' als extreme Gegensätze gegeneinander und sagt: „Jede der beiden Alternativen negiert sich mit der anderen auch selbst: engagierte Kunst, weil sie, als Kunst notwendig von der Realität abgesetzt, die Differenz zu dieser durchstreicht; die des l'art pour l'art, weil sie durch ihre Verabsolutierung auch jene unauslöschliche Beziehung mit der Realität leugnet.", Adorno, Engagement, 410, in der Einzelausgabe: 110.

15 Wolfgang Ullrich zeigt dies überzeugend an der abstrakten Malerei Ad Reinhards und resümiert: „L'art pour l'art – das ist auf Dauer entweder unmöglich [weil die Kunst sich dann doch einen Zugang zum Leben erschließt] oder leer [wie in dem Fall Ad Reinhardts]": Ullrich, Was war Kunst?, 143.

16 Hans-Georg Gadamer, Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977, 51f.

17 José Ortega y Gasset hat dies als Charakteristikum der modernen Kunst im Fall der Musik Debussys genannt. Auch darüber wird noch zu reden sein: José Ortega y Gasset, Musicalia [span. Erstveröffentlichung 1921], in: Ästhetik in der Straßenbahn, Berlin 1987, 112–127.

aller künstlerisch Schaffenden – der Sprache öffnen, die in dem Kunstwerk gesprochen wird, und sie sich als seine eigene aneignen."[18] Das wird aber gewiß auch Übersetzungsprozesse verlangen. Die alte rhetorische bzw. poetische Lehre von drei Stilebenen hat hier vorgedacht: der hohe, nur wenigen zugängliche und oft schwierige Stil – der mittlere Stil – der niedere Stil, der den meisten zugänglich ist[19]. Was auf diesen verschiedenen Stilebenen gesagt wird, kann verschieden, muß aber auch miteinander vermittelbar sein. Es ist der Zusammenhalt einer Gesellschaft, der auf diese Weise bewährt wird. Das, was nur wenigen zugänglich – aber eben auf diese Weise ihnen doch „nützlich" ist, das muß, vermittelt und verwandelt, auch allen zugute sein.

Kehren wir aber am Schluß dieses Kapitels noch einmal zu dem ersten Anliegen des ‚l'art pour l'art' zurück, das, etwas anders ausgeführt, auch ein Anliegen Friedrich Schillers war: es gehört zum Wesen der Kunst, nicht verzweckt zu werden. Diese eigentümliche Zwecklosigkeit der Kunst gehört aber zusammen mit dem Preisen[20]. Wenn man ein Ding nicht um eines Zwecks willen gebraucht, sondern des Gut-Seins oder Schön-Seins gewahr wird, das es in sich selbst trägt, kann man es im Grunde nur preisen. Kunst verlangt danach, gelobt zu werden. Über der Kunst wird dann aber auch der Künstler gepriesen. Gerade wenn man sich darauf einläßt, öffnet sich die theologische Tiefendimension der Kunst. Denn Gott kann man im Grunde auch nur preisen.

Die Zwecklosigkeit der Kunst und die Zwecklosigkeit des Schönen sind im letzten die Zwecklosigkeit Gottes: er ruht in sich selbst. Er ist das Ziel aller Wege. Er ist nie Mittel zu etwas anderem. In der Kunst und ihrer Schönheit und in der Kreativität des Künstlers tritt Gott dem Menschen entgegen. Die Zwecklosigkeit der Kunst wird dann am tiefsten begriffen, wenn über dem Kunstwerk und dem Künstler Gott der Schöpfer gepriesen wird. Wenn Kunst *dient*, dann dient sie letztlich diesem Lobpreis[21].

---

18 Gadamer, Aktualität des Schönen, 52.

19 Cicero, Orator, § 76–99 (cap.21–29); Julius Caesar Scaliger, Libri poetices septem, IV,2, Lyon 1561 / Nachdruck Stuttgart-Bad Cannstadt 1987, vgl. Sven Grosse, Gott und das Leid, 196f.

20 Nietzsche läßt in seinem Sinne einen „Psycholog" sprechen, der durchaus zurecht diese rhetorischen Fragen stellt: „was thut alle Kunst? lobt sie nicht? verherrlicht sie nicht?": Nietzsche, Götzen-Dämmerung. Streifzüge eines Unzeitgemäßen, § 24, in: Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd.6, München 1988, 127.

21 Heinrich Vogel hat das Wesen des Schönen und die Bestimmung der Kunst gerade darin gesehen, daß sie rühmen, d.h. preisen, und das heißt für ihn: Gott rühmen. Es sei hier auf seine sehr tiefgehenden Besinnungen verwiesen: Heinrich Vogel, Rühmung, in: ders., Der Christ und das Schöne, Gesammelte Werke, Bd.9, Stuttgart 1983, 16, sowie: Der Logos und die Gestalt, ebd., 116; 118.

KAPITEL I.21

Die Kritik an der Wahrheitsfähigkeit der mimetischen Kunst und die Replik darauf

Gerade an der Wahrheitsfähigkeit der mimetischen Kunst ist schon früh radikale Kritik geübt worden. Der erste prominente Kritiker ist Platon. Der Kern seiner Kritik ist, daß die Kunst die Aufmerksamkeit des Menschen gerade in die falsche Richtung lenkt. Sie soll aufsteigen zur Schau der Idee, von welcher die erscheinende, sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit, die Natur, abhängt; sie wird aber durch die Kunst hinabgerissen zu etwas, das ein Schein dieses Erscheinens ist. Vom Schöpfer mimetischer Kunst sagt darum Platon, er sei „der dritte von der Wahrheit abständige Verfertiger des Schattenbildes"[1]. Die Wirklichkeitserfassung durch Rechnen, Messen, Wägen der Dinge sei der durch die Malerei überlegen, welche nur die Erscheinung der Dinge zeigt, so wie etwas als geknickt erscheint, wenn es aus dem Wasser ragt[2].

Hegel hat hingegen die Kunst gegen diesen platonischen Vorwurf verteidigt: „daß sie auch das Höhere sinnlich darstellt und es damit der Erscheinungsweises der Natur, den Sinnen und der Empfindung näherbringt." Der Geist „erzeugt aus sich selbst die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende Mittelglied, zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken […]"[3]. Die Kunst steht damit gegenüber der Hierarchie Platons im zweiten, mittleren Glied; die Natur wird als etwas im Vergleich

1 Politeia, 599d. Der Zusammenhang ist 596a–603d. Platon führt dies durch am Beispiel des Bettes: die erste Wirklichkeit ist die der Idee; sie ist von Gott gemacht. Die zweite ist das vom Tischler gemacht, die dritte das, was der Maler gemalt hat. – Dann kommt Platon auf ein anderes Thema der Kritik, die er an der Dichtkunst, aber auch an der Musik 397b) übt: daß sie zum Teil, wenngleich nicht immer, den Menschen mit schlechten Gefühlen erfüllt. Es ist dies das Thema der Seelenführung. – Eine noch tiefer stehende Art der Kunst ist die trugbildnerische Kunst im Unterschied zu der ebenbildnerischen. Platon meine damit in der Malerei die perspektivische Darstellung, die etwas ferner Liegendes als kleiner darstellt, wo es doch in der Wirklichkeit nicht kleiner ist: Sophistes 235d–236c.

– Augustinus bleibt hier auf den Bahnen Platons, obschon er die Schönheit der menschlichen Bildwerke betont, welche Gott durch die Hand der Künstler schafft. Sie ist aber geringer als die Schönheit der Naturdinge, welche sie nachahmen und vor allem: man darf sich nicht in sie so verlieben, daß man versäumt, zur Schönheit Gottes aufzusteigen; noch schlimmer ist die kultische Verehrung dieser Bilder: De diversis quaestionibus octoginta tres, qu. 78: Über die Schönheit der heidnischen Bildwerke.

2 Politeia 602c–603c.

3 Hegel, Ästhetik, Bd.1, 21.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_024
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

dazu geistarmes aufgefaßt: „In der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usf.“[4] Auf diese Auffassung der Natur, welche ihre Geisterfülltheit verkennt, und im Vergleich dazu die Kunst höher stellen kann, sind wir bereits gestoßen.

Den Ansatz zu einer ausgeglicheneren Auffassung hat Schelling vorgelegt in seiner Rede ‚Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur‘[5]. Er kritisiert darin nur eine solche Kunst, welche dadurch tot ist, daß sie die Natur, welche sie nachahmen will, selbst als etwas totes auffaßt: „Denn die meisten Künstler, ob sie gleich alle die Natur nachahmen wollen, erlangen doch selten einen Begriff, was das Wesen der Natur ist.“[6] „Nicht bloß ein stummes, ein *völlig totes* Bild war ihnen die Natur, dem auch innerlich kein lebendiges Wort eingeboren war: ein hohles Gerüste von Formen, von dem ein ebenso hohles Bild auf die Leinwand übertragen oder in Stein ausgehauen werden sollte.“[7] Der Grund dafür wird im Absatz darüber mit einem Zitat aus Hamanns ‚Aesthetica in nuce‘ wiedergegeben: „Eure mordlügnerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und warum fordert ihr, daß wir selbige nachahmen sollen? Damit ihr das Vergnügen erneuern könnt, an den Schülern der Natur [d.h. der Kunst] auch Mörder zu werden?“[8] In der recht gestalteten Kunst zeigt sich hingegen eine Auffassung der Natur, die ihr gerecht wird: sie wird als etwas geisterfülltes erkannt[9].

4 Ebd., 22.

5 Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede zur Feier des 12ten Oktobers als des Allerhöchsten Namensfestes Seiner Königlichen Majestät von Baiern, gehalten in der öffentlichen Versammlung der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München 1807, in: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst, ausgew. u. eingel. von Werner Beierwaltes, Stuttgart 1982, 53–95.

6 Schelling, Rede, 54.

7 Ebd., 56, Hervorhebung S.G. Ein anderer Weg, der gleichfalls nicht weiterführt, ist eine tote Nachahmung der klassischen Antike, wie sie Schelling in vielen Werken des zeitgenössischen Klassizismus vor sich hatte: ebd., 57ff.

8 Johann Georg Hamann, Aesthetica in nuce, in: Vom Magus im Norden und der Verwegenheit des Geistes. Ein Hamann-Brevier, hg. Stefan Matjeschak, München 1988, 110.

9 Im weiteren Verlauf seiner Rede fällt Schelling hingegen stellenweise hinter diese durch Hamann vermittelte Einsicht zurück, weil er seinen Blick auf die Wirkkräfte verengt, die der Natur immanent sind und nicht auf den Schöpfer blickt: „Darum trachtet die rohe Materie gleichsam blind nach regelmäßiger Gestalt, und nimmt unwissend rein stereometrische Formen an, die doch wohl dem Recht der Begriffe angehören, und etwas Geistiges sind im Materiellen.“, Rede, 62f; „In allen Naturwesen zeigt sich der lebendige Begriff nur blind wirksam“, ebd., 64.

Daraus ergibt sich aber auch, daß die Naturnachahmung der Kunst sich gar nicht am Äußeren der Naturerscheinung auszurichten hat: „Wie kommt es, daß jedem einigermaßen gebildeten Sinn die bis zur Täuschung getriebenen Nachahmungen des sogenannt Wirklichen als im höchsten Grade unwahr erscheinen, ja den Eindruck von Gespenstern machen, indes ein Werk, in dem der Begriff herrschend ist, ihn mit der vollen Kraft der Wahrheit ergreift, ja ihn erst in die echt wirkliche Welt versetzt?“[10] Der „Begriff“, d.h. das Geistige, das formt, ist bereits in den Dingen: er ist „das allein Lebendige in den Dingen […], alles andere aber wesenlos und eitler Schatten“[11].

Platons Kritik trifft also dann die mimetische Kunst nicht, wenn sie als ein Nachvollzug und Mitvollzug der Gestaltung der Natur aus dem schöpferischen Geist verstanden wird, der letztlich der Geist Gottes ist. Ihre Absicht ist dann gar nicht täuschende Nachahmung (man denke an Kants Nachtigall); ihre Absicht ist dann auch nicht, einen *homunculus* zu schaffen. Sie ist keineswegs Konkurrentin der naturwissenschaftlichen Weltwahrnehmung, für die Platon bereits den Maßstab des Rechnens, Messens und Wägens nennt.

Die mimetische Kunst gibt ganz frei zu erkennen, daß sie nicht eine Wiederholung der Natur ist, sondern Schein; darum ist sie nicht Täuschung. Sie ist aber ein Eindringen in die Geistigkeit der Natur als Schöpfung, und sie macht dies mit bestimmten Mitteln, welche auch der Natur zueigen sind: nämlich der sinnlichen Wahrnehmbarkeit für Gehör und Gesicht. Auf diese Weise hat sie einen Vorteil, den das analytische Denken nicht hat, und wir haben bereits gesehen, daß dieses auch nicht über der Kunst steht, sondern auf einem anderen, weder höheren noch niedrigeren Wege sich nach der Wahrheit orientiert, in deren Schau das, was durch begriffliche Analyse angestrebt wird, und das, was in der sinnlichen Wahrnehmung geschenkt wird, zusammenfällt.

Schließlich ist die Kunst auch von dem Anspruch befreit, nach dem Platon sie mißt, nämlich ob sie tauglich ist für den Aufstieg der menschlichen Seele zur Wahrheit der Idee. Denn wenn diese in Gott ist, Gott aber Mensch geworden ist, dann läßt sich Gott nicht an dem überhimmlischen Ort jenseits der sinnlichen Wirklichkeit fassen, sondern inmitten dieser. Das führt aber dann zu der besonderen Aufgabe der Kunst als sakraler Kunst, Gott zu zeigen. Man kann Platons Maßstab dann so abwandeln: Wie muß sakrale Kunst beschaffen sein, um das Hinabgekommen-Sein Gottes in diese Welt angemessen darzustellen?

10 Ebd., 65.
11 Ebd., 64f.

KAPITEL I.22

Was *mimesis* eigentlich ist

Plotins Gedanke, daß die Künste in ihrer Nachahmung zu den λόγοι aufsteigen, aus denen die Natur kommt[1] (I.11), und Hamanns, von Schelling übernommene Forderung, daß die Natur als lebendig aufgefaßt werden muß, wenn sie in rechter Weise nachgeahmt werden soll, finden in Überlegungen von Dorothy Sayers ihre tiefste Durchdringung und werden auf einen christlichen Grund zurückgeführt[2]. Ein mimetisches Kunstwerk entsteht durch eine vertiefte Erkenntnis, die Dorothy Sayers eine Erfahrung [*experience*] nennt. Das extreme Gegenteil einer Erfahrung ist ein äußerliches Ereignis [*event*], das einem zustößt, ohne daß man es sich innerlich aneignet. Diese Erfahrung findet im Kunstwerk ihren Ausdruck, und *was* dieser Ausdruck besagt, ist auf andere Weise nicht mehr einholbar. Das Verhältnis des Kunstwerks zu der Wirklichkeit, deren Ausdruck es aufgrund der künstlerischen Erfahrung ist, steht in Analogie zu dem Verhältnis, das Jesus Christus als als ewige Bild des Vaters zum Vater hat: „Er ist der Abglanz seiner Herrlichkeit und das Ebenbild [χαρακτήρ] seines Wesens." (Hebr 1,3), vgl. Kol 1,15 [εἰκών].

Die künstlerische Schöpfung steht darum in Analogie zur göttlichen Schöpfung: sie geschieht durch oder genauer: im „Bild" (Kol 1,16). Der Unterschied besteht darin, daß die Geschöpfe Gottes von dem ewigen Bild, in dem sie erschaffen sind, sehr wohl unterschieden sind. Die Übereinstimmung besteht darin, daß man von dem Kunstwerk nicht sagen kann, es sei geringer als der Gegenstand in der Natur, aus dem es gemacht worden ist, es sei „nur" eine Nachahmung. Es verhält sich also damit ähnlich wie mit dem ewigen Bild, das ὁμοούσιος τῷ πατρί ist. „Wer mich sieht, sieht den Vater!" (Joh 14,9). Durch eine weitere Inspiration, welche zu der Inspiration hinzukommt, aus welcher das Kunstwerk geschaffen wird, verhilft dieses dem Betrachter (Hörer, Leser) des Kunstwerks zu einer Erkenntnis seiner eigenen Erfahrung. Diese Inspiration steht in Analogie zu dem Wirken des Heiligen Geistes, der Menschen hineinführt in das an sich exklusive Verhältnis zwischen dem Vater und dem ewigen Bild (Mt 11,27; Joh 16,13).

Als Schlußfolgerung läßt sich nun sagen: *Mimesis* ist nicht eine solche Nachahmung des äußeren Scheins des Naturdings, daß man meinen könnte, es sei

1 Plotin, Enneade V 8, 1,35–41.

2 Sayers, Christliche Ästhetik, insbes. 60–63; die Begriffe „experience" und „event" in der engl. Ausgabe, Christian Aesthetic, auf 38.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_025
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

dieses Naturding selbst. Zuweilen haben Künstler eine solche Nachahmung auch beabsichtigt, und manchmal sind dabei durchaus gute Kunstwerke entstanden: die *trompe l'oeil*-Malerei, oder schon die perspektivisch gemalten antiken Bilder, welche Platon eine Trugbildnerei nannte[3]; Skulpturen, die farbig gefaßt und gelegentlich auch bekleidet sind und die von vorbeigehenden Menschen – zum Scherz, aber dieser Scherz enthält Wahrheit – gegrüßt werden. Ihre Größe als Kunstwerk haben sie dann aber nicht aufgrund dieses Verwechslungseffektes, sondern weil dieselbe Kraft, welche die Naturdinge hervorbringt, auch durch die künstlerische Gestaltung das Kunstwerk hervorbringt – und eben das ist wahre *mimesis*. Die inspirierte Wahrnehmung des Kunstbetrachters nimmt diese kreative Kraft wahr.

Das Gleiche wie von der bildenden Kunst gilt von Dichtwerken oder Filmen, die Fiktives zeigen, aber eine solche Nähe zur recherchierbaren Wirklichkeit erzielen, daß man meint, einen Bericht vor sich zu haben, und glauben zu müssen, eben das sei geschehen, was da geschrieben steht oder gezeigt wird. Künstlerische Größe können diese Werke nur haben, wenn das, was von innen her die gezeigte Wirklichkeit formt, auch durch das Kunstwerk strömt. Es liegt auf der Hand, daß dann aber auch Kunstwerke, welche mehr oder weniger auf eine solche Ähnlichkeit mit dem sinnlichen Schein verzichten, künstlerische Größe haben können, solange sie den Geist des Betrachters zu einer sinnlichen Erfahrbarkeit des Geistes bringen, der in der Naturwirklichkeit tätig ist.

Es ergibt sich daraus, daß auch die *Photographie*, die Kunstgattung, der man lange die größte Wirklichkeitstreue zuschrieb[4], auch nur dann als Kunst überhaupt zählen kann in dem Maße, in dem sie über eine *mimesis* verfügt, die von innen kommt. Eine Portraitphotographie von künstlerischem Rang enthüllt das Innere des gezeigten Menschen, und es kann dabei gleichgültig sein, wer dieser Mensch war, der photographiert wurde. Sie nähert sich damit einem gemalten oder gemeißelten oder in Ton geformten Portrait, nur mit dem Unterschied, daß das Bild bei ihr durch eine umständliche technische Apparatur gewonnen wurde, beim gemalten oder gemeißelten Portrait hingegen durch Werkzeuge, die unmittelbar in den Händen des Künstlers liegen und ihnen gehorchen, und dieses Wirken durch beseelte Hände ist etwas, das der für Geistiges empfängliche Betrachter durchaus wahrzunehmen versteht. Eine solche Portraitphotographie ist weit entfernt von einem Schnappschuß, der nur Zufälliges zeigt und die wahre Wirklichkeit des Gezeigten völlig verzerren kann.

3 Sophistes 235d–236c.

4 Mit der Erfindung der Digitalphotographie dürfte bekannter geworden sein, welche Manipulationsmöglichkeiten die Photographie schon immer besaß.

Das Dreieck Natur – Künstler – Gott

Das Schaffen des Kunstwerks ist also ein Vorgang analog zu dem Erschaffen der Natur durch Gott. Es ist ein Nachvollzug und Mitvollzug der Gestaltung der Natur aus dem schöpferischen Geist, der letztlich der Geist Gottes ist. In der *mimesis* wird, wie Plotin sagt, ein Aufstieg vollzogen zu den rationalen Formen [den λόγοι], aus denen die Natur kommt. Diese Überlegungen sind genauer zu beleuchten und in ein Verhältnis zu bringen zu anderen Überlegungen, wie ein Kunstwerk entsteht.

Man kann sich nun vorstellen (Möglichkeit a), daß die Idee zu einem Kunstwerk in der Natur selbst gegeben ist. Der Künstler beobachtet die Natur, nimmt darin diese Idee wahr und schafft daraus sein Kunstwerk. Der Gegenstand in der Natur ist ihm also das Vorbild[1]. Eine andere Möglichkeit (b) ist diese, daß der Künstler die Idee schon in sich hat[2]. Man kann dies so ausdrücken, wie Albrecht Dürer es getan hat: „Dann ein guter Maler ist inwendig voller Figur, und obs müglich wär, daß er ewiglich lebte, so hätt er aus den inneren Ideen dovan Plato schreibt, allweg etwa Neus durch die Werk auszugießen."[3] Die dritte Möglichkeit (c) ergibt sich aus der Konzeption Plotins. Sie erweitert den Horizont auf Gott: von ihm stammt die Idee, welche die Natur gestaltet, und von ihm stammt die Idee, die im Künstler schöpferisch tätig wird. Diese dritte Möglichkeit faßt die beiden ersten Möglichkeiten in sich. Es ergibt sich also ein Dreieck Natur – Künstler – Gott. Man kann sich dabei einmal mehr auf die

1 Erwin Panofsky nennt dazu als idealtypisches Beispiel eine Stelle bei Seneca. Für einen Maler, der ein Porträt Virgils malen will, gilt: „Seine Idee war das Antlitz Virgils, das Vorbild des Kunstwerkes. […] Ein Antlitz hat die Statue – das ist das Idos [εἶδος]; ein Antlitz hat das Naturvorbild, das der Künstler bei der Gestaltung der der Statue betrachtete – das ist die Idee.", Seneca, Brief 68, 16ff, bei Erwin Panofsky, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig / Berlin 1924 (Studien der Bibliothek Warburg), 11 mit Anm.42 (S.77): „Idea erat Vergilii facies, operis exemplar. […] Habet aliquam faciem statua; haec est idos. Habet aliquem faciem exemplar, quod intuens opifex statuam figuravit: haec idea est."

2 Panofsky nennt hier die stoische Konzeption der eingeborenen Ideen: ebd., 9.

3 Bei Panofsky, 70, mit Anm. 300 (S.120): zit. aus: Dürers Schriftlicher Nachlasse auf Grund der Originalhandschriften und theilweise entdeckter alter Abschriften, hg. v. K. Lange und F. Fuhse, Halle 1893, 298,1–4 (ein Text von 1512); sehr ähnlich ebd., 295,13–16 / Dürer, Schriften und Briefe, hg. v. Ernst Ullmann, Leipzig 1978 / 1993, 119.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_026
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

eine, das andere Mal mehr auf eine andere Komponente konzentrieren und von den jeweils anderen abblenden[4].

Panofsky nennt (a) die Nachahmungstheorie, (b) die Ideenlehre und vergleicht dies mit den Konzepten (a) der Abbildtheorie und (b) des Konzeptualismus in der Erkenntnistheorie. Er sieht ein Weiterwirken dieser beiden Konzepte bis in seine Zeit hinein: für (a) steht dann der Naturalismus oder auch der Impressionismus, für (b) der Idealismus oder auch der Expressionismus[5].

Deutlich ist auf jeden Fall, daß für das Kunstwerk diese zwei Komponenten Voraussetzung sind: für (a) die Natur, für (b) der Geist des Künstlers. Der Gegensatz der Konzeptionen (a) und (b) wird von Panofsky nach dem Vorbild der kantischen Erkenntniskritik auf eine „dialektische Antinomie" zurückgeführt: daß „die künstlerische Anschauung […] keine anderen Gegenstände besitzt als solche, die sich allererst in ihr konstituieren."

Ohne hier zu einer Kritik der kantischen Erkenntniskritik auszuholen, soll dagegen gesagt sein, daß vielmehr der künstlerischen Anschauung die Natur immer vorgegeben ist und sie sich nicht selber hervorgebracht hat. Ohne die Natur würde es die Kunst nicht geben. Dies gilt unmittelbar von allen mimetischen Künsten. Andererseits ist Kunst nur möglich, weil es einen nicht nur rezipierenden, sondern auch in gewisser Weise schöpferischen menschlichen Geist gibt. Im theologischen Horizont ist deutlich, daß beide, Natur und menschlicher, künstlerischer Geist, miteinander verbunden sind durch ihren Ursprung: durch Gott. Das ist die Richtung, wohin mit ihrer Begrifflichkeit Plotin und Schelling in seiner ‚Rede' gewiesen haben[6].

Auch Aristoteles und Platon bilden hier keine sich gegenseitig ausschließende Gegensätze. Aristoteles betrachtet nur das Wechselverhältnis von Form und Stoff, und dies findet sich in dem Verhältnis zwischen dem formgebenden Künstler und der Materie, aus der er formt, wieder. Michelangelo hat dies ausgedrückt in dem Anfang seines Sonetts

> Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto,
> Ch'un marmo solo in sè non circonscriva
> Col suo coverchio […]:

4 In welcher Weise, wird von Panofsky in seiner materialreichen Studien für die Zeit von der Antike bis zu dem Klassizismus des 17. Jh.s ausgebreitet, wobei er leider immer wieder die kunsttheoretische Konzeption von Naturvorbild und innerlicher Figur / Idea vermengt mit ontologischen Konzeptionen von platonischer Idee, eingeborener Idee im stoischen und immanenter Form im aristotelischen Sinne usw. Noch einigermaßen klar faßbar wird dies auf 1–4; 9f dargestellt.

5 Ebd., 71f. Hier auch die folgenden Zitate.

6 Die plotinische Konzeption von Enneade V 8, 1 wird von Panofsky referiert auf 11f.

„Nichts kann der beste Künstler denken sich, / Das nicht in einem einz'gen Marmorsteine / Umschrieben wär' […]"[7] Die Materie verhält sich also passiv, empfangend, zu dem formenden Künstler, aber der Möglichkeit nach, *in potentia*, enthält sie bereits die verschiedenen Figuren, die der Künstler aus ihr schaffen könnte. Auch die *potentia passiva* bringt eine Begrenzung der Schaffensmöglichkeiten für den formgebenden Geist mit sich[8]. Michelangelo verwendet hier den Begriff *concetto* für die Vorstellung, die der Künstler von seinem Kunstwerk hat.

Vasari kann diesen Begriff auch verwenden[9], zugleich aber den Begriff *disegno*: „*Disegno* ist der Vater unserer drei Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei, der aus dem Geist hervorgeht und aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil schöpft, gleich einer Form oder Idee aller Dinge der Natur, die in ihren Maßen einzigartig ist. So kommt es, daß *disegno* nicht nur in den menschlichen und tierischen Körpern, sondern auch in den Pflanzen, Gebäuden und Bildwerken das Maßverhältnis der Teile zueinander und zum Ganzen erkennt. Und da aus dieser Erkenntnis eine gewisse Vorstellung und ein Urteil entsteht, das im Geist die später mit der Hand gestaltete und dann Zeichnung [disegno] genannte Sache formt, so darf man schließen, daß *disegno* nichts anderes sei als eine anschauliche Gestaltung und Darlegung des Bildes, das man im Sinn hat, sich im Geist vorstellt und in der Idee hervorbringt."[10]

Bemerkenswert an diesen Formulierungen ist sowohl, daß Vasari hier die Architektur, also eine nicht-mimetische Kunstgattung, einschließt, als auch,

---

7 Michelangelo, Sonette, it.-dt., übers. hg. u. mit Anm. vers. v. Gottlob Regis (Erstausgabe dieser Übersetzung: Berlin 1842), München o.J., 6f (Sonett Nr.1).

8 Vgl. Thomas von Aquin, Summa contra gentiles II,16, Arg.7.

9 Panofsky, 45.

10 Giorgio Vasari, Le Vite de piu eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, Erstausgabe Florenz 1550, in der Ausgabe hg. v. Rosanna Bettari u. Paola Barocchi, Florenz 1966–87, Bd.1, 111, zit. nach: Giorgio Vasari, Kunstgeschichte und Kunsttheorie, neu übers. v. Victoria Lorini, hg., eingel. u. komm. v. Matteo Burioni u. Sabine Feser, Berlin, 2004, 194, im Glossar der Herausgeber, Stichwort „Disegno / Zeichnung, Entwurf" (Sabine Feser), 193–196. Vgl. die Stichwörter „Vorstellung / Konzeption / concetto", ebd., 280f (Sabine Feser) und „Idee / Vorstellung, Vorstellungskraft", ebd., 226–229 (Victoria Lorini). – Es kann hier eine Reihe verschiedener Begriffe eingesetzt werden, wie sich aus folgender Stelle in dem Vortrag Benedetto Varchis über dieses Gedicht Michelangelos zeigt: „Und der erste Anfang, oder wollen wir sagen, die bewirkende Ursache aller Dinge, die gesagt oder gemacht werden, ist somit jene Art oder Form oder Bildvorstellung oder Aussehen oder Idee oder Muster oder Vorlage oder Ebenbild oder Vorhaben oder Konzeption oder Modell oder – wie man auf andere Weise sagen könnte oder müßte – wie das Bild oder Phantasiebild wäre, das in der Phantasiefähigkeit, oder wollen wir sagen, in der imaginierenden Kraft dessen liegt, der sie [die Phantasiebilder] entweder machen oder sagen will.", Lezzioni sopra un sonetto di Michelangelo, zit. ebd., 281.

daß er nicht nur vom geistigen *disegno*, sondern auch von der sinnlich wahrnehmbaren Entwurfszeichnung spricht.

Es gibt einen hin- und hergehenden Austausch zwischen der Natur und dem Künstler. Der geistige *disegno* schöpft „aus vielen Dingen ein Allgemeinurteil" und reichert so den Geist des Künstlers mit den inwendigen Figuren an, von denen Dürer spricht. Das „Motiv" wiederum, dem der Künstler als einem bestimmten Gegenstand in der Natur begegnet, regt die jeweilige Figur im Künstler an, so daß es ihn zur Gestaltung drängt: „Stößt der Maler auf sein Motiv, so erkennt er in ihm sein in ihm liegendes Vor-Bild [die Figur] wieder, und es drängt ihn zur Gestaltung"[11].

Indem der Geist des Künstlers die Dinge der Natur in sich aufnimmt, arbeitet er aber auch die λόγοι heraus, durch welche Gott die Dinge geschaffen hat, und damit wird hinter das aristotelische Form-Materie-Verhältnis zurückgegangen. Es zeichnet sich das Dreieck Natur – Künstler – Gott ab, innerhalb dessen das künstlerische Schaffen sich vollzieht[12].

Es ergeben sich damit auch die Möglichkeiten der verschiedenen Kunststile in der Malerei und der Skulptur, worauf Panofsky hingewiesen hat, wenngleich man hier noch präziser sein muß. Die nachahmende Kunst kann ganz auf Gegenständlichkeit aus sein. Das läßt sich beim Malen oder Modellieren der einzelnen Dinge weitestgehend verwirklichen; aber schon wenn es darum geht, von welcher Seite ein Gegenstand gemalt wird oder von welcher Seite vornehmlich eine Skulptur gesehen werden soll, mehr noch, wenn der Ausschnitt für das Gemälde gewählt und die Komposition der Gegenstände mit ihren Farben auf dem Bild und der Lichteinfall bestimmt werden, und aus welcher Perspektive die Gegenstände betrachtet werden, entscheidet das Konzept des Künstlers.

Der Impressionismus konzentriert sich dabei nicht auf die Gegenständlichkeit der Gegenstände, sondern auf das Affiziert-Werden der Augen durch das Licht, das Farbwerte der Gegenstände weitergibt. Darum ist Cézannes Ausspruch über Monet, er „ist nicht mehr als ein Auge – aber der Himmel weiß, was für ein Auge!"[13] so treffend. Der Impressionismus ist somit ganz auf die

11 Seewald, Über Malerei und das Schöne, 34.

12 Darum greifen Panofskys Überlegungen zu kurz, der in dem Michelangelo-Sonett und in Varchis Kommentar nur das Aristotelische wahrnimmt und meint, damit sei die Öffnung aufwärts in einen platonischen Horizont geschlossen worden: Panofsky, Idea, 65–68. Es handelt sich nur um zwei verschiedene Blickrichtungen, die einander nicht ausschließen.

13 „Monet, ce n'est qu'un œil […] Mais, bon Dieu, quel œil!"

physische Ebene des Verhältnisses zwischen der Natur und dem künstlerisch-schaffenden oder betrachtenden Menschen reduziert[14].

Nicht erst der Expressionismus zeigt etwas sichtbares, damit der künstlerische Geist sich darin ausdrücken kann. Es geschieht dies bei jedem Bild und jeder Skulptur. Das, was auch dann, wenn der Künstler ganz hinter dem Gemalten zurücktritt, sich ausdrücken kann, ist die Achtung von dem Gegenstand in der Natur, die Achtung vor dem Menschen, der gemalt wird, und das ist sehr viel. Die Stilleben von Zurbarán und die Porträtkunst von Velazquez sind ein besonders hervorragendes Beispiel dafür. Noch weiter gehend, aber in eine ganz andere Richtung weisend, würde eine solche Sachlichkeit sein (die „Neue Sachlichkeit" des 20. Jahrhunderts etwa), in welcher die Dinge so kalt sind, daß damit auch eine Aussage über die menschliche Seele gemacht wird, vielmehr ein moralischer Imperativ: sie habe selber kalt, hart und verschlossen zu sein – oder: die Seele wird letztlich geleugnet. Aber auch damit redet eine menschliche Seele.

In der Kunst vollzieht sich, wie Guardini gesagt hat (I.11), ein Austausch zwischen den Dingen und dem Herzraum des Menschen; beide teilen sich gegenseitig mit, die eine Seite einmal mehr als die andere und umgekehrt. Fast immer ist es aber die Natur, die der Ausdruckswille des Menschen braucht, um sich mitzuteilen. Eine extreme Möglichkeit, in welcher sich der Künstler soweit wie möglich von der Natur entfernt, ist der abstrakte Expressionismus. Man muß aber fragen, ob ein gegenständlicher Expressionismus nicht noch besser geeignet ist, das Innere der menschlichen Seele zu offenbaren, und ob nicht ein naturalistisch gemaltes Bild ohne die Stilisierungen des gegenständlichen Expressionismus im gleichen Maße wie dieser das Innere der Seele zum Ausdruck bringen kann.

Gott kann selber nicht gesehen (Joh 1,18), also auch nicht gemalt oder als Skulptur dargestellt werden. Aber das Kunstwerk ist nur möglich, weil Gott die Natur geschaffen hat, und es gibt Zeugnis von dem schöpferischen Willen Gottes. Es macht die λόγοι sichtbar, nach denen Gott die Dinge in der Natur geschaffen hat. Und zugleich ist der menschliche künstlerische Geist nur, weil Gott ist und ihn als sich ähnlich geschaffen hat. Der menschliche Geist kann schöpferisch sein in einem eingeschränkten und abgeleiteten Sinne. Er schafft nicht aus dem Nichts, sondern bedarf der vorgegebenen Natur, aber er schafft eine kleine Welt innerhalb des Kunstwerks. Die Auswahl der Gegenstände, die in einer bestimmten Komposition innerhalb eines bestimmten Ausschnitts

14 „daß das Auge, die Retina, das Maß der Kunst wurde": Richard Seewald, Über Malerei und das Schöne, 15.

auf einem Bild gezeigt werden, entsprechend die Figuren einer Skulturengruppe, ergeben diese Welt.

Wenn in bestimmten Bildern des 19. Jahrhunderts, unter Anregung der Photographie, der Ausschnitt scheinbar zufällig gewählt wurde[15], dann wird dahinter nur das Komponieren des Malers versteckt. Es gibt dann eine zweizüngige Aussage: das Schöpferische des Malers, der mit seiner Komposition eine Welt im kleinen schafft, wird geleugnet, und: sein Komponieren wird raffinierter; es verlangt einen geschulteren Blick. – In der kleinen Ganzheit des Bildes wird aber die von uns nie einfangbare Ganzheit der wirklichen Welt der Natur vertreten und vergegenwärtigt. Guardini weist darauf hin, daß dies auf verunglückende Weise „die Programmatiker, also schlechte Künstler versuchen", etwa in „einem Riesenbild, auf welchem Jahreszeiten und Lebensalter" usw. dargestellt werden. Wo dies aber gelingt, ist beispielsweise in dem Bild van Goghs, das nur einen Stuhl in einem Zimmer auf ärmlichem Ziegelboden zeigt: „Um ihn klingt der Ton des Alls."[16]

Cézanne hat das mit dem Satz zum Ausdruck gebracht: „Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur." Sie hat ihren eigenen Horizont, in dem sie sich entwickelt: der Rahmen eines Bildes, Anfang und Ende eines Textes, dann, schon etwas schwieriger zu bestimmen, der Raum, die Menge von Standpunkten, von denen aus eine Skulptur betrachtet werden soll, oder ein Theaterstück. Das ist alles eine Welt für sich. Sie ist aber nicht unabhängig von der Welt der Natur, aus der sie etwas zeigt, zumindest etwas, das möglicherweise in der Natur ist. Es macht nicht so viel Sinn zu erörtern, ob diese Welt oberhalb oder unterhalb der Natur liegt; man kann in der einen Hinsicht dies, in der anderen das sagen. Darum ist es treffender zu sagen, daß sie parallel zur Natur liegt[17].

---

15 Siehe als Beispiel die Zeichnung, die Seewald, Über Malerei und das Schöne, 73, nach Degas gemacht hat.

16 Guardini, Wesen des Kunstwerkes, 27, im Zusammenhang von 25–28: „Das Ganze des Daseins".

17 Der Kontext dieses berühmten Ausspruchs in einem Gespräch zwischen Cézanne und Gasquet zeigt, daß Cézanne selber ringen mußte, seine Einschätzung in das richtige Lot zu bekommen. Zuerst formuliert er ganz im Sinne einer rigiden und sehr simplen Nachahmungstheorie: „CÉZANNE: Der Künstler ist nur ein Aufnahmeorgan, ein Registrierapparat für Sinnesempfindungen, aber, weiß Gott, ein guter, empfindlicher, komplizierter, besonders im Vergleich zu den anderen Menschen. Aber wenn er dazwischenkommt, wenn er es wagt, der Erbärmliche, sich willentlich einzumischen in den Übersetzungsvorgang, dann bringt er nur seine Bedeutungslosigkeit hinein, das Werk wird minderwertig." Gasquet fordert ihn dann heraus: „ICH: Der Künstler wäre also nach all dem geringer als die Natur?" Er berichtigt dann: „CÉZANNE: Nein, das habe ich nicht gesagt. Schlagen Sie in diese Kerbe? Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur. Was soll man von den

Pavel Florenskij hat hier die Begriffe *Komposition* und *Konstruktion* eingesetzt. Komposition betrifft das „Kunstwerk als organisierte Einheit seiner Darstellungsmittel", andererseits „bildet [das Kunstwerk] etwas ab", den Gegenstand, und das betrifft die Konstruktion. Es hat damit „Sinn"[18]. Die Konstruktion ist „die Struktur der Wirklichkeit selbst."[19]. Beides, Komposition und Konstruktion, ist nun im Werk verbunden: „wie Kette und Schuß einen Stoff weben"[20].

Die Macht, in gewisser Weise schöpferisch zu sein, eine Parallele zur Natur, eine „Komposition" hervorzubringen, hat der Mensch, konkreter: der künstlerisch begabte Mensch, von Gott. Dessen Schöpfermacht spiegelt sich in der Schöpfermacht des Künstlers. Darum ist auch noch vom *enthousiasmos* zu sprechen, dem „In-Gott-Sein" des Künstlers, oder von seinem *Genie* (s.u. V.1).

Nicht nur der Selbstausdruck der Seele des Künstlers bringt eine Stilisierung des Gezeigten mit sich, eine gewisse Entfernung von der Gestalt, wie sie in der Natur gegeben ist, sondern auch die Ausrichtung auf Gott kann dies tun. Dies ist konsequenterweise bei der *Ikone* der Fall, und es muß darüber noch nachgedacht werden, wenn wir uns dem Thema der Ikone zuwenden (III. 2.4). Die Ausrichtung auf Gott ist aber auch dann gegeben, wenn man die Dinge zeigt, „wie sie sind", d.h. mit dem Ausdruck der Achtung von der „Güte der Dinge"[21], die sie haben, weil Gott in ihnen ist.

Toren denken, die sagen, der Maler sei geringer als die Natur! Er ist ihr nebengeordnet. Wenn er nicht eigenwillig eingreift – verstehen Sie mich recht.": Paul Cézanne, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe, hg. v. Walter Hess, Hamburg 1957, 9. – An einer anderen Stelle spricht Cézanne davon, daß die Natur ein von Gott geschaffenes Schauspiel ist: „Die Natur nach Grundformen von Zylinder, Kugel und Kegel behandeln, das Ganze perspektivisch geordnet [...] Die dem Horizont parallel laufenden Linien ergeben die seitliche Ausdehnung, d.h. einen Ausschnitt der Natur, oder wenn Sie lieber wollen, des Schauspiels, das der *Pater omnipotens aeterne Deus* vor Ihren Augen ausbreitet.", ebd., 22.

18 Analyse der Räumlichkeit und der Zeit in Werken der bildenden Kunst, 97–343, in: ders., Raum und Zeit, hg. v. Olga Radetzkaja und Ulrich Werner, Berlin 1997 (Pawel Florenski, Werke in zehn Lieferungen. Fünfte Lieferung), 15–96 [verfaßt 1919, russ. Erstveröffentlichung 1990], hier: 191f.

19 Ebd., 196.

20 Ebd., 198. Florenskij durchdenkt die Möglichkeit, daß das Element der Komposition ganz in einem Kunstwerk fehlen würde. Es wäre dann ganz „objektiv": der extreme Naturalismus. Es würde dann aber auch die Konstruktion, d.h. die Sinnhaftigkeit des Darzustellenden verfehlt. Ihre [einer solchen angeblichen Kunst] Wahrheitsliebe ist eine Treue zum Zufall." „Vom Ding begreift sie ebensowenig wie die Photographie; sie hat aber andererseits auch keine eigene Seele, genausowenig wie die Linse eine Photoapparats." Dies ist dann nicht mehr Kunst: ebd., 199.

21 Paul Claudel, Fünf Große Oden, Dritte Ode, Einsiedeln o.J., 58.

KAPITEL I.24

Das Wahre, das Schöne und das Häßliche

Es ist deutlich geworden, daß die Schönheit eines Naturdings und die Schönheit eines Kunstwerks zweierlei sind. Ich habe darum gelegentlich von der Größe eines Kunstwerks geredet. Ein Werk der bildenden Kunst kann auch Dinge zeigen, die in der Natur als häßlich bezeichnet werden müssen, wie Aristoteles schon gesagt hat[1]. Das muß dem Kunstwerk nichts an Schönheit nehmen in dem Sinne, wie die Schönheit dem Kunstwerk eigentümlich ist. Das Naturhäßliche muß nur im Kunstwerk gut zur Darstellung gebracht werden. Dem Naturhäßlichen entspricht in der Musik als einer nicht-mimetischen Kunst die Dissonanz. Ein bildnerisches Kunstwerk kann in einem gewissen Maß häßliche Naturdinge, z.B. häßliche Gesichter, zeigen, wie das bei Kreuzigungsszenen oft gemalt worden ist. Der Körper des Gekreuzigten ist etwas schaudererregendes und jammervolles, in manchen Fällen wird er als etwas abscheuliches dargestellt, um hier die Begriffe des Aristoteles zu verwenden. Grünewalds Darstellung auf dem ‚Isenheimer Altar' ist zumindest auf der Grenze zum Abscheulichen. Noch weiter gehen die Verse des Barockdichters Daniel Casper von Lohenstein[2]:

> Sein Haupt von feinstem Gold' ist eytricht und voll Beulen /
> Die Tauben-Augen sind mit Speichel zugekleibt […]
> Die Lippen / die vor Myrrh- und Rosen theilten mitte /
> Sind braun und blau zerschwolln / zerkerbet und voll Fleck

Man kann das Maß der Unabhängigkeit des Kunstschönen vom Naturschönen aber auch überschreiten. Es ist dann, wie Adorno sagte, der Fall, wenn das Kunstwerk nicht mehr in sich stimmig ist[3]. Die Übertreibung ist in der Tat in dem Beispiel von Lohenstein schon etwas zu stark. Aristoteles hat das

1 Siehe die oben, I.11, schon zitierte Aussage: „So halten es auch die Maler: Polygnot hat schöne Menschen abgebildet, Pauson häßlichere, Dionysios ähnliche.": Poetik, Kap.2, 1448a, S.7–9.

2 Als Paraphrase von Jes 52,14 in: Daniel Casper von Lohenstein, Geistliche Gedanken über Das LIII. Capitel des Propheten Esaias, VI (17f), in der Nachdruck-Ausgabe, hg. v. Spellerberg: Lyrica. Die Sammlung ‚Blumen' (1680) und ‚Erleuchteter Hoffmann' (1685) nebst einem Anhang: Gelegenheitsgedichte in separater Überlieferung, hg. u. mit einem Nachwort vers. v. Gerhard Spellerberg, Tübingen 1992, [89f], zit. bei Marian Szyrocki, Die deutsche Literatur des Barock, Stuttgart 1979, 211.

3 Die Kategorie des Häßlichen verbietet Verstöße „gegen die immanente Stimmigkeit.": Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, 74.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_027
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Abscheuliche [μιαρόν] in seiner Theorie der Tragödie als nicht mehr kunstfähig bezeichnet, im Unterschied zum Schaudererregenden [φοβερόν] und Jammervollen [ἐλεεινόν][4]. Es gehört zu den grundlegenden Veränderungen in der Kunst seit dem 20. Jh., wenn Künstler und Kunstkritiker und Kunstbetrachter (von diesen nur ein kleiner Teil) diese Grenze überschreiten. Solche Darstellungen, wie etwa von Francis Bacon, lassen auch den Respekt vor dem Dargestellten vermissen. Hier spalten sich die Kunst und das Gute: der Respekt vor dem Menschen, der immer, auch in der Kunst, erwiesen werden muß, wird fallengelassen.

Man kann sich auch ein Bild vorstellen, das nur häßliche Gesichter zeigt, ein Musikstück, das nur aus dissonanten Akkorden bestünde. Auch dieses würde die Grenze des „Stimmigen" überschreiten. Wir werden später noch zu sehen haben, wie diese Einschätzung zu der von Schönberg verkündeten „Emanzipation der Dissonanz" steht (IV.4).

Andererseits kann aber ein Bild in gewissem Maße häßliche Naturdinge zulassen und ein Musikstück in einem gewissen Maße Dissonanzen. Die Dissonanzen müssen nur zur Auflösung gelangen, und auf diese Weise tragen sie sogar zur Steigerung der Schönheit des Musikstücks bei, und die häßlichen Dinge müssen in der Gesamtkomposition des Bildes ihren Platz finden. Wenn diese schön ist, dann kann sie auch das Häßliche in sich aufnehmen. Naturschönes und Kunstschönes muß also doch noch eine gewisse Entsprechung wahren. Das Naturschöne zeigt in einzelnen Exemplaren, was Schönheit ist. Das Kunstschöne kann, wenn die Kunst sich von der Methode des Zeuxis anleiten läßt, welcher die Frau, die er malte, aus den schönsten Eigenschaften seiner Modelle zusammensetzte, diese Schönheit in einer noch gesteigerten Form zeigen. Die Kunst kann aber auch das Häßliche integrieren, weil es seine Schönheit ganz auf der Ebene des Wie der Darstellung findet. Es verkündet damit eine bestimmte Wahrheit: nämlich daß alles einem Ende zugeht, welches das vorangegangene Einzelne zu einem Ganzen abrundet, das doch gut ist. Eine Darstellung der Kreuzigung kann auch erschüttern, sie soll dann doch der Wahrheit Ausdruck geben, daß das erschütternde Ereignis, das hier gezeigt wird, die Erlösung der Menschheit ist.

Die Kunst kann darum dem, was in der Natur häßlich ist, Raum geben, so daß es in der Kunst schön ist, weil sie der Wahrheit stattgibt, und die Wahrheit sagt, daß es in der Wirklichkeit der Natur Schönes und Häßliches gibt. Im Bereich der Kunst kann das in der Natur Häßliche aber nur schön sein, weil die Wahrheit zugleich etwas Gutes ist: sie bezeugt die Überwindung des Bösen und des Häßlichen.

4 Poetik, Kap.13, S.39.

KAPITEL I.25

Der Schmuck und die Schönheit des Kunstwerks

Ich habe bereits am Anfang gesagt, daß Schönheit darin besteht, daß das Wahre und das Gute *gefunden* werden (Kap.1 und 2): daß sie als solche zur Anschauung – oder zu Gehör – gelangen. Mehr läßt sich zur Bestimmung des Schönen in seiner primären Bedeutung nicht sagen. Schönheit eines Kunstwerks wird Ereignis, wenn sich die Wahrheit in ihm zeigt, wenn sie „ins Werk gesetzt" wird, wie Heidegger sagt, wenn, um es mit Dorothy Sayers zu sagen, eine „Erfahrung" ihren Ausdruck erlangt. Das, was in diesem primären Sinne schön ist, verlangt aber nach *Schmuck*. Der Schmuck selber muß schön sein. Das primär Schöne, das zu Schmückende, braucht nicht den Schmuck, um schön zu sein; es ist von sich aus bereits schön, aber es ist angemessen, daß der Schmuck hinzu kommt. Gerade weil es so schön ist, soll dies noch geschehen. Der Schmuck ist so wie das schöne Kleid, das die schöne Gestalt kleiden soll[1]. Der Schmuck ist also das, was in der Rhetorik das *decorum* bzw. πρέπον genannt wird[2]. Im Bereich der dichterischen Literatur besteht dieser sprachliche Schmuck in der Auswahl der Wörter – daß schöne, eben *poetische* Wörter gebraucht werden, in der Wortstellung, im Bau der Satzperioden, in Versmaß und Reim oder auch, wie in der hebräischen Poesie üblich, im Parallelismus membrorum[3].

August Buchner beschreibt den poetischen Stil folgendermaßen: „hingegen der Poet ausstreicht / sich in die Höhe schwingt / die gemeine Art zu reden unter sich trit / und alles höher / kühner / verblümter und frölicher setzt / daß was er vorbringt neu / ungewohnt / mit einer sonderbahren Majestät vermischt / und mehr einem Göttlichen Ausspruch oder Orakel […] als einer Menschen-Stimme gleich scheine."[4] Diese letzte Bemerkung, auf den hohen Stil, das *genus grande*, bezogen, zeugt davon, daß das Höchstmaß an Schönheit zugleich erhaben ist und seine Quelle in Gott hat.

1 Dazu Haecker, Schönheit, 36–40.

2 Cicero, Orator, § 69–74 (cap. 21f).

3 Hegel, Ästhetik, Bd. 3, 284–318, über die Mittel der poetischen Sprache. Zum Parallelismus membrorum s. Beat Weber, Entwurf einer Poetologie der Psalmen, in: Helmut Utzschneider / Erhard Blum (Hg.), Lesarten der Bibel. Untersuchungen zu einer Theorie der Exegese des Alten Testaments, Stuttgart 2006, 127–154, hier: 129ff. Beat Weber arbeitet mit linguistischer Begrifflichkeit heraus, daß durch diese poetischen Mittel eine Aussage auf sich selbst aufmerksam macht („recurrence", 134).

4 Buchner, Anleitung, 15f, vgl. Sven Grosse, Gott und das Leid, 196.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_028
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Was die größeren Einheiten eines sprachlichen Kunstwerks betrifft, ist es das Zueinanderpassen der Teile: es müssen Fuß und Kopf derselben Gestalt angehören, wie Horaz dies im Bilde sagt[5]. Es müssen genau die Teile da sein, die für das Ganze benötigt werden, so wie Aristoteles über das vollendete Kunstwerk sagt: Hier ist nichts wegzunehmen und nichts hinzuzufügen[6]. In seiner Poetik hat dann Aristoteles durchgearbeitet, was für jedes Element eines Kunstwerks, zentral: der Tragödie, das ist, was erfordert wird[7].

Dies alles läßt sich auf die bildende Kunst übertragen[8]: die Komposition eines Bildes, die Linienführung, die Auswahl und Verteilung der Farben auf dem Bild, der Umgang mit der Perspektive, die Modellierung der Gestalten, ihre Proportionen, der Grad an Wirklichkeitsnähe usw.; bei den Skulpturen vor allem die Haltung der Gestalt, die gewählt wird und die Proportionen der Gestalt; wenn es mehrere Figuren sind, deren Komposition.

Für die Schönheit der *Architektur* haben, wie wir noch eingehender sehen werden (II.6.5), die Proportionen wesentliche Bedeutung. Architektur hat aber auch eigene Schmuckelemente. Diese hat Leon Battista Alberti als Theoretiker der Architektur so definiert: „Schmuck [ist] ein die Schönheit unterstützender Schimmer [lux] und etwa deren Ergänzung [complementum]". Die Schönheit muß dem schönen Körper eingeboren sein, der Schmuck ist eine der Natur hinzukommende äußere Zutat[9]. Mit diesen Formulierungen wird deutlich, daß es sein könnte, in der Architektur den Schmuck vom „Bauwerk selbst" zu trennen. Diese Trennung könnte dadurch erleichtert werden, daß das Bauwerk, im Unterschied zu den Kunstwerken der anderen Kunstgattungen, nicht nur „Werk", Kunstwerk, ist, sondern auch „Zeug", Werkzeug, das zu etwas dient: zum Wohnen oder zu anderen Funktionen. Man könnte das Bauwerk ausschließlich als „Zeug" verstehen und auf seinen Schmuck verzichten. Man kann dann entweder ausdrücklich mit dem Schmuck auch das Trachten nach Schönheit des Bauwerks verwerfen, oder man behauptet zwar die Schönheit

5 Horaz, De arte poetica, 1–10.

6 Aristoteles, Nikomachische Ethik II 5, 1106 b 9.

7 Die Aufgabenstellung für die Tragödie in Poetik, Kap.6, 1450a 5ff.

8 Dorothy Sayers, Christliche Ästhetik, 50, nennt diese Dinge „Technik" (*technique*) und will damit ihre Bedeutung gegenüber dem eigentlichen Wesen des Kunstwerks herabsetzen. Sie hat recht damit, daß dieses nicht von jener „Technik" her sich bestimmen läßt, doch werden wir sehen, daß, wenn man vom Wesen des Kunstwerks her kommt, seiner eigentümlichen Wahrheitserfassung, sein Schmuck eng mit ihr verbunden sein kann.

9 „erit ornamentum quasi subsidaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum.", Leon Battista Alberti, L'architettura (De re aedificatoria), lat.-it., übers. v. Giovanni Orlandi, Einführung u. Anm. von Paolo Portoghesi, Bd.2, Milano 1966, Orlandi 449 (93v) / Zehn Bücher über die Baukunst, übers. v. Max Theuer, Erstveröffentlichung dieser Übersetzung: Wien / Leipzig 1912, 2. Aufl. Grafrath 2020, 294.

des Bauwerks, meint aber, sie könnte auch ohne Schmuck Bestand haben oder würde sogar noch schöner sein als mit dem Schmuck. Wir werden uns damit noch auseinanderzusetzen haben (IV.5).

Hier soll aber noch ein Hinweis auf eine Form von Kunst erfolgen, in welcher die Trennung zwischen dem Schmuck und dem, was geschmückt wird, ganz unmöglich ist. Dies ist der Fall beim lyrischen Gedicht. Während man bei einer erzählenden oder einer dramatischen Dichtung das herausziehen kann, was der „Kern" ist, in welchem eine Wahrheitserfassung sich vollzogen hat und Schönheit gefunden wurde, und dieser Kern in einer anderen, weniger geschmückten Formung seine Kraft hat – gerade bei den verschiedenen Versionen eines Mythos wird dies deutlich –, ist dies bei dem lyrischen Gedicht unmöglich[10]. Hier geht also die Schönheit ganz auf in der schönen Form des Schmucks[11].

Die *Musik* hat schließlich ihre primäre Wirklichkeit dort, wo die Unterscheidung zwischen Schmuck und Geschmücktem gar nicht zu denken ist. Erst in ihrer zweiten Wirklichkeit, wenn sie Gefühle ausdrückt und erzeugt, wenn sie – als Programm-Musik – Situationen und Ereignisse beschreibt, wenn sie, als Vokalmusik, Trägerin von Worten ist, kann man sie, aber sie selbst als Ganzes, als Schmuck verstehen, der diese auch sprachlich ausdrückbaren oder tatsächlich ausgedrückten Sachverhalte schmückt. Man würde ihr aber unrecht tun, wenn man darin ihre primäre Bestimmung als Kunst sehen würde.

---

10 „Die Fahrten des Odysseus vermögen auch in den ‚Sagen des klassischen Altertums' von Schwab den Leser zu fesseln. Eine kräftige Nacherzählung von Schillers ‚Wallenstein' wäre denkbar. Lieder aber büßen mit den Versen das Wesentlichste ein, und umgekehrt kann ein Nichts von Motiv in lyrischer Sprache den Wert eines Kunstwerks ersten Ranges gewinnen.", Emil Staiger, Grundbegriffe der Poetik, 8. Aufl. Zürich / Freiburg/Br. 1968, [Erstausgabe 1946], 20. Bei diesen Überlegungen ist mitzubedenken, daß Staiger das Wesen des „Lyrischen" (oder auch Epischen oder Dramatischen) vom Stil her definiert und nicht einen Gattungsbegriff einer bestimmten literatischen Form meint: ebd., 8ff.

11 Derselbe Sachverhalt wird berührt in dem (verkürzt wiedergegebenen) Dictums Robert Frosts „Poetry is what gets lost in translation." – Übersetzung von Lyrik hat gerade darum die Aufgabe, in einem neuen dichterischen Schaffensakt das Gedicht neu zu erfinden. – Wenn Friedrich Schiller sagt: „Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, *daß er den Stoff durch die Form vertilgt*, und je imposanter, anmaßender, verführerischer der Stoff an sich selbst ist, je eigenmächtiger derselbe mit *seiner* Wirkung sich vordrängt, oder je mehr der Betrachter geneigt ist, sich unmittelbar mit dem Stoff einzulassen, desto triumphierender ist die Kunst, welche jenen zurückzwingt und über diesen die Herrschaft behauptet.", Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Werke Bd.2, 618 (Brief 22), dann ist die Lyrik der Fall, wo dieser Kampf gar nicht zu kämpfen war oder wo man von ihm (fast) gar nichts mehr merkt. Die Lyrik ist (fast) ganz Form. In den anderen Gattungen der Dichtkunst hingegen hat der Stoff sein eigenes Recht, und dies soll erhalten bleiben.

In jedem Fall und in jeder Kunstgattung kann man aber den „Kern“, das zu Schmückende, von dem Schmuck nicht wirklich trennen; man kann ihn nur mehr oder weniger weit durch ein Abstrahieren von diesem wegrücken. Das hat seinen Grund darin, daß Schönheit gerade in einem Nach-außen-Treten der Wahrheit besteht. Der Schmuck wird Teil des geschmückten Körpers.

KAPITEL I.26

Die Regelhaftigkeit der Schönheit

Von diesen Überlegungen her erschließt sich ein wesentliches Element des Schönen, sei es der Natur, sei es des Kunstschönen, auf das noch eingegangen werden muß, nämlich seine Regelmäßigkeit oder Regelhaftigkeit. Ich will hier auf die Definition des Thomas nochmals zurückkommen. Auf die Aussage „Schön wird genannt, was gefällt, wenn man es sieht.", folgt nämlich noch: „Darum besteht das Schöne in der geschuldeten Proportion: weil der Sinn sich erfreut an Dingen, die in der geschuldeten Weise proportioniert sind, als in Dingen, die ihm ähnlich sind."[1] Das, was dem Sinn (dem Gesichts- oder dem Gehörsinn) gefällt, ist also die rechte Proportioniertheit der Dinge. Das heißt, sie genügen bestimmten Regeln. Mit dem Gedanken der Proportion ist aber auch gegeben, daß sie sich in Zahlen ausdrücken läßt. An dieser Stelle ist also Ästhetik mit Mathematik verbunden. Die bekannteste Regel in verschiedenen Künsten, die mathematisch formulierbar ist, ist der Goldene Schnitt[2]. Die Proportioniertheit wird aber von einem *Sinn* empfunden bzw. von der mit diesem Sinn verbundenen ästhetischen Urteilsfähigkeit. Es ist nicht das Analysiert-Werden durch den Verstand, durch welches die Schönheit empfunden wird, sondern das Schauen oder Hören.

Damit hängt zusammen, daß sich Kunst nicht schaffen läßt, indem man die Regeln der rechten Proportionen einfach anwendet. Genauso wenig ist es hinreichend, wenn man zu der Beurteilung eines Kunstwerks oder eines Naturschönen beurteilt, ob die Regeln beachtet worden sind. Man kann diesen Aspekt verabsolutieren, wie dies Kant getan hat, der geleugnet hat, daß „ein Beweis a priori nach bestimmten Regeln das Urteil über Schönheit bestimmen" könne[3]. Kants Position ist darauf gegründet, daß er die Schönheit

1 „pulchra enim dicuntur quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit: quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus.", Thomas, S.Th. I, qu.5, a.4 ad 1.

2 Bei zwei ungleichen Strecken a und b verhält sich die kürzere Strecke a zu der längeren b wie diese zu der Summe a + b. Siehe Hartmut Möller, Art. Goldener Schnitt, MGG² S, Bd. 3 (1995), 1493–1503.

3 Kant, Kritik der Urteilskraft, 214 (§ 33). Daraus folgt die These von § 34: „Es ist kein objektives Prinzip des Geschmacks möglich". Die Lust könne „mir durch keine Beweisgründe angeschwatzt werden": ebd., 215, vgl. 130 (§ 8). Kants Position ist vorgebildet durch die Redeweise des „Je ne sais quois", des „Ich weiß nicht was" im Frankreich des 17. Jh.s, mit dem man die Unaussprechlichkeit und Unbegründbarkeit dessen, was eigentlich die Schönheit eines Dinges ausmacht, zu benennen pflegte. Der theologische Kern dieses Gedankens ist

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_029
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

nicht für eine Eigenschaft der Dinge hält[4]. Demgegenüber ist daran festzuhalten, daß Schönheit sehr wohl eine Eigenschaft der Dinge ist, und daß Regelmäßigkeit und Regelhaftigkeit ein Merkmal der Schönheit geschaffener Dinge ist, aber es ist nicht der Akt der Erkenntnis dieser Regelhaftigkeit durch den Verstand, sondern durch den Geschmack, d.h. durch die ästhetische Urteilsfähigkeit, aufgrund dessen sie als schön beurteilt werden. Die ästhetische Urteilsfähigkeit wird aber geschult, gerade indem derjenige, der das Kunstwerk betrachtet (oder hört oder imaginiert), durch dieses Kunstwerk sich Wahrheit erschließt – in der eigentümlichen Weise, wie ein Kunstwerk Wahrheit erschließt. An diesem Punkt ist darum James O. Young zu widersprechen, der meint, sofern ein Kunstwerk Vergnügen („pleasure") bereitet, müsse man in der Beurteilung des Kunstwerks Relativist sein; man könne den Relativismus nur hinter sich lassen, wenn es um die Fähigkeit des Kunstwerks ginge, Erkenntnis zu vermitteln[5]. Die Freude, welche das Finden der Wahrheit erzeugt und die wir als den Grund genannt haben, etwas schön zu finden, wird in der Weise verfeinert, in der man auch die Wahrheit des Kunstwerks erfaßt.

Die schönen Dinge sind recht proportioniert, weil sie wohl *geordnet* sind. Es ist also die *poiesis* als ordnende Gestaltung, welche die Dinge schön macht (vgl. oben I.9). Gott ist darum schön, weil er der Ordnende ist, derjenige, der diese Ordnung hervorgerufen hat, und nicht, weil er selber recht proportioniert wäre – dies läßt sich ja nur bei etwas sagen, das aus Teilen besteht. Weil Gott ist, darum kann auch erst von der Regelhaftigkeit des Schönen gesprochen werden.

---

die *ineffabilitas*, die Unaussprechbarkeit Gottes, s. Wolfgang Ullrich, Je ne sais quois, in: ders., Was war Kunst, 9–30, unter Verweis auf Ernst Köhler, Je ne sais quois. Ein Kapitel aus der Begriffsgeschichte des Unbegreiflichen, in: ders., Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania, München 1984, 230–286. Vgl. Augustinus, Enarrationes in psalmos 99, 4, CChr.SL 39, 1349,1–8: „Qui iubilat, non uerba dicit, sed sonus quidam est laetitiae sine uerbis […] uox […] exprimentis affectum, non sensum comprehendentis […] non posse uerbis explicare quod gaudet." Derjenige, der mit Freude über Gott erfüllt ist, kann dies mit Worten gar nicht mehr ausdrücken.

4 Es wird vielmehr von der Schönheit nur so *gesprochen*, „als wäre sie eine Eigenschaft der Dinge", Kant, Kritik der Urteilskraft, 126.

5 James O. Young, Art and Knowledge, 114ff, vgl. 108 u. 112f. Young meint, man könne nicht dagegen argumentieren, wenn Liebhaber eines Trivialromans dasselbe Vergnügen fänden wie Liebhaber an einem Roman von Jane Austen. Das Wort „Vergnügen" (pleasure) ist allerdings auch zu stumpf, um den Unterschied deutlich zu machen. Es geht hier wieder um die Unterscheidung zwischen echter Kunst und Pseudo-Kunst, hier der Unterhaltungskunst, die Dorothy Sayers getroffen hat.

In der Natur ist, weil Gott sie geschaffen hat, im Grunde alles schön; nur dort, wo der Sündenfall seine Spuren hinterlassen hat, ist dies nicht der Fall. In dem, was der Mensch gemacht hat, ist das indes nur eingeschränkt so, weil er selber der Gefallene ist. Die Zweckdienlichkeit als Bestimmung des „Zeugs", das der Mensch gemacht hat, ist etwas anderes als die Schönheit, die auch dem „Zeug", dem Werkzeug zueigen sein kann und sein soll, und sie kann die Schönheit verdrängen. Dies ist gerade im technischen modernen Zeitalter der Fall (vgl. unten I.32). Wo das vom Menschen Geschaffene aber schön ist, da setzt es die Wahrheit so ins Werk, daß es das Geordnet-Sein des Seienden aufweist. Das tun nun auch die Musik und die Architektur. Sie tun dies nicht so, daß sie es an einem bestimmten, vorgegebenen Seienden zeigen, so wie die mimetischen Künste der Malerei und der Skulpturenbildnerei. Sie tun dies so, daß etwas von der Harmonie aller Dinge in einem Werk der Musik oder der Architektur hörbar oder sehbar (und begehbar) wird. Dabei ist ihre Wohlproportioniertheit noch klarer mathematisch faßbar als in den bildenden Künsten.

Es müssen indes noch Überlegungen hinzugefügt werden, um die Regelhaftigkeit als Merkmal der Schönheit richtig zu verstehen.

Diese Regelhaftigkeit ist nicht so aufzufassen, daß letztlich eine *einzige* Regel für alle Dinge, Naturdinge und Kunstwerke, gelten würde. José Ortega y Gasset hat in einem geistvollen Essay ‚Ästhetik in der Straßenbahn' sich gegen eine solche platonisch-plotinische Auffassung von der Schönheit gewandt, daß ein Einzelding nur dann schön sein könne, wenn es teilhabe an der Schönheit, wie sie von *einer* bestimmten Regel vorgeschrieben würde: „sollte ich etwa auf die Gesichter dieser Damen ein apriorisches Schema weiblicher Schönheit anwenden?"[6] Ortega meint, daß auch die Unterteilung dieser Einheitsregeln in bestimmte Typen von Einzeldingen – im Fall der Frauen für „die vollkommene Brünette, die ideale Blonde" usw. – nicht weiterführe. Er meint, es würde dann eine solche Vervielfachung von Typen geben, daß „diese Theorie, die ja auch aus dem All-einen die generelle Norm und den Prototyp für die Wertung des einzelnen machen will, niemals ihr Ziel erreichen" würde[7]. Er hält dieser Vorgehensweise, die von einer übergeordneten Regel ausgeht, folgende entgegen: „unser Ausgangspunkt ist gar nicht das Idealschema, sondern das jeweils

6 José Ortega y Gasset, Ästhetik in der Straßenbahn, Berlin 1987, 102–111, hier: 104f. Ortega referiert dann diesen Gedanken so weiter: „Wenn Frauen schön und die weißen Dinge weiß sind, dann nicht jedes einzelne für sich und in seiner individuellen Besonderheit, sondern kraft größeren oder geringeren Anteils an dem all-einigen Weißen, an der all-einigen Frauenschönheit.", ebd., 104.

7 Ebd., 105f.

gegebene wirkliche Gesicht, und dieses wählt unter unseren Modellgesichtern das in Frage kommende aus. So hilft das individuelle Wirkliche beim Finden unseres Urteils mit und verhält sich nicht, wie im vorigen Falle, passiv."[8] Ortega will also keineswegs das Beurteilen, ob und in welchem Maße etwas schön sei, aufheben. Er zeigt dies im Fall einer eher negativen Beurteilung einer der Frauen, die er in der Straßenbahn betrachtet: „Ich weiß nicht warum, aber mir ist, als verlange der Verlauf der Stirn eine andere Fortsetzung als gerade diese Nase. So erblicke ich denn unwillkürlich über der wirklichen Nasenlinie, die, offen gesagt, etwas *stupsig* verläuft, noch eine zweite Linie, eine zarte Ideallinie."[9] Er meint also, daß jedes Einzelding seine eigene ästhetische Regel habe, und die genaue Beobachtung dieses Einzeldings diese Regel entdecken lasse. In einer vergleichbaren Weise würde ein Künstler in der Arbeit an *einem* bestimmten Kunstwerk bestimmte Regeln von Proportionen usw. nur für dieses Kunstwerk angewendet haben wollen, für ein anderes hingegen nicht.

Diese Überlegung hat ihren eigenen Geltungsbereich. Sie widerspricht auch gar nicht der Einsicht, daß Gott der Schöne schlechthin ist, von dem alle Schönheit ausgeht, denn Gott ist dies gerade ja nicht, indem er selbst eine bestimmte Regel, ein bestimmtes Schema wäre. Er ist vielmehr der Ordnende, der Regelsetzende. Worauf Ortega aufmerksam macht, ist das eigene Recht des Einzelwesens, sei es, daß es in der Natur gegeben ist – eine Frau etwa – oder ein Kunstwerk. Allerdings ist auch dieses Recht begrenzt und darf nicht absolut gesetzt werden. Jedes Einzelding hat Teil an übergeordneten Klassen von Dingen, und damit auch von deren Regeln. Es gibt also sehr wohl allgemeine Regeln, wenngleich keine Ober-Regel für alles, und zugleich die Regeln, die nur ein Einzelding hat. Es gibt damit sehr wohl auch Gattungsregeln, wie etwa das, was Aristoteles für die Charaktere und den Verlauf einer Tragödie schreibt: das unverschuldete Verschulden und der weder untadelige noch schurkenhafte Charakter des Helden. Wir entdecken aber bei genauerem Hinsehen, daß dies unter den bekannten antiken Tragödien eigentlich nur auf ‚König Oedipus' völlig paßt (vgl. unten I.30), schon gar nicht auf ‚Oedipus auf Kolonos', ja noch nicht einmal mehr auf die ‚Antigone'. Oder die Regeln des Aristoteles treffen auch noch auf eine Tragödie zu, die man noch schreiben wollte, bei der dies gleichfalls so ist. Die Gattungsregel muß also wieder ergänzt werden durch eine Regel, die für ein Einzelding oder jedenfalls eine kleinere Gruppe von Dingen innerhalb dieser Gattung gilt.

8 Ebd., 106.
9 Ebd., 108.

Es ist damit auch die Schlußfolgerung zu ziehen, daß es mehrere Systeme von Regeln gibt, von denen jedes legitim ist, und es nur beachtet werden soll, in welchem System man sich gerade befindet. Nicht jedes Naturding oder Kunstwerk ist schön (es kann auch ein mißlungenes Kunstwerk geben), aber Naturdinge oder Kunstwerke können auf verschiedene Weise, nach verschiedenen Regelsystemen schön sein.

Davon hat jemand Zeugnis abgelegt, der gerade im Aufzeichnen mathematischer Proportionsregeln in der Malerei größte Präzision gezeigt hat, nämlich Albrecht Dürer. Sieht er doch, daß er für einen Mann andere Proportionen angeben muß als für eine Frau, wieder andere für eine starke Frau als für eine schlanke Frau und schließlich für ein Kind[10]. Wieder gibt es das Aussehen der Menschen zu beachten, wie es von ihrer „Komplexion" (ihrem Temperament) abhängt[11]. Dürers Beurteilung des Schönheit des „Mohren" ist dann ein Beispiel dafür, wie er deren Aussehen mißt nach einer Ästhetik, d.h. einem Regelsystem, wie es für Weiße gilt[12]. Hier gilt es zu erkennen, daß es für die verschiedenen Ausformungen der menschlichen Gestalt verschiedene Regelsysteme gibt, wie auch für die verschiedenen Geschlechter, Lebensalter, Temperamente usw.

Diese ästhetischen Regelsysteme haben also die Verbindlichkeit von *Spielregeln*[13]. Innerhalb des jeweiligen Spiels sind sie verbindlich. Aber es könnte auch andere Spiele geben, und es gibt sie. Johan Huizinga hatte das Spiel folgendermaßen definiert: „Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des ‚Andersseins' als das ‚gewöhnliche Leben'."[14] Gott ist in solcher Weise in seiner *poiesis*, d.h. in der Schöpfung ordnend tätig, daß er spielt – denn er ist in seinem Schaffen frei: er schafft verschiedene Bereiche und er schafft Einzelwesen, die in jeweils ihrer Weise Ordnung haben, und es sind dies verschiedene, wenngleich nicht

10 Dürer, Schriften und Briefe, hg. v. Ernst Ullmann, Leipzig 1978 / 1993, 135–179 (aus den ‚Vier Büchern von menschlicher Proportion').

11 Ebd., 127.

12 Ebd., 198.

13 Vgl. hier den Charakter des Spiels, den Gadamer im Wesen der Kunst gesehen hat: Hans-Georg Gadamer, Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977, 29–37.

14 Johan Huizinga, Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, über. v. N. Nachod, Reinbek bei Hamburg 1956 (Erstveröffentlichung 1938), 34.

absolut verschiedene Ordnungen. In einer vergleichbaren Weise schaffen menschliche Künstler Werke, die dem einen oder auch dem anderen ästhetischen Regelsystem angehören[15]. Es kommt bei der Beurteilung des Kunstwerks darauf an, zu erfassen, welchem Regelsystem es angehört, und sich in dieses hineinzubegeben.

15 „die Dichtung entsteht nicht aus den Regeln – von gänzlich unbedeutenden Nebensächlichkeiten abgesehen –, sondern die Regeln leiten sich aus den Dichtungen ab. Deshalb gibt es so viele Gattungen und Arten wahrer Regeln, wie es Gattungen und Arten wahrer Dichter gibt.", Giordano Bruno, Dei gli eroici furori / Von den heroischen Leidenschaften, it.-dt., Unter Verwendung der Übers. v. Christiane Bachmeister grundlegend überarb. v. Henning Hufnagel, Hamburg (Meiner) 2018 (Giordano Bruno Werke Bd.7) / Eroici furori I, 1, ed. A. Wagner, 1830, Bd.2, 315: „la poesia non nasce da le regole se non per leggerissimo accidente; ma le regole derivano da le poesie: e però tanti son geni e specie di vere regole, quanti son geni e specie di veri poeti."

KAPITEL I.27

Inwiefern ist Gott überhaupt präsent im Kunstwerk?

Wir müssen aber nochmals zu der Aussage zurückkehren, die in Kap.13 gemacht wurde, Gott würde angeschaut werden im Kunstwerk, und darum sei es schön. Schelling tut sich leicht, so etwas zu behauptet, denn er hat einen pantheistischen Gottesbegriff. Ich wiederhole seine Aussagen: „Gott und das Universum sind eins oder nur verschiedene Ansichten Eines und desselben. Gott ist das Universum von der Seite der Identität betrachtet, er ist *Alles*, weil er das allein Reale, außer ihm also nichts ist, das *Universum* ist Gott von seiten der Totalität aufgefaßt."[1] Die reale Anschauung Gottes geschieht darum in den mythologischen Darstellungen der heidnischen, griechisch-römischen Antike, also in Darstellungen von Kreaturen, von Menschen, die einen höheren Gehalt haben.

Hegel faßt die Präsenz Gottes im Kunstwerk hingegen von der Seite des schaffenden Künstlers her. Der kreative göttliche Geist, der im Menschen ist, macht sich anhand des Kunstwerks seiner selbst bewußt. Die einfachste Form von Kunst oder Vorform von Kunst ist für Hegel darum ein Knabe, der Steine ins Wasser wirft. Der Mensch ist „*denkendes* Bewußtsein", d.h. er macht, „was er ist und was überhaupt ist, aus sich selbst *für sich* […] Dies Bewußtsein für sich erlangt der Mensch in zwiefacher Weise: *erstens theoretisch*, insofern er im Innern sich selbst zum Bewußtsein bringen muß […] *Zweitens* durch praktische Tätigkeit *für sich*, indem er den Trieb hat, in demjenigen, was für ihn äußerlich vorhanden ist, sich selbst hervorzubringen und darin gleichfalls sich selbst zu erkennen." Genau das tut der Knabe, wenn er Steine ins Wasser wirft[2], und in der ausgewachsenen Form tut dies der Künstler. Aus diesem Grunde gab es auch, so meint Hegel, eine Zeit, in welcher die Menschen ihre Knie gebeugt haben vor den Kunstwerken, die von Menschen hervorgebracht worden sind[3].

Vom christlichen Standpunkt her kann dieser Hegelsche Gedanke adaptiert werden, nur muß der Geist des Menschen, auch des menschlichen Künstlers, scharf von dem Geist Gottes unterschieden werden. Das, wovor Christen berechtigtermaßen die Knie beugen, wenn sie vor einem Werk der sakralen

1 Schelling, Philosophie der Kunst, Allgemeiner Teil, 366 / 386 / 149.
2 Hegel, Ästhetik, Bd.1, 50f. Das Beispiel vom Knaben folgt gleich auf die zitierten Stellen.
3 Vgl. die oben in Kap.17 zitierte Stelle, Ästhetik, Bd.1, 142.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_030
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Kunst niederknien, ist nicht das Produkt menschlichen künstlerischen Geistes. Aber der Schöpfergeist Gottes spiegelt sich im Schöpfergeist des menschlichen Künstlers, dieser ist sein Gleichnis, und er eröffnet im Kunstwerk die Wirklichkeit des Naturdings. Im Resultat dieses Schaffens, im Kunstwerk, wird der schöpferische Akt angeschaut oder gehört. Damit wird aber auf indirekte Weise Gottes Schöpfermacht sehbar und hörbar gemacht. Diese Einsicht betrifft die gesamte Schöpfung als möglichen Gegenstand der Kunst.

Anders ist es nun, wenn nach der Präsenz Gottes gefragt wird, wie sie in einem möglichen Stoff der Kunst sich zeigt, so wie Schelling die Frage angeht. Schelling fragt auch nach möglichen christlichen Stoffen der Kunst, die es irgendwie den heidnisch-mythologischen Stoffen gleichtun könnten und ihrerseits geeignet wären, daß Gott in ihnen anschaubar wird. Hier zeigt es sich, daß er fortlaufend in seiner Auffassung des Christentums ausgleitet. Er hat die griechische Mythologie als „Darstellung des Unendlichen als solchen im Endlichen" genannt und meint nun, das Christentum sei umgekehrt ein Unternehmen, „das Endliche in das Unendliche aufzunehmen, d.h. es zur Allegorie des Unendlichen zu machen."[4] –, wozu das Endliche aber nie geeignet ist. In Blick auf Jesus Christus sagt er sogar: „Es ist im Christentum nicht um das Endliche zu tun. Christus kommt […] um zu leiden und das Endliche in seinem Beispiel zu vernichten."[5] Ähnlich ist die Aussage, die Hegel in Blick auf das Leben, Sterben und die Auferstehung Christi als Stoffe der Kunst macht: „Als Hauptbestimmung macht sich hier die Umkehr geltend, daß der Geist sich negativ gegen seine Unmittelbarkeit und Endlichkeit wendet […]"[6].

Es geht im Kreuz Christi aber nie um die Vernichtung des Endlichen, das ja von Gott gewollt und geschaffen ist, sondern um dessen Erlösung und Erhöhung. Die Bestimmung der Eigenart christlicher Stoffe für die Kunst, und die Frage, ob sie für sie geeignet seien, haben darum nicht an solchen Überlegungen anzuknüpfen, sondern an der Inkarnation des ewigen Sohnes. Durch sie wird das Sichtbare geadelt; es wird über sich selbst hinausgehoben, und das wird gerade in der Theologie der Ikone reflektiert. Im Sinne der christologischen Bestimmungen des Konzils von Chalkedon bleibt die Kreatur dabei aber Kreatur; sie wird nicht vom Unendlichen verschlungen.

---

4 Philosophie der Kunst, Allgemeiner Teil, 430 / 450 / 218.

5 Ebd., 431f / 452 / 219. Gelegentlich gibt es glücklichere Formulierungen, etwa: Christus sei gekommen, um „das von Gott abgefallene Endliche durch die Vernichtung in seiner Person mit Gott zu versöhnen.", ebd., 432 / 452 / 220. Aber diese Formulierungen liegen nicht in der Konsequenz der Linie, die Schelling hier verfolgt.

6 Hegel, Ästhetik, Bd.2, 141.

Sakrale Kunst, d.h. Kunst, welche sich die Ereignisse der Heilsgeschichte zum Stoff macht, der biblischen Geschichte, aber auch der nachapostolischen Geschichte der Kirche, in welcher Gott fortfährt, Menschen heil zu machen, hat die bedeutsamsten Dinge zum Gegenstand. Wie aber wird in der Darstellung dieser Dinge Gott geschaut?

Das Leiden und der Tod bekommen dabei eine andere Bedeutung als in der heidnischen antiken Kunst. Hier gibt es das Beispiel des Marsyas, dessen geschundener Körper, dem die Haut abgezogen wurde, mit dem gegeißelten und gekreuzigten Leib Christi verglichen werden kann, oder auch das Beispiel der Niobe und ihrer Kinder, die von Apoll und Artemis getötet wurden. Doch das sind Beispiele für bestrafte Hybris, wo geringere, nämlich menschliche Wesen sich auf die Stufe der Götter stellen wollten. Im Leiden und Sterben Jesu Christi ist es hingegen der in die menschliche Natur hinabgestiegene Gott, und durch sein Leiden und Sterben kommt die Erlösung der abgefallenen Kreatur. Leiden und Sterben haben an sich überhaupt keinen Wert und würden keineswegs darstellenswert sein; im Gegenteil. Aber indem sie stellvertretend vom Sohn Gottes getragen werden, bewirken sie Erlösung und erhalten die Würde, Gegenstand von Kunst werden zu können.

Christus ist allerdings kein Heros oder Halbgott wie im antiken Mythos, in dem, wenngleich etwas herabgestuft, die Herrlichkeit eines Gottes aufstrahlen würde, sondern er ist Gott und zugleich in aller Schlichtheit Mensch. In der Inkarnation verbirgt sich Gottes Gottheit hinter der Kreatur des Menschen Jesus, solange dieser im Stande der Erniedrigung lebt, also bis zur Auferstehung bzw. zur Himmelfahrt. Und dennoch macht sich die Gottheit Christi in diesem Leben bemerkbar: durch die Wunder, durch die Vollmacht seiner Rede. Man kann sie darum nicht so darstellen, als sei er nur ein Mensch, wie das etwa in der Jesus-Darstellung Fritz von Uhdes der Fall war (s.u. IV.11). Die Kreuzigung Jesu ist der Gipfelpunkt der Verhüllung der göttlichen Herrlichkeit. Aber sie ist eben darin auch deren Aufleuchten *ex negativo*: die Erhöhung des Menschensohns (Joh 3,14). Die Kreuzigung hat darum bei allem Schaudererregenden und Jammervollen den Glanz der Erlösung. Anders ist es, wenn mit den Mitteln menschlicher Kunst Christus oder die Heiligen im Zustand der Verklärung gezeigt werden sollen, in dem nichts Irdisches mehr sich dem Strahlen von Gottes Herrlichkeit widersetzt. Das ist die Aufgabe der Ikone.

Für die christliche Kunst, d.h. die Kunst mit christlichen Stoffen, gilt darum: es wird Gott geschaut, wenn in den Werken dieser Kunst Christus dargestellt wird. Indirekt wird Gott auch in anderen dargestellten Menschen geschaut, welche die Herrlichkeit Christi widerspiegeln (2. Kor 3,18), man kann in diesem Sinne sagen: in den Heiligen. Gott wird aber auch indirekt erkannt und geschaut in seinen Werken: in dem, was er tut als Schöpfer und Erhalter, und

in dem, was er in seiner Heilsgeschichte tut. Wenn Kunst das darstellt und sichtbar macht, daß Gott hier am Handeln ist, dann wird Gott auch in diesen Kunstwerken in gewissem Sinne geschaut. Und auch die nicht-mimetischen Kunstgattungen, die sakrale Musik und die sakrale Architektur, können Gott in seiner Schönheit hörbar und sichtbar machen, weil sie Regeln sinnlich erfahrbar machen, die Gott in die Schöpfung gelegt hat.

Weil das Christentum die Schöpfung bejaht und sogar die Rettung der Schöpfung vor dem Verderben verkündet, ist es nun gar nicht geeignet für die „romantische" Form der Kunst im Sinne Hegels, in welcher der Geist schon im Vorgang des Heraustretens aus der sinnlichen Hülle begriffen ist. Das erhellt auch daraus, daß es sich in allen Kunstgattungen als fruchtbar erwiesen hat und erweisen kann, und nicht eigentlich nur in der Malerei, Musik und der Poesie. Eine Barrikade ist allerdings das biblische Bilderverbot gewesen, aber da geht es nicht darum, daß das Endliche ins Unendliche hinein aufgehoben werden soll, sondern um die Grenzüberschreitung, die darin besteht, daß ein Kreatürliches, das *eo ipso* abbildbar ist, zum Gegenstand göttlicher Verehrung gemacht wird. Die Grenze zwischen der Kreatur und Gott kann nur von seiten Gottes überschritten werden. Das ermöglicht aber eine Abbildbarkeit Gottes, indem das Bild Christi gezeigt wird, der als Mensch mit dem Sohn Gottes ganz eins ist: „Wer mich sieht, der sieht den Vater." (Joh 14,9).

KAPITEL I.28

Christliche Kunst und Mythologie

In Schellings System stehen die mythischen Gottheiten für den Einen Gott, den Schelling mit dem Universum identifiziert. Die künstlerische Darstellung des Mythos macht somit diesen Einen Gott anschaubar, und in dieser Anschauung zeigt sich Schönheit. Dieser Gedanke kann umgeformt und von einer christlichen Ästhetik übernommen werden, so sehr auch der Gott des christlichen Glaubens nicht identisch ist mit dem Universum – sondern dessen Schöpfer –, und nicht in den mythischen Gottheiten irgendwie verehrt werden kann.

Die christliche Adaption der mythologischen Stoffe in der mimetischen Kunst kann mit Martin Opitz auch auf die Formel gebracht werden: „Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie / nnd vnterricht von Goettlichen sachen."[1] Opitz meint, daß die großen mythologischen Dichter der heidnischen Antike wußten, daß nur ein Gott ist und daß er der Schöpfer ist und von den Menschen ein tugendhaftes Leben erwartet. Sie – Eumolpus, Museus, Orpheus, Homer, Hesiod – hätten diese Wahrheiten in die Gestalt mythologischer Gedichte gekleidet und darin Sachen vorgebracht, „welche einen schein sonderlicher propheceiungen vnd geheimisse von sich gaben", sodaß die „einfältigen Leute" meinten, „es mueste etwas göttliches in jhnen stecken / vnd liessen sich durch die anmutigkeit der schönen getichte zur aller tugend vndd guttem wandel anführen."[2]

Die Erhabenheit und die Schönheit der dichterischen Rede sind also ein Hinweis auf Gott. Bereits vor Opitz hat Boccaccio in seiner ‚Vita di Dante' sich in diesem Sinne geäußert[3]. Auch wenn man sich nicht davon überzeugt zeigt, daß die alten mythologischen Dichter eine solche Gotteserkenntnis, die man mit Röm 1,20 in Verbindung bringt, gehabt hätten und aus pädagogischen Gründen so gedichtet haben, wie sie es taten, kann man dem Gedanken Justins folgen, daß die Dichter, d.h. die Mythendichter, soweit sie Anteil hatten „an dem samenhaften göttlichen Wort und das [diesem] Verwandte" schauten, „vortrefflich gesprochen" hätten[4]. Das heißt: aufgrund der Schöpfung wohnt

1 Opitz, Buch von der deutschen Poeterey, cap.2: Martin Opitz, Gesammelte Werke, hg. v. George Schulz-Behrend, Bd.II/1, Stuttgart 1978, 344,3f.

2 Ebd., 345,11–14.

3 Boccaccio, Das Leben Dantes [Vita di Dante], übers. von Otto von Taube, Leipzig 1919, 43–52. Zusammenfassend: Rolf Bachem, Dichtung als verborgene Theologie, insbes. 22–33.

4 Justin nennt hier die Dichter in einer Reihen mit den Platonikern, den Stoikern und den Geschichtsschreibern: Apologia II, 13,3, SC 507, 362,10f.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_031
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

der Logos, durch den die Schöpfung geworden ist (Joh 1,3f), in jedem Menschen, und auch wenn dieser durch die Sünde verblendet ist, bringt er bruchstückhaft Wahres hervor, das als dieses Wahre allerdings erst von Standpunkt der christlichen Offenbarung aus identiziert werden kann.

In diesem Sinne konnten die Kirchenväter auch bestimmte Mythen christlich deuten: Orpheus, der in die Unterwelt hinabsteigt, um seine geliebte Eurydike heraufzuholen, steht für den gekreuzigten Christus, den wahren Orpheus: im Unterschied zum mythischen Orpheus gelingt es ihm tatsächlich, seine Braut, nämlich die Kirche, aus dem Hades zu holen. Odysseus, der sich dem verführerischen Gesang der Sirenen aussetzt, die, wenn man ihnen nicht widersteht, ins Verderben führen, und der sich darum an den Mastbaum seines Schiffes binden läßt, steht für Jesus Christus, der ans Kreuz genagelt ist, bzw. für den Christen, der sich ihm verbunden hat und in diesem Sinne mitgekreuzigt wird: der Mastbaum mit dem Querbalken, der „Antenne", ist dann sichtbar das Kreuz; die Sirenen sind die Verlockungen der Welt, durch sie droht der ewige Tod, der durch das Kreuz Christ überwunden wird[5].

Bei Dante findet sich eine dichterische Prosopopeia, indem Apoll angerufen wird, damit er von dem an sich Unsagbaren reden kann, das er im Paradies geschaut hat – so wie antike heidnische Dichter Apoll als den Musenführer anzurufen pflegten –, aber gemeint ist natürlich nicht der Apoll der heidnischen Religion, sondern eine von Gott geschaffene und ihm zugewandte geistige Kraft, eine „Intelligenz", in der Gottes Schöpferkraft dem Dichter geschenkt wird[6]. Er wird darum auch mit „divina virtù" angeredet[7]. Durch eine solche *interpretatio christiana* wurde der christlichen Kunst der gesamte Stoff der mythologisch geprägten Kunst der heidnischen griechisch-römischen Antike erschlossen.

Die aus christlichem Geist hervorgebrachte Kunst ist aber abgesehen von diesem Themenkreis nicht mythologisch. Hier greift nicht die Schellingsche Verknpüfung von Kunst und Mythologie. Schelling geht die eigentümlichen Gegenstände der christlichen sakralen Kunst durch und befragt sie danach, ob sie tauglich sind, mythologisch und damit für die Kunst wirklich geeignet zu sein. Hier stößt er auf lauter Einschränkungen dieser Tauglichkeit: Christus

5 Hierzu mit Belegen in der figürlichen Kunst und in der Poesie: Hugo Rahner, Griechische Mythen in christlicher Deutung, 1. Aufl. Zürich 1957, 3. Aufl. Darmstadt 1966, hier: 65f; 282–328.

6 Dante, Die göttliche Komödie, Teil III (Paradies), I, 13ff.

7 Ebd., I,22. Dazu der Kommentar von Gmelin: Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, übers. v. Hermann Gmelin, Kommentar III. Teil: Das Paradies, Stuttgart 1957, 27, unter Verweis auf Paul Renucci, Dante disciple et juge du monde gréco-latin, Paris 1954, 206.

sei am besten als Kind darstellbar[8], „Maria bezeichnet als Urbild den Charakter der Weiblichkeit, den das ganze Christentum hat“ [sic!][9], das Christentum müsse, da seine Grundanschauung eine historische sei, „eine mythologische Geschichte der Welt enthalten“[10], habe aber damit sein Problem, daß es nicht polytheistisch sei[11]; unter den Engeln habe nur Lucifer eine Identität und damit etwas Mythologisches; erst das „Wunderbare in der historischen Beziehung ist nun der einzige mythologische Stoff des Christentums“ und davon seien die Werke Dantes, Ariosts und Calderons geprägt[12]. Es ist offenkundig, daß Schelling hier an der Eigenart christlicher sakraler Kunst ausgleitet – es sei nur als ein Hinweis bemerkt, daß Wunder in der ‚Göttlichen Komödie‘ Dantes und in vielen anderen christlichen Kunstwerken keine Rolle spielen. Christliche sakrale Kunst ist eben gar nicht nach dem Maßstab des Mythologischen im Schellingschen Sinne zu messen, sondern nach dem ihr eigenen Maßstab der Heilsgeschichte, durch welche menschliche Figuren und andere Geschöpfe einen Rang bekommen, in dem sie das übersteigen, was sie aufgrund ihrer bloßen Kreatürlichkeit sind.

Und alles andere, wo einfach Kreatürliches als solches dargestellt wurde, hat eine Würde, künstlerisch dargestellt zu werden, eben weil es Geschöpf ist und in der Schöpfung Gott für das geöffnete Auge wahrnehmbar ist. In dem Maße, in dem die Haltung des Künstlers und des Kunstbetrachters, der ihm folgt, sich von der Auffassung der Welt als Schöpfung entfernt, in dem Maße wird auch das, was er darstellt, den Charakter verlieren, im Kunstwerk von Gott zu zeugen und schön zu sein. Es kann dann nur noch, *ex negativo*, als Zeuge der Abwesenheit Gottes in seiner Trostlosigkeit und Häßlichkeit, ein authentischer Zeuge Gottes sein.

8 Schelling, Philosophie der Kunst, Allgemeiner Teil, 433 / 453.
9 Ebd.
10 Ebd., 435 / 455.
11 Ebd., 436 / 456.
12 Ebd., 439ff / 459ff.

KAPITEL I.29

Nietzsches Umkehrung der plotinischen Kunstauffassung

Friedrich Nietzsche hat die plotinische, Platon weiterdenkende und von Schelling und Hegel weitergedachte Auffassung von der Kunst und dem Schönen auf den Kopf gestellt. So wie Schelling diese Auffassung von Gott und der Kunst in einer konstruktiven Weise mit der Mythologie verbunden hat, so tut dies Nietzsche auch für seine Auffassung von Kunst und Leben. Es bleiben die Zusammenhänge gewahrt, nur daß sie nun umgekehrt werden. Was die christliche Offenbarung hier zu sagen hat, wird nun angesichts dieser veränderten Konstellation zu denken sein.

Für Plotin ist Schönheit in der höchsten Form erreicht, wenn es dem Menschen gelungen ist, den Aufstieg zu Gott zu schaffen. Dies ist die höchste Freude. Nietzsche hingegen spricht von einem Ur-Einen, das allein die wahre Wirklichkeit ist, und diese Wirklichkeit ist von Grauen und Schmerz erfüllt. Man kann und soll dies aber bejahen, und dann ist sie zugleich höchste Lust. Es gibt zwei Möglichkeiten, wie der Mensch sich zu dieser Wirklichkeit verhält, und je nachdem, welche er ergreift, verwirklicht er zwei Formen von Kunst: die dionysische oder die apollinische.

Nietzsche nennt das „Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine" „das ewig Leidende und Widerspruchsvolle". Diese braucht „die entzückende Vision, den lustvollen Schein seiner steten Erlösung". Dieser Schein ist das, was man als das normale Dasein zu leben gewöhnt ist. Es ist in Wirklichkeit das „Wahrhaft-Nichtseiende", „ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Causalität"[1]. Dieses scheinbare Sein ist zwar, von dem Ur-Einen aus betrachtet, etwas, das den Schein der Erlösung hat; es trägt aber selbst doch noch immer in starkem

1 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie (1872), in: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd.1, München / Berlin 1988 (2., durchges. Aufl.), 23–156, hier: 38,29–39,3.

Ein wesentliches Merkmal ist dabei das *principium individuationis*: man bestimmt sich als ein einzelnes Wesen, das sich abscheiden kann von dem Grauen, das die Welt erfüllt. Für diesen Gedanken, den er in einem „excentrischen Sinne" auf die apollinische Kunst überträgt, beruft sich Nietzsche ausdrücklich auf Schopenhauer. Dieser spricht dabei nicht von der Kunst, sondern von der Normal-Wirklichkeit, die aber nur dem durch den „Schleier der Maja befangenen Menschen" als Wirklichkeit erscheint, s. Arthurs Schopenhauer's sämmtliche Werke, hg. v. Julius Frauenstädt, 2. Aufl., neue Ausgabe, Bd.2: Die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig 1923, 416; Nietzsche, a.a.O., 28, 9–34.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_032
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Maße den Charakter des Jammervollen. Nietzsche spricht von dem „furchtbare[n] Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte, eben so wie" der „Grausamkeit der Natur".[2] Diese „Realität" ist somit noch immer „die Wiederspiegelung des ewigen Urschmerzes, des einzigen Grundes der Welt: der ‚Schein' ist hier Widerschein des ewiges Widerspruchs, des Vaters der Dinge."[3] So bringt diese Realität selbst eine weitere, also potenzierte Vorstellung eines erlösten Zustandes hervor: die apollinische Kunst, welche die Kunst des Traums ist, „*der Schein des Scheins*"[4]. Die sogenannte griechische Heiterkeit ist dann nichts anderes als nur „leuchtende Flecken, zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blickes."[5]

Dabei ist auch in dieser Kunst sehr wohl auch das Leidvolle enthalten, so auch die Tragödie mit Gestalten wie Oedipus[6]. „Nicht etwa nur die angenehmen und freundlichen Bilder sind es […] auch das Ernste, Trübe, Traurige, Finstere […]", aber es ist in die Distanz eines Traumes gerückt, den man gerne träumt: „Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!"[7] Die in der Natur nicht nur schönen, sondern auch häßlichen oder grauenerregenden Gegenstände werden in eine Sphäre der Kunst aufgenommen, in der sie schön sind[8]. Dieser Traum, dieser Schein des Scheins ist also dadurch in gewisser Weise eine Erlösung, weil er schön ist. Man kann mit allem Problematischen des Lebens umgehen, aber so, daß es in Schönheit getaucht wird. Damit ist aber notwendig verknüpft, daß diese Schönheit die Schönheit einer Scheinwelt ist, die nicht mehr bedrückt. Wäre es keine Scheinwelt, dann würde sie nicht – in einem bestimmten Sinne – erlösend sein, und dann würde sie nicht schön sein. Die „Erlösung" besteht hier nur darin, daß man sich in einen verklärenden Abstand zur Normal-Welt träumt. Sie ist keine wirkliche Erlösung, keine Erlösung durch das Eintreten einer stärkeren Wirklichkeit.

Wie bei Plato wird die Kunst – die mimetische Kunst – hier als Schein betrachtet, und wie bei Plato und Plotin ist Erlösung, Aufstieg auf den Gipfel des Daseins, notwendig mit Schönheit verbunden. Nur fällt bei Nietzsche beides zusammen: der menschliche Aufstieg fällt auf seinem Höhepunkt mit dem Schein des Scheins zusammen. Schönheit kann in ihrer höchsten Potenz nur in der Kunst gegeben sein, die nicht zugleich eine besondere Form des Wahrheitserkenntnis ist, sondern nur Schein.

2 Ebd., 56, 18–20.
3 Ebd., 39,19–21.
4 Ebd., 39,8.
5 Ebd., 65,17f.
6 Ebd., 65f.
7 Ebd., 27,7–9. 17.
8 Apoll „beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt.", ebd., 27,28f.

Das Verhältnis zwischen der Normal-Wirklichkeit, insofern sie das Grauenvolle des Ur-Einen in sich widerspiegelt, und dem Dasein, das durch die Kunst verklärt ist, drückt Nietzsche aus durch eine altgriechische Sage von einem Silen, den der König Midas fangen ließ. Er wollte von ihm wissen, was für den Menschen das Allerbeste sei. Der Silen antwortete: „Das Allerbeste ist für dich gänzlich unerreichbar: nicht geboren zu sein, *nicht* zu sein, *nichts* zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben."[9] Unter dem Eindruck der apollinischen Kunst wird das Leben so verklärt, daß die Aussagen des Silens umgekehrt werden: „das Allerschlimmste sei für sie [die Menschen] bald zu sterben, das Zweitschlimmste, überhaupt einmal zu sterben."[10]

Es gibt aber auch ein anderes Verhalten des Menschen gegenüber dem Leiden und dem Grauenvollen in seinem Normal-Leben. Und dieses besteht gerade in einer dem Apollinischen entgegengesetzten Bewegung: es ist das Durchstoßen zu dem Ur-Einen, das dem Normal-Leben zugrunde liegt, in dem Bejahen des Grauenvollen, das in der höchsten Potenz im Ur-Einen liegt – wahrlich die Aufgabe für einen Übermenschen, weil sie etwas letztlich übermenschliches verlangt. Und gerade damit wird höchste Lust gewonnen: die Lust des Rausches. Dies ist das Dionysische[11]. Dionysius ist der Gott, der leidet und sich verherrlicht, und mit ihm wird der Mensch eins[12].

Die Kunstgattung, die zu ihm zuallererst gehört, ist die nicht-mimetische Kunst der Musik, und zwar die dionysische Musik. „Aus dem Wesen der Kunst, wie sie gemeinhin nach der einzigen Kategorie des Scheines und der Schönheit begriffen wird, ist das Tragische in ehrlicher Weise gar nicht abzuleiten; erst aus dem Geiste der Musik heraus verstehen wir eine Freude an der Vernichtung des Individums"[13] – nämlich des Helden der Tragödie, wie beispielsweise des Oedipus, der sich die Augen aussticht.

Auf dem dionysischen Wege gelangt man zu einer – wenngleich nur kurz währenden – *unio mystica* mit dem Ur-Einen: „Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust; der Kampf, die Qual, die Vernichtung der Erscheinungen dünkt uns jetzt wie nothwendig [...] wir werden von dem wüthenden Stachel dieser Qualen in demselben Augenblicke durchbohrt, wo wir gleichsam mit der unermesslichen Urlust am Dasein eins geworden sind und wo wir

9 Ebd., 35,21–24.
10 Ebd., 36,29f.
11 Zum Rausch als Merkmal des Dionysischen: ebd., 26,3–7; 28,24–30,16. [hier auch Schopenhauer paraphrasiert.]
12 Ebd., 63,5; 64,5; 58,11.
13 Ebd., 108,8–12.

die Unzerstörbarkeit und Ewigkeit dieser Lust in dionysischer Entzückung ahnen."[14] In der dionysischen Kunst ist „das *Erhabene* als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das *Komische* als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden"[15].

Es ergibt sich damit auch eine Ordnung der Gattungen der Kunst. Apollinisch sind die mimetischen Künste: die Plastik und die Malerei[16], in Verbindung mit der Plastik die Architektur[17], und unter den Gattungen der Dichtkunst die Epik, gerade die homerische Epik[18]. Es gibt auch eine apollinische Musik, aber diese ist eine – im Nietzscheschen Sinne – uneigentliche Musik: „Die Musik des Apollo war dorische Architektonik in Tönen, aber in nur angedeuteten Tönen, wie sie der Kithara zu eigen sind." Dazu gehört ein „Wellenschlag des Rhythmus, dessen bildnerische Kraft zur Darstellung apollinischer Zustände entwickelt wurde." Es ist also gerade kein orgiastischer Rhythmus, der einen in Ekstase bringen soll[19].

Gerade dies charakterisiert die dionysische Musik[20] und sie hat, stellt man sich auf den Standpunkt des Dionysischen, den Primat unter den Künsten. Der dionysische Künstler ist „gänzlich mit dem Ur-Einen, seinem Schmerz und Widerspruch, eines geworden und producirt das Abbild dieses Ur-Einen als Musik"[21]. Diese Musik ist also wesentlich sprachlos; sie geht der Sprache voraus[22].

Eine zweite, dem Apollinischen nähere Produktionsstufe ist dann, nun innerhalb des Dichtkunst, die Lyrik[23]; die Tragödie enthält dionysische und apollinische Elemente[24]; das grundlegende ist aber das dionysische: „dass die Tragödie aus dem tragischen Chore entstanden ist"[25], welcher im Grunde ein dionysisches Satyrlied war[26]. Darum ist sie eben „aus dem Geiste der

14 Ebd., 109,9–19.
15 Ebd., 57,24–26.
16 Apollo ist der Bildnergott: ebd., 28,6; 27,26.
17 Der griechische Tempel mit seinen Giebelreliefs: 34,14–27. Vgl. 44,27f: „Der Plastiker und zugleich der ihm verwandte Epiker ist in das reine Anschauen der Bilder versunken."
18 Welche ein olympische Welt entfalten: ebd., 36,5–38,7.
19 Ebd., 33,20–22; 33,19f.
20 Ebd., 33f.
21 Ebd., 43,33–44,2.
22 Ebd., 48f. Vgl. die Ausführungen 104–107 mit langen Zitaten aus Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, 309–311.
23 Ebd., 42–48, insbes. 44,6–15.
24 Ebd., 26,1f.
25 Ebd., 52,13f.
26 „Der metaphysische Trost, – mit welchem, wie ich schon hier andeute, uns jede wahre Tragödie entlässt – dass das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der

Musik“ geboren. Für die Komödie als die andere Form des Dramas ist wiederum das dionysische Element „als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden“[27] grundlegend.

Geht man den Weg vom Dionysischen zum Apollinischen weiter, dann gelangt man schrittweise auch aus diesem heraus. Im Übergang findet man, bei Euripides, einen „aesthetischen Sokratismus“: „alles muß verständig sein, um schön zu sein“[28]. Mit ihm wird anstelle der Trunkenheit die Nüchternheit gesetzt[29]. Schließlich tritt man in einen neuen Bereich, den des philosophischen und überhaupt wissenschaftlichen Denkens. Es „überwächst“ dann „der philosophische Gedanke die Kunst“; der Syllogismus mit seinem Optimismus – man kann durch einen Schluß die Wahrheit finden und am Schluß steht die Wahrheit! – verdrängt den Pessimismus der Tragödie[30].

Die dionysische Kunst in ihrer Reinform, die Musik, hat dann aber auch nicht die Schönheit als Kriterium; diese ist ein fremdes Element aus der apollinischen Kunst[31]. Für die dionysische Kunst ist hingegen gerade die Dissonanz charakteristisch: „dass nur als ein aesthetisches Phänomen das Dasein und die Welt gerechtfertigt erscheint: in welchem Sinne uns gerade der tragische Mythus zu überzeugen hat, dass selbst das Hässliche und Disharmonische ein künstlerisches Spiel ist […] Dieses schwer zu fassende Urphänomen der dionysischen Kunst wird aber auf directem Wege einzig verständlich und unmittelbar

---

Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei, dieser Trost erscheint in leibhafter Deutlichkeit als Satyrchor, als Chor von Naturwesen, die gleichsam hinter aller Civilisation unvertilgbar leben und trotz allem Wechsel der Generationen und der Völkergeschichte ewig dieselbe bleiben. Mit diesem Chore tröstet sich der tiefsinnige und zum zartesten und schwersten Leiden einzig befähigte Hellene, der […] mitten in das furchtbare Vernichtungstreiben der sogenannten Weltgeschichte, eben so wie in die Grausamkeit der Natur geschaut hat und in Gefahr ist, sich nach einer buddhaistischen Verneinung des Willens zu sehnen. Ihn rettet die Kunst, und durch die Kunst rettet ihn sich – das Leben.“, ebd., 56,7–22.

27 Ebd., 57,25f.

28 Ebd., 85,5. 7.

29 Ebd., 87.

30 Ebd., 94f mit 94,11f. Nietzsche unterscheidet dann schließlich drei Illusionsstufen: die tragische, d.h. dionysische, die künstlerische, d.h. apollinische und schließlich, am stärksten illusionär, die sokratische, d.h. theoretische, intellektuelle Kultur: 116.

31 Ebd., 104,8–18, unter Berufung auf Richard Wagners Beethoven-Schrift. Nietzsche nimmt damit offenkundig auch an der Seite Wagners Stellung gegen Eduard Hanslick mit dessen Ideal des „Musikalisch-Schönen“, das in den tönend bewegten Formen der Musik besteht, s. ebd., 104,17f: „die Erregung des Gefallens an schönen Formen“ gehöre in den Bereich der bildenden Kunst, nicht der Musik, vgl. Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen (1854).

erfasst in der wunderbaren Bedeutung der *musikalischen Dissonanz*“[32]. Damit hat Nietzsche Wagners Tristan-Akkord (1857) ästhetisch gedeutet und die Disposition vorweggenommen, von welcher aus Arnold Schönberg um 1910 zur „Emanzipation der Dissonanz“ schritt.

Die Berechtigung von Nietzsches gewaltsamer Umkehrung der plotinischen Skala liegt an diesem Punkt: der Aufstieg des Menschen zu dem Einen, das als das Schöne gefaßt wird, scheitert tatsächlich. Er kann nur *gedacht* werden; das Denken der Vollendung kann gelegentlich so intensiv werden, daß man gelegentlich die Erfahrung hat, *exaiphnes* den Gipfel erreicht zu haben, von dem man aber sogleich wieder herabgleitet. Der Aufstieg gelingt nur scheinbar. Nietzsche macht daraus den Aufweis, daß das Ziel, das Eine-Gute-Schöne, selber nur Schein sei.

An diesem Punkt befindet sich Nietzsche auch in Übereinstimmung mit der christlichen Lehre: der Mensch ist unvermögend, aus eigener Kraft zu Gott zu gelangen.

„Erlösung“ geschieht für Nietzsche aber nur durch die Kunst, in sehr verschiedener Weise durch die apollinische und durch die dionysische Kunst, und das Wort muß hier in Anführungszeichen gesetzt werden, denn in der apollinischen Kunst ist die Erlösung nur eine geträumte, und in der dionysischen wird Übermenschliches verlangt: das Grauen, indem man es bejaht, als Erlösung zu erfahren.

Das Christentum lehrt dies nun gerade nicht. Erlösung gibt es allein dadurch, daß tatsächlich, in *einem* Fall, das geschehen ist, was Nietzsche für den Weg in die Wirklichkeit hinein hält: daß ein Mensch rückhaltlos und bis zur Neige das Leid in seinem ganzen Grauen bejaht hat und über sich hat zusammenschlagen lassen. Mehr noch: daß er dabei in den innersten Kern dieses Leidens hineingedrungen ist, aus dem es hervorkehrt: es ist nämlich nicht das Wesen der Ur-Wirklichkeit, sondern das Ergebnis der Rebellion gegen Gott, der tatsächlich der Eine, der Gute und Schöne ist, und dieses Sich-Wegreißen von Gott hat er zwar nicht selbst begangen, aber erlitten. Dieser Mensch ist aber niemand anderes als der Sohn Gottes selbst. Jesus Christus ist die Wirklichkeit, die in dem mythischen Gott Dionysius nur vorgezeichnet wird. Er ist der Gott, der durch sein Leiden und Sterben für die Menschen Erlösung bringt.

---

32 Ebd., 152,19–27 [Hervorhebung F.N.]. Dies ist gerade keine Dissonanz, die nach einer Auflösung strebt, wie das in der Verwendung des Dissonanz in der abendländischen Musik nach der Gregorianik bis Wagner der Fall gewesen war. Nietzsche spricht im Zusammenhang mit dem Zerfall der Tragödie, die ihren dionysischen Charakter verliert, von „einer irdischen Lösung des tragischen Dissonanz“ im übertragenen Sinne: 114,20. Es gilt vielmehr „die lustvolle Empfindung der Dissonanz“ als solcher: 152,31f.

Diese Grundentscheidung bringt aber auch eine andere Auffassung vom Schönen und von der Kunst mit sich. Das Schöne ist bei Nietzsche in signifikantem Maße mit dem Schein verbunden. Gemäß der christlichen Lehre, die an diesen Punkten mit der plotinischen übereinstimmt, leuchtet im Schönen aber die Wirklichkeit Gottes auf und auch im Schein der mimetischen Kunst scheint diese Wirklichkeit durch. Aber alle Gattungen der Kunst, auch die Musik, hat Schönheit als Ziel, und insofern ist, um es mit diesem Nietzscheschen Begriff zu sagen, die christliche Kunstauffassung apollinisch. Sie birgt indes auch ein dionysisches Element, denn das Häßliche, das Dissonante, wird nicht nur ästhetisch in einer schönen Darstellung oder Komposition gebändigt, sondern es wird in die Wirklichkeit Gottes hineingesogen im Akt der Erlösung, so wie der Kreuzestod Jesu in das ewige Leben Gottes hineinverschlungen wird. Das Schöne der christlichen Kunst hat darum auch das Häßliche in sich aufgenommen und überwunden.

KAPITEL I.30

Die Passion Christi und die aristotelische und Hegelsche Auffassung der Tragödie

An dieser Stelle des Gedankengangs soll noch auf den Gedanken des Aristoteles eingegangen werden, daß durch die Tragödie eine Reinigung, *katharsis*, stattfinde[1]. Wie verhält sich dieser Gedanke zu der christlichen Lehre von der Erlösung, die auch eine Reinigung ist, nämlich eine Reinigung von der Sünde? Für das Konzept des Aristoteles ist es wesentlich, daß es sich hier um Schein handelt, d.h., wie Aristoteles sagt, um eine *mimesis* der Wirklichkeit. Wer das in der Wirklichkeit miterleben würde, was in den Tragödien gezeigt wird, der würde durch diese Schrecknisse keineswegs eine Reinigung erfahren, sondern sie nötig haben, weil er traumatisiert wird.

Gerade als Schein ist aber die Tragödie wirksam. Sie wirkt nämlich auf die Leidenschaften der Menschen ein und bewirkt bei ihnen eine gewisse Reinigung. Bei der Passion Christi ist es hingegen die Wirklichkeit dieses Geschehens, durch welche es Menschen von ihrer Sünde befreit, präzise: nicht zuerst von den sündigen Leidenschaften in ihrer Seele, sondern von dem Rechtszustand, der aufgrund der Sünde besteht, nämlich dem Verfallensein unter dem Urteil Gottes.

Dabei ist von Bedeutung, daß der Charakter des „Helden" dieser reinigenden Handlung, Jesus Christus, anders bestimmt ist, als Aristoteles den Charakter des Helden der Tragödie bestimmt. Aristoteles sagt nämlich: „Man darf nicht zeigen, wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben; dies ist nämlich weder schauererregend noch jammervoll, sondern abscheulich [μιαρόν]."[2] Umgekehrt darf es auch nicht ein ganz schlechter Mensch sein, sondern es muß einer sein, der wegen eines Fehlers ins Unglück gerät, so wie Oedipus. „Fehler" heißt an dieser Stelle bei Aristoteles ἁμαρτία, hat aber gerade nicht die Bedeutung, welche dieses Wort im Griechischen des

1 „Die Tragödie ist Nachahmung [μίμησις] einer [...] Handlung, [...] die Jammer und Schaudern hervorruft [δι' ἐλέου καὶ φόβου] und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen [παθημάτων κάθαρσιν] bewirkt.", Poetik, Kap.6, 1449b, S.19.

Es wird „Jammer und Schaudern" auch mit „Furcht und Mitleid" übersetzt. So hat dies Lessing getan; Fuhrmann hingegen bringt Argumente für die Übersetzung „Jammer und Schaudern", s. Aristoteles, Poetik, Nachwort, 162f.

2 Poetik Kap.13, 1452b, S.39. Vgl. dazu die Anmerkung 3 von Fuhrmann, ebd., 117, und seine folgenden Anmerkungen.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_033
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Neuen Testaments hat. Oedipus lädt zwar wohl Schuld auf sich, aber er lädt unschuldig Schuld auf sich; gerade darin besteht das Tragische. Nur weil der tragische Held sein Unglück nicht verdient hat, erregt er nun Jammer bzw. Mitleid. Nur weil er dem Zuschauer ähnelt, erregt er bei ihm Schaudern bzw. Furcht, denn der Zuschauer empfindet, es könnte auch ihn treffen.

Bei Jesus Christus ist nun gerade dies der Fall, daß er ganz makellos ist und völlig unschuldig in Unglück gestürzt wird. Es ist bei ihm also genau das der Fall, was Aristoteles „abscheulich" nennt und was über das Jammer- und Schaudervolle zu weit hinaus geht.

Das ist aber gerade der Hintergrund davon, daß sich Jesus verweigert, Gegenstand des Mitleids zu werden, wie er auf dem Weg zu seiner Hinrichtung die Frauen anspricht, die ihn bedauern (Lk 23,27–31). Das Leiden und der Tod, in dem er untergeht, ist aber nicht einfach Unglück, sondern es ist die Schuld (und in *diesem* Sinne ἁμαρτία) aller anderen Menschen, die er dabei trägt, und dieser Tod ist etwas, das er selber so gewollt hat. Er will also nicht von den anderen Menschen bedauert werden, sondern er will die Menschen führen (a) zur Erkenntnis ihrer Schuld, die sie an ihm erkennen können, denn er trägt sie ja, (b) zur Erkenntnis ihrer Erlösung, der Reinigung von ihrer Schuld, und (c) zu der Nachahmung der Tugenden, die er in seiner Passion gezeigt hat. Erst mit diesem dritten Schritt setzt etwas ein, was man mit der Katharsis des Aristoteles vergleichen kann: eine Reinigung von den sündigen Leidenschaften in der Betrachtung der Passion Christi. Luther hat zu dieser Betrachtung gemäß diesen drei Schritten angeleitet und gerade die Kultur der lutherischen Passionsfrömmigkeit in geistlichen Liedern, aber auch in Passionsmusiken wie denen von Johann Sebastian Bach, praktiziert dies[3].

Aristoteles schwebte keineswegs eine Reinigung oder Erlösung im religiösen Sinne vor. Anders ist dies indes bei *Hegels* Deutung der antiken Tragödie. Hegel faßt die Tragödie als den Vollzug einer Versöhnung sittlicher Prinzipien: „Die höhere tragische Aussöhnung hingegen bezieht sich auf das Hervorgehen der bestimmten sittlichen Substantialitäten aus ihrem Gegensatze zu ihrer wahrhaften Harmonie."[4] Das Ziel einer solchen Aussöhnung ist „die Befriedigung

3 Diese drei Schritte der Passionsbetrachtung, *meritum – satisfactio – monitum*, wurden geprägt durch Luthers ‚Sermon von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi' von 1519, WA 2, 136–142. Zu der Entfaltung dieses Schemas in der lutherischen Frömmigkeit s. Elke Axmacher, „Aus Liebe will mein Heyland sterben". Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert, Neuhausen / Stuttgart 1984, 62.

4 Hegel, Ästhetik, Bd.3, 549. Die niedere Form der Aussöhnung ist hingegen die epische. Sie ist die Nemesis, „die alte Gerechtigkeit, die nur überhaupt das allzu Hohe herabsetzt, um das abstrakte Gleichgewicht des Glücks durch Unglück wiederherzustellen, und ohne nähere sittliche Bestimmung nur das endliche Sein berührt und trifft.", ebd., 548.

des Geistes", „insofern erst bei solchem Ende die Notwendigkeit dessen, was den Individuen geschieht, als absolute Vernünftigkeit erscheinen kann und das Gemüt wahrhaft sittlich beruhigt ist; erschüttert durch das Los der Helden, versöhnt in der Sache."[5] So geht es in der ‚Antigone' des Sophokles beispielsweise um den Konflikt zwischen der Respektierung der Blutsverwandtschaft und des Gebots, den verstorbenen Bruder zu bestatten – das vertritt Antigone –, und um die Respektierung der Staatsgewalt – darauf besteht Kreon. Das Drama endet mit dem Tod Antigones, die von Kreon verurteilt worden ist, mit dem Tod ihrer Schwester Ismene, aber auch mit dem Selbstmord von Kreons Sohn und Gattin, womit dieser bestraft wird. Hegel erklärt: „Von allem Herrlichen der alten und modernen Welt – ich kenne so ziemlich alles, und man soll es und kann es kennen – erscheint mir nach dieser Seite die *Antigone* als das vortrefflichste, befriedigendste Kunstwerk."[6] Die Frage ist, ob man an einer solchen Herrlichkeit wirklich eine Befriedigung des Geistes finden kann. Ein Stück höher dünkt Hegel denn doch der Verlauf des ‚Oedipus auf Kolonos', wo er erwägt, ob sich ein christlicher Ton darin finde, auch wenn ihn dieser Gedanke dann doch nicht überzeugt: „Die Verklärung des Ödipus dagegen bleibt immer noch die antike Herstellung des Bewußtseins aus dem Streite sittlicher Mächte und Verletzungen zur Einheit und Harmonie dieses *sittlichen* Gehaltes selber."[7]

Besehen wir uns aber, was diese Tragödie selbst sagt, so sind es diese Worte des Chors gegen Schluß: „Was uns Gott / Schickt, das muß man würdig tragen." (V.1691f). Was daraus erwächst, ist, daß, wo Oedipus stirbt, Segen sein wird, nämlich in Athen, zu dem sein Sterbeort Kolonos gehört[8]. Dieser Segen ergibt sich also aus einem Widerspiel zwischen einem Gott (oder mehreren Göttern) und einem Menschen, dessen Verhalten Ausstrahlung auf andere Menschen haben kann. Sie senden ihm ein schweres Los – daß er unschuldig schuldig wird, daß er infolgedessen leidet –, er bekennt sich zu seiner Schuld und trägt ergeben das Leiden, die Götter nehmen ihn – wie im Fall des Oedipus – in einem leidlosen Tod auf wunderbare Weise in die Totenwelt auf und er wird den Menschen im Umkreis seines Sterbeortes für Generationen zum Segen.

Mit der christlichen Lehre besteht hier nur die Übereinstimmung, daß durch das Tragen von Leid Sühnung von Schuld geschaffen wird. Nur handelt es sich hier nicht um eine Schuld, in die man unschuldig geraten ist, sondern um eine schuldige Schuld, auch und gerade, wenn sie als Erbsünde übertragen wird.

5 Ebd., 547.
6 Ebd., 550.
7 Ebd., 551f.
8 Oedipus in seinen letzten Worten; er richtet sie an Theseus, König von Athen: V. 1518–1534.

Und diese Schuld ist so groß, daß sie nur durch einen anderen getragen werden kann, nämlich den Sohn Gottes. Der entscheidende Unterschied zu der Hegelschen Auffassung beruht aber darin, daß die Versöhnung nicht in der Herstellung einer Harmonie durch die Durchführung eines Konflikts bestimmter geistiger Prinzipien, „sittlicher Substantialitäten", in der Form einer Tragödie erfolgen kann, sondern in einem einmaligen geschichtlichen Ereignis. Hegels Vorstellung von christlicher Versöhnung liegt weit daneben, wenn er meint: „Die christliche religiöse Versöhnung aber ist eine Verklärung der Seele, die, im Quell des ewigen Heils gebadet, sich über ihre Wirklichkeit und Taten erhebt, indem sie das Herz selbst – denn dies vermag der Geist – zum Grabe des Herzens macht, die Anklagen der irdischen Schuld mit ihrer eigenen irdischen Individualität bezahlt und sich nun in der Gewißheit des ewigen, rein geistigen Seligseins in sich selbst gegen jene Anklagen festhält."[9] Für Hegel ist die poetische Versöhnung der antiken Tragödie eine Etappe in dem Zu-sich-selbst-Finden des Geistes, das von der Poesie aus zu den noch höheren Etappen der christlich-religiösen und der philosophischen Versöhnung sich hocharbeitet und dabei den historischen Karfreitag spekulativ deutet.

Kunst, Dichtung bekommt dadurch den Charakter der Vorwegnahme einer allumfassenden Versöhnung, die religiöser und philosophischer Natur ist, und an welcher der Geist jetzt schon arbeitet. Von diesem Gewicht ist die Kunst – konkret: die Tragödie – nach dem christlichen Verständnis entlastet. Gleichwohl kann man von der christlichen Einsicht her bestimmte Elemente in der heidnischen antiken Tragödie erkennen, in denen sich etwas von der Wirklichkeit der Versöhnung in Jesus Christus abbildet: in ‚Oedipus auf Kolonos' der segenspendende Sühnetod Jesu Christi in dem Sterben des Dulders Oedipus, durch das Kolonos und damit Athen gesegnet wird, in den ‚Eumeniden' des Aischylos das Eingreifen der Athene, die den Stein des Freispruchs zugunsten des Orestes in die Abstimmungsurne wirft, und so den zerstörerischen Wechsel von Akten der rächenden Gerechtigkeit in der Atridenfamilie beendet.

Im christlichen Drama kann der Gedanke der Katharsis so umgeformt werden, wie das in den Trauerspielen des Gryphius zu sehen ist. In der Vorrede zu ‚Leo Armenius' beruft sich Gryphius auf diesen Topos: auf der Bühne „die Vergänglichkeit Menschlicher Sachen in […] Trauerspilen vorzustellen" hätten die „Alten […] nicht so gar geringe gehalten / sondern als ein bequemes Mittel menschliche Gemütter von allerhand unartigen und schädlichen Neigungen zu säubern / gerühmet."[10] Die Katharsis wird also zunächst so aufgefaßt, daß das Gemüt sich durch die Darstellung der Vergänglichkeit und des Scheiterns

9 Hegel, Ästhetik, Bd.3, 551.

10 Andreas Gryphius, Dramen, hg. v. Eberhard Mannack, Frankfurt/Main 1991, 11.

von Menschen davon lösen soll, Dingen anzuhaften, die selber zugrunde gehen können. Das ist das Vanitas-Motiv, das auch ein biblisches Motiv ist. Dieses Motiv ist aber nur die eine Seite dessen, um das es geht. Als Catharina, Königin von Georgien, in dem Drama, das Gryphius ihr gewidmet hat, begreift, daß sie dem Tode nicht entgehen kann – sie wird zu Tode gefoltert werden, weil sie sich geweigert hat, Muslimin und die Frau des Schahs von Persien zu werden –, spricht sie: „Ade! Traurt nicht umb uns! Wir sind nicht zu beweinen! / Der HErr! Der Herren HErr wird uns voll Lust erscheinen / Wir gehn durchs Finsternüß zu Gott der Licht von Licht / Beschwer't doch unsern Tod mit euren Thränen nicht. / Beklagt die / die sich hir ob ihrer Sünd ergetzen / Vnd auff vergänglich Gut den Grund der Hoffnung setzen / Es ist nicht winselns Zeit / glaubt es ist jauchtzens wehrt / Daß unser Bräut'gam uns die Marter-Cron beschert."[11] Der zweite Schritt in dieser Seelenführung, der Schritt, der zum Ziele führt, ist die Freude: die Mitfreude daran, daß Catharina als Märtyrerin gekrönt und Christus gleichgestaltet wird. Das Drama reinigt also nicht nur von den schädlichen Affekten; es erfüllt auch mit dem heilsamen Affekt der Freude, die in der Vereinigung mit dem Bräutigam Jesus Christus besteht.

11 Ebd. (Catharina von Georgien, IV. Abhandlung, Z.329–336), 199f. Vgl. auch den Traum, von dem Catharina berichtet: sie spürt, daß die Krone auf ihrem Haupt sich in eine Dornenkrone verwandelt hat: ebd., 136 (I. Abhandlung, Z. 323–352). Der Kommentar von Mannack, ebd., 859–861, übersieht leider, daß des Gryphius Umformung des Katharsis-Topos über das Stoische hinausgeht und daß das Stoische nur der erste Schritt ist.

KAPITEL I.31

Die Katharsis durch das Lachen

Die Ausführungen des Aristoteles in seiner Poetik über die Komödie sind leider nicht erhalten geblieben. Man vermutet, daß Aristoteles auch der Komödie eine kathartische Wirkung zugeschrieben hat[1]. Nietzsche hat eine Möglichkeit bestimmt, worin diese Katharsis bestehen könnte: nämlich „als die künstlerische Entladung vom Ekel des Absurden"[2]. Hegel hat indessen als „komisch" die Subjektivität bestimmt, „die ihr Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber ebenso ruhig und ihrer selbst gewiß bleibt."[3] Sie hat somit als ihren Ausgangspunkt das, womit die Tragödie endigt. Es ist eine „Sicherheit des Subjekts" dann freilich vonnöten, die nur gegeben ist, wenn entweder die Zwecke, also die Absichten der Handlung von nicht so großem Gewicht sind, sie enthalten nichts „Substantielles", oder dies ist zwar sehr wohl der Fall, aber das „Nichtige und Gleichgültige" geht zugrunde. Oedipus gerät in Widerspruch zu sich selbst durch sein Handeln, hat dabei aber nichts zu lachen. Nietzsche vermag sich vielleicht hier noch ein Lachen vorzustellen, wenn es eine „Entladung vom Ekel des Absurden" ist. Hegel denkt hingegen an Ereignisse von viel geringerem Gewicht, sodaß man noch lachen kann, oder an Dinge, die sehr schlimm hätten kommen können, aber dann doch noch gut ausgegangen sind, weil das Böse vereitelt wurde. Diese zweite Möglichkeit gibt einen Hinweis zu einer christlichen Auffassung des Lachens und des Komischen und dazu, es zu der Erlösung in Verhältnis zu setzen.

Dies erhellt aus einer Stelle in den Visionen der Juliane von Norwich. Jesus Christus zeigt ihr, „daß Er durch Sein Leiden den Feind überwältigt hat." Der Teufel muß „immer sehen", „wie alle erwählten Seelen ihm gemäß ihrer Würdigkeit entschlüpfen". „Über dieses Gesicht", fährt Juliane fort, „lachte ich schallend, und da mußten auch die lachen, die um mich waren, und ihr Lachen war mir sehr lieb. […] Aber Christus sah ich nicht lachen, nichtsdestoweniger freut Er sich, daß wir zu unserer Erquickung lachen und in Gott fröhlich sind, weil der Feind überwältigt ist."[4] Der Teufel wird zur komischen Figur durch die Erlösungstat Jesu Christi, die zur Folge hat, daß seine Pläne an den

1 Fuhrmann, Nachwort zu: Aristoteles, Poetik, 146.
2 Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, 57,25f.
3 Hegel, Ästhetik, Bd.3, 552.
4 Lady Julian of Norwich, Offenbarungen göttlicher Liebe. In der ursprünglichen Fassung zum erstenmal übersetzt u. eingel. v. Elisabeth Strakosch, Einsiedeln 1960, Kap. VIII, S.46f.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_034
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

von Gott erwählten Seelen, die durch Christus würdig geworden sind, immer wieder scheitern.

Das ist für den Teufel nicht zu lachen, wohl aber für diejenigen, die ewige Qualen erleiden würden, wenn seine Pläne erfolgreich wären. Christus selbst lacht nicht; er hatte zu leiden, damit die Seinen lachen können. Aber er freut sich an ihrem Lachen. Es gibt auf diese Weise eine christliche Legitimation des Lachens, des Komischen, der Komödie. Immer dann, wenn etwas in einem Komödienspiel gezeigt wird, worin sich dieses Scheitern des Teufels widerspiegelt, und es von der Seite gezeigt wird, daß man lachen kann, weil man gerade noch gut weg gekommen ist, und die Anspannung sich entlädt, und man lachen kann, und weil man über die Torheit des Bösen lacht, ist das der Fall. Die Katharsis ist dann eine Katharsis von der Angst, mit der man einen schlimmen Ausgang schon vorweggenommen hat. Auch hier ist es keine Erlösung durch die Kunst, die Kunst der Komödie. Aber die Erlösung durch Jesus Christus hat ihren Wiederschein in der Komödie, und dieser Wiederschein bestätigt und bekräftigt die Wirkung der Erlösung.

KAPITEL I.32

Heideggers Fragen nach einer Rettung durch die Kunst

Martin Heidegger hat in einer ganz anderen Weise als Nietzsche und wieder anders als Hegel von der Kunst eine Erlösung – d.h. er sagt: eine Rettung – erwartet. Er erwartet von ihr eine Rettung vor der Gefahr, welche durch die moderne Technik ausgeht. Jeder einzelne Teil dieser Aussage muß aber erläutert werden. Zunächst die Technik: Technik ist für Heidegger eine von mehreren Weisen des Entbergens: „Das Entbergen, das die moderne Technik durchherrscht, hat den Charakter des Stellens im Sinne der Herausforderung. Diese geschieht dadurch, daß die in der Natur verborgene Energie aufgeschlossen, das Erschlossene umgeformt, das Umgeformte gespeichert, das Gespeicherte wieder verteilt und das Verteilte erneut umgeschaltet wird. Erschließen, umformen, speichern, verteilen, umschalten sind Weisen des Entbergens."[1] Es gibt dabei auch andere Weisen des Entbergens: eine andere ist das Erkennen (ἐπιστήμη), wieder eine andere ist die τέχνη im Sinne der ποίησις[2]. Diese τέχνη, welche das Zeug schafft, das Werk-Zeug, das in dem Aufsatz ‚Der Ursprung des Kunstwerks' dem Werk, dem Kunst-Werk gegenübergestellt hat (vgl. oben Kap.9), ist aber etwas anderes als die moderne Technik. Das Heraus-Fordern und die Reihe „Erschließen – Umformen – Speichern – Verteilen – Umschalten" unterscheidet die moderne Technik von dem vormodernen Gebrauch des Werkzeugs[3]. Den „herausfordernden Anspruch", „der den Menschen dahin versammelt, das Sichentbergende als Bestand zu bestellen" nennt Heidegger das „Ge-stell"[4].

Von diesem Anspruch, dem „Ge-stell", in welchem das Wesen der Technik besteht, geht aber nun eine besondere Gefahr aus: „Sobald das Unverborgene nicht einmal mehr als Gegenstand, sondern ausschließlich als Bestand den Menschen angeht und der Mensch innerhalb des Gegenstandslosen nur noch der Besteller des Bestandes ist – geht der Mensch am äußersten Rand des Absturzes, dorthin nämlich, wo er selber nur noch als Bestand genommen werden soll. Indessen spreizt sich gerade der so bedrohte Mensch in die Gestalt des

1 Martin Heidegger, Die Frage nach der Technik (1953), in: ders., Vorträge und Aufsätze, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M. 2000 (Gesamtausgabe I/7), 5–36, hier 17.
2 Ebd., 14f. Heidegger verweist dazu auf Aristoteles, Eth. Nic. VI, 3 und 4.
3 Ebd., 15–18.
4 Ebd., 20.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_035
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Herrn der Erde auf. Dadurch macht sich der Anschein breit, alles was begegne, bestehe nur, insofern es ein Gemächte des Menschen sei."[5]

Heidegger erinnert nun angesichts dieser Gefahr an die Verse aus der ersten Stophe von Hölderlins Hymne ‚Patmos': „Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch."[6] Für das, was da rettet, findet er folgende Kriterien: „daß alles Rettende höheren, aber zugleich verwandten Wesens sein muß wie das Gefährdete"[7] und daß es „einerseits mit dem Wesen der Technik verwandt und andererseits von ihm doch grundverschieden ist". Er fährt fort: „Ein solcher Bereich ist die Kunst."[8], welche *auch* einstmals τέχνη hieß[9]. Die schönen Künste nehmen das Entbergen „anfänglicher in den Anspruch" als die moderne Technik es tut[10]. Sie sind dann aber keine Künste, die „dem Artistischen" entstammen. Die Werke einer recht aufgefaßten Kunst werden „nicht ästhetisch genossen." Das soll heißen: die Besinnung auf sie verschließt sich „der Konstellation der Wahrheit nicht"[11]. Es ist also der Charakter der Kunst, die in einer solchen Weise schön ist, daß sie in die Schönheit die Wahrheitserkenntnis einschließt, der hier vonnöten ist[12]. Heidegger geht es bei alledem immer wieder darum, daß der Mensch *fragt*, daß er nach dem Wesen, dem „Wesenden" fragen kann. Darum endet er seine Überlegungen mit dem Satz „Denn Fragen ist die Frömmigkeit des Denkens."[13] Er erwartet aber die „Rettung" nicht von der reinen Philosophie, deren Geschäft ja das Fragen ist, sondern von der Kunst, weil sie diese Verwandschaft mit der Technik hat, aber doch höher ist.

Heideggers Vorstellung von einer Rettung ist also sozusagen subsidiär: sie soll, kann und darf nicht von der nackten Philosophie ausgehen, sondern von der Kunst, in die aber die Philosophie eingeborgen ist. Der christliche Theologe wird hier noch weiter ausholen: die christliche Einsicht bewirkt

---

5 Ebd., 27f. Heidegger führt den Gedanken so weiter, daß es dadurch so scheint, als ob der Mensch sich ständig selber begegne. Er tut es in gewisser Weise, aber nicht so, daß er seinem Wesen begegnet. Vgl. auch die Stelle auf 29: „Das Ge-stell verstellt das Scheinen und Walten der Wahrheit. Das Geschick, das in das Bestellen schickt, ist somit die äußerste Gefahr. Das Gefährliche ist nicht die Technik. Es gibt keine Dämonie der Technik, wohl dagegen das Geheimnis ihres Wesens."

6 Zitiert auf 29 und 35.

7 Ebd., 35.

8 Ebd., 36. Heidegger zitiert in diesem Zusammenhang aus dem Gedicht Hölderlins ‚In lieblicher Bläue' die Worte „dichterisch wohnet der Mensch auf dieser Erde."

9 Ebd., 35.

10 Ebd., 36.

11 Ebd., 35f.

12 Heidegger betont das noch in dem letzten Absatz seines Aufsatzes, wo er von der „Ästhetik" Abstand nimmt, welche das Wesende der Kunst verstelle: ebd., 36.

13 Ebd., 36.

eine Veränderung des Blicks, eine Veränderung der Haltung des Menschen in seinem Philosophieren, seinem Kunstschaffen und letztlich auch in seinem Umgang mit Technik.

Die Kunst alleine und auch die Kunst, welche die Philosophie mit einschließt, sind hier zu schwach gegenüber dem Geist der modernen Technik. Das zeigt sich schon an einem Beispiel, das Heidegger gibt, um die umformende Macht dieses Geistes zu illustrieren. Er spricht von dem Rheinstrom, der in ein Kraftwerk verbaut ist, er fragt dagegen: „Aber der Rhein bleibt doch"?, und zeigt: „aber wie? Nicht anders denn als bestellbares Objekt der Besichtigung durch eine Reisegesellschaft, die eine Urlaubsindustrie dorthin bestellt hat."[14] Das Gleiche ließe sich von einem beliebigen Kunstwerk, etwa von der ‚Mona Lisa' sagen[15].

Das „Erschließen – Umformen – Speichern – Verteilen – Umschalten" ist eine Möglichkeit, die der Mensch schon vor der Moderne verwirklichte – Joseph tat mit seinen Kornspeichern in Ägypten nichts anderes – und die schon durch die Schöpfung gegeben ist. Was sich mit der Moderne, d.h. der Zeit ab der industriellen Revolution, geändert hat, das ist der Raum, den die Verwirklichung dieser Möglichkeit einnimmt. Sie nimmt nämlich ihrer Tendenz nach alles ein und saugt alle anderen Möglichkeiten, wie der Mensch mit der Welt umgeht und „entbirgt", in sich auf, wie wir gesehen haben. Die Wurzel dieses Proportionsverlustes liegt dort, wo der Mensch sich zur „Gestalt des Herrn der Erde" aufspreizt und den Anschein erzeugt, alles sei „ein Gemächte des Menschen", dabei aber sein eigenes Wesen verfehlt. Der Mensch hat aber diese Berufung, Herr der Erde zu sein, allein von seinem Schöpfer, dem er nach wie vor unterstellt ist (Gen 1,26.28). Der Mensch kehrt in seine ihm gemäße Haltung, die rechte Haltung vor seinem Schöpfer nicht dann schon ein, wenn er philosophisch „fragt" – denn auch der Frager könnte ein herrenloser Herrscher sein wollen –, aber dann, wenn er *hört*: wenn er Gottes Anruf hört und ihm folgt[16]. Dieses Hören verändert aber dann sein Fragen. Sie verändert dann auch

14 Ebd., 16f.

15 Der Charakter der „Bestellbarkeit" des Kunstwerks wird in einem Werk wie Andy Warhols ‚Thirty are better than one' aufgewiesen, das die ‚Mona Lisa' dreißigmal in einem Druck zeigt. Diese Verformung der Kunstwerks berührt sich mit dem, was Walter Benjamin den „Verlust der Aura" genannt hat: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, s.u. IV.1.4.

16 S. dazu Sven Grosse, Heidegger und Guardini über das Wesen des Kunstwerks, in: „… was bleibet aber …". Neue Beiträge zu Heideggers Kunstphilosophie, hg. v. Kristina Schippling u. Harald Seubert (Schriftenreihe der Martin-Heidegger-Gesellschaft 14) [Tagungsband der Tagung der Heidegger-Gesellschaft in Meßkirch 2021], Nürnberg 2023, 182–194, hier: 194.

seinen Umgang mit der Technik: sie wird von Demut geleitet sein Gott gegegenüber und von dem Bewußtsein, Herr zu sein auch gegenüber der Technik.

An dieser Stelle fruchtet nun Heideggers Rettungserwartung. Denn sie baut dort einen Gegenentwurf auf, wo der Mensch etwas Ähnliches tut wie im technischen Schaffen: wenn er ein Kunstwerk schafft. Dieses Schaffen steht aber, wie Heidegger sagt, auf einer höheren Stufe. Denn es eröffnet die Wahrheit, und das kann sie darum, weil sie nicht einem Zweck unterliegt, wie das „Zeug", einem Zweck, der sich in der modernen Technik noch potenziert. Schönheit, Wahrheit, Zwecklosigkeit erheben die Kunst also über die Technik, und wenn der Mensch das wahr-hat, dann kehrt die Technik in die Proportionen zurück, die ihr angemessen sind. Diese Degradierung der Technik durch die Kunst würde dann aber auch eine Adelung der Technik sein, weil sie ja doch mit der Kunst verwandt ist: sie würde erkennbar werden als etwas, worin der Mensch *auch* sein Ent-Bergen und Schaffen vollzieht, nicht nur sein Be-Stellen und Sich-Versorgen, und dabei von ihrer Gewalttätigkeit läßt. Eine solche Gestaltung der Technik ist allerdings noch nicht am Horizont. Sie setzt voraus ein neues, noch wacheres Hören auf die Anrede durch Gott, daraus entspringend aber einen neuen Durst nach Schönheit, nach Wahrheit und eine Befreiung von Zweckhaftigkeit, der zu einer neuen Zuwendung zur Kunst führen muß.

Zweiter Teil: Die Künste im Einzelnen

Vorbemerkung

Nun werden die einzelnen Künste durchschritten. Die Fragestellung richtet sich immer danach, aufzudecken, wo der theologische Horizont zu finden ist; nun so, wie es dieser jeweiligen Kunst eigentümlich ist. Bei allen Gattungen der Kunst handelt es sich darum, wie der Mensch sich zur Welt stellt, wie er mit ihr umgeht. Damit zugleich aber darum, wie er zu sich selbst steht und mit sich umgeht. Mit beidem aber schließlich darum, wie er sich vor Gott stellt. In dem Kunstwerk, das er schafft, geht es darum, Schönheit zu schaffen, Schönheit, wie sie einem Kunstwerk zueigen ist. In dieser Schönheit wird in einer Weise, wie es einem Kunstwerk eigentümlich ist, Wahrheit offenbar. Es soll nun gesehen werden, wie in jeder Kunstgattung dies alles auf jeweils ihre Weise geschieht.

In welcher Reihenfolge sollen die einzelnen Künste durchschritten werden? In Kap.15 und den folgenden Kapiteln des ersten Teils hatte ich dargelegt, daß das Verhältnis der Künste zueinander, so wie sie sich aufgrund der Natur, der Natur des Menschen, ergeben, keine Hierarchie bilden. Es gibt eine Reihenfolge, in der die Künste aufeinander folgen, wenn man betrachtet, wie die Gnade sie in Dienst nimmt (Kap.18: zuerst das Hören des Wortes, dann das Schauen, wobei dieses das Höhere ist), aber diese Reihenfolge soll hier nicht leiten. Es geht an dieser Stelle unserer Überlegungen um eine nicht sehr zwingende Reihenfolge. Sie könnte durchaus anders sein. Sie soll aber aus folgenden Gründen sich ergeben: Angefangen wird mit dem Gesichtssinn, weil er für die natürliche Erfahrung das nächstliegende ist: das, was vor Augen liegt. Hier sollen wiederum die mimetischen Künste an erster Stelle stehen: wie die Natur in den Künsten nachgebildet wird. Malerei und Skulturenbildnerei sind eng miteinander verwandt; wesentliches, was auch für die Skulturenbildnerei zu bedenken ist, kann schon bei der Malerei entwickelt werden. Darum soll mit dieser angefangen werden und darauf die Skulptur folgen.

Sodann erfolgt der Überschritt zu den Künsten, für welche die Imaginierung des Sichtbaren oder auch des Hörbaren wesentlich ist und die mit dem Wort arbeiten: also die verschiedenen Gattungen der Dichtkunst. Es schließt dann der Film an, der Merkmale des Dramas, aber auch der Malerei an sich hat. Am Schluß die nicht-mimetischen Künste: die Musik, weil sie, als wortlose und unsichtbare Kunst am stärksten in das Jenseits zur Natur, in die noch unaussprechbare und unsichtbare eschatologische Wirklichkeit hineinweist, und die Architektur, in der es letztlich um das Wohnen Gottes geht.

Erst in einem zweiten Durchgang (Dritter Teil) soll dann die christliche sakrale Kunst bedacht werden.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_036
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

KAPITEL II.1

Die Malerei

Es ist das Nächstliegende und darum das Natürliche, darum zu malen, weil es etwas gibt, das man sehen kann. Ansonsten würde es Malerei gar nicht geben. Der nächste Schritt, der fast schon mit diesem ersten getan wird, ist, etwas zu malen, das man sehen kann. Malerei stellt also etwas dar; sie ist *mimesis*. Sie schafft ein Bild von einem Gegenstand, welches das Ur-bild dieses Bildes ist.

Zugleich kann aber Malerei etwas sichtbar machen, das nicht dort präsent ist, wo das Bild präsent ist. Wenn das Urbild des Bildes nicht lediglich in der Phantasie der Malers existiert, sondern in der Wirklichkeit, dann wird eine Wirklichkeit durch das Bild dem Betrachter *offenbart*. Die Wirklichkeit des Urbildes ist dann durch das Bild für den Betrachter da, für den es sonst, dort wo er ist, nicht sichtbar wäre.

Mit dem Malen erweitert aber der Künstler, der sein Werk betrachtet, und jeder andere Betrachter auch, den Bereich dessen, was er sieht. Beim Bilden einer Skulptur ist es etwas anders: der Bildhauer fügt sie in den Bereich des Sichtbaren – und außerdem des Tastbaren – hinein, den er zuvor schon hat. Bei der Malerei (in die ich hier die Zeichnung und die Druckgraphik einschließe) ist es hingegen nicht nur ein bestimmter Gegenstand, zum Beispiel ein paar Bauernschuhe[1], sondern ein ganzer Raum, der in das Bild eingeht, dann aber, im Unterschied zur Skulptur, von der Dreidimensionalität in die Zweidimensionalität übergeführt wird.

Es entsteht so eine Doppelseitigkeit: Führt das Bild den Betrachter in eine andere, ohne das Bild ihm nicht präsente, Welt, oder gliedert der Betrachter, dem Künstler folgend, durch das Bild den gezeigten Gegenstand in seine Welt ein?

Man kann noch eine dritte Möglichkeit nennen: das Bild als Illustration zu einem Text, einer Mitteilung durch Worte. Durch diese Worte wird bereits eine abwesende Welt präsent. Das Bild verweist dann auf die Wirklichkeit, welche der Text mitteilt. Es zeigt das, was sich vor dem geistigen Auge des Lesers entwirft. Der Text kann sogar bei der Präsentation des Bildes fehlen; er wird durch das Bild mitgeteilt. Das Bild hat dann einen besonderen Charakter als Illustration. Diese dritte Möglichkeit mündet aber wieder ein in die Wahl zwischen den beiden ersten Möglichkeiten: Zeigt sich in dem Bild, vermittelt durch den

1 Wie auf dem Bild van Goghs, das sich Heidegger in seinem Kunstwerk-Aufsatz als Beispiel gewählt hat.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_037
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Text, eine sonst nicht zugängliche Wirklichkeit, oder wird das Bild, das auf einem Text basiert, zu einer Erweiterung der sichtbaren Welt, in welcher Maler und Betrachter des Bildes sich befinden?

Der Maler zeigt aber nicht nur etwas Sichtbares. Er zeigt, indem er malt, auch sich selbst. Das, was in dem obigen Kapitel über das Dreieck Natur – Künstler – Gott gesagt wurde, ist hier mitzubedenken. Der Maler nimmt einen Standpunkt gegenüber der Welt ein und gegenüber Gott, wie er das Bild malt. Aber auch das Bild selbst hat nun ein Eigenleben. Es tritt in ein Verhältnis zu der Welt, die es zeigt, und zu der Welt, in der es sich befindet, und schließlich zu Gott, welcher der Schöpfer der Welt ist und der Schöpfer des schöpferischen Geistes des Künstlers.

II.1.1 Die Perspektive

Die hier angerührten Fragen verdichten sich in der Frage, ob ein Bild in einer *zentralperspektivischen* Darstellung gemalt werden soll. Denn in der Anwendung der Zentralperspektive erweitert der Maler den Raum, in dem er sich befindet, durch den Raum, den er auf der Bildfläche malend darstellt. Und er schreibt den Gegenständen, die er in seinem Bild zeigt – aber auch den Betrachtern seines Bildes –, seinen eigenen Blickwinkel vor. Er setzt sich damit selbst in das Bild. Die Zentralperspektive wurde von der Malerei in der Antike und dann vom 15. Jahrhundert bis Anfang des 20. Jahrhunderts durchgehend von allen oder fast allen westlichen europäischen Künstlern gebraucht. Ein Gegenentwurf zur Malerei mit Zentralperspektive ist die Malerei der Ikone in der ostkirchlichen Kunst. Sie hat ihre Verteidiger unter ostkirchlichen Theologen gefunden, welche die Zentralperspektive verwerfen.

Leon Battista Alberti, der erste Theoretiker der Zentralperspektive in der europäischen Malerei, führt sie so in seine Ausführungen ein: „Vorerst beschreibe ich auf die Bildfläche ein rechtwinkeliges Viereck von beliebiger Grösse, welche ich mir wie ein geöffnetes Fenster vorstelle, wodurch ich das erblicke, was hier gemalt werden soll.“[2] Alberti wendet seine Theorie des Sehens auf das so vorgestellte Bild an: Der Gegenstand wird durch das Auge von Sehstrahlen erfaßt, die eine Pyramide bilden, deren Spitze in diesem Auge

2 Leon Battista Alberti, Drei Bücher über die Malerei [Della Pittura di Leon Battista Alberti libri tre], ital.-dt. Im Originaltext hg. u. übers. v. Hubert Janitschek, Grafrath 2015 (Neudruck der Ausgabe Wien 1877, Leone Battista Alberti's Kleinere kunsthistorische Schriften, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd.11), 39.

liegt[3]. Der „Centralstrahl" ist dabei derjenige, welcher den Punkt auf der Oberfläche des Gegenstandes, der dem Betrachter, also dem Auge, am nächsten liegt, mit diesem verbindet[4]. Es gibt aber auch eine Darstellung der räumlichen Tiefe durch das Blasserwerden der Farben, je weiter die Gegenstände entfernt liegen[5]. Die Umrisse des gemalten Gegenstands auf dem Bild ergeben sich durch die Verbindung der Punkte, an denen die äußeren Sehstrahlen, welche die Sehpyramide begrenzen, durch die als Fenster vorgestellte Bildfläche treten. Der Punkt, an dem der durch die Mitte der Pyramide gehende Centralstrahl die Bildfläche durchquert, ist der Centralpunkt. Die Distanz zwischen diesem Punkt und der Basis der Rechtecks soll nicht mehr betragen als die Höhe des Menschen, welcher gemalt wird, „da dann der Beschauer sowohl wie die gesehenen gemalten Gegenstände sich auf einem und demselben Plane zu befinden scheinen."[6]

Erwin Panofsky hat die Perspektive als „symbolische Form" aufgefaßt[7] und ihre Möglichkeiten gedeutet: sie sei „eine zweischneidige Waffe": „sie schafft den *Körpern* Platz, sich plastisch zu entfalten und mimisch zu bewegen – aber sie schafft auch dem *Lichte* die Möglichkeit, im Raum sich auszubreiten und die Körper malerisch aufzulösen; sie schafft *Distanz* zwischen den Menschen und Dingen […] – aber sie hebt diese Distanz doch *wiederum auf*, indem sie die dem Menschen in selbst-ständigem Dasein gegenüberstehende Ding-Welt gewissermaßen in *sein Auge hineinzieht*; sie bringt die künstlerische Erscheinung auf *feste, ja mathematisch-exakte Regeln*, aber sie macht sie auf der andern Seite vom *Menschen, ja vom Individuum abhängig*, indem diese Regeln auf die psychophysischen Bedingungen des Seheindrucks Bezug nehmen, und indem die Art und Weise, in der sie sich auswirken, durch die frei *wählbare Lage eines subjektiven ‚Blickpunktes'* bestimmt wird. So läßt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden und objektivierenden Wirklichkeitssinns, und als ein Triumph des

3 Ebd., 17–23.

4 Ebd., 23.

5 Ebd., 22f.

6 Ebd., 39.

7 Panofsky übernimmt diesen Begriff von Ernst Cassirer. Cassirer führt diesen Begriff ein, um das Problem zu lösen, das er so bestimmt: „Das erste Problem, das uns in der Analyse der Sprache, der Kunst, des Mythos entgegentritt, besteht in der Frage, wie überhaupt ein bestimmter sinnlicher Einzelinhalt zum Träger einer allgemeinen geistigen ‚Bedeutung' gemacht werden kann.", Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Bd.1: Die Sprache, Berlin 1923, 26. Vgl. Heinz Hamm, Art. Symbol, ÄGB 5 (2003), 805–839, hier: 827–829. Es geht also bei Panofskys Analyse der Perpektive, genauer: der perspektischen Darstellung in der Malerei, darum, wie in dieser Form sinnlicher Gestaltung als solcher geistige Bedeutungsinhalte sich ausdrücken.

distanzverneinenden menschlichen Machtstrebens, ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der *Außenwelt*, wie als Erweiterung der *Ichsphäre* begreifen;" so stellt sich für den Künstler dann z.B. die Frage, „ob die perspektivische Anlage des Gemäldes sich nach dem tatsächlichen Standpunkt des Betrachters zu richten habe [...] oder ob umgekehrt der Betrachter sich ideell auf die perspektivische Anlage des Gemäldes einstellen müsse."[8]

Pavel Florenskij hat von seiten der Ostkirchen und ihrer Ikonenmalerei eine sehr scharfe und radikale Kritik an der westlichen europäischen Malerei mit ihrer Verwendung der Zentralperspektive geäußert, und dabei Ähnliches gesagt wie das, was Panofsky auf der einen Seite der Ambivalenz, auf welcher das menschliche Subjekt dominiert, hervorgehoben hat. Er nennt die Voraussetzungen, welche der perspektivisch arbeitende Maler macht[9]. (1) der Raum sei ein euklidischer, d.h. ein isotroper, homogener, unendlicher, unbegrenzter Raum, dessen Krümmung gleich Null ist. Das soll besagen: jeder Punkt in diesem Raum ist gleichberechtigt. Es ist egal, an welchem Punkt in diesem Raum man sich aufhält. (2) Es gibt aber in diesem Raum doch einen „monarchischen Punkt", von dem aus alles betrachtet wird, wobei (3) dieser Monarch einäugig ist, (4) er sich von diesem Punkt nicht fortbewegen kann, (5) die Welt als „ganz und gar unveränderlich" vorgestellt wird und (6) der psychische und physische Anteil am Sehen ganz ausgeschlossen wird. Florenskij resümiert: „Die Darstellung ist ein Symbol, immer, jedwede Darstellung, gleichgültig, ob perspektivisch oder nichtperspektivisch, und die Formen der bildenden Künste unterscheiden sich *nicht* dadurch voneinander, daß die einen symbolisch sind, die anderen angeblich naturalistisch, sondern dadurch, daß sie, allesamt *nicht* naturalistisch, Symbole verschiedener Seiten der Dinge, verschiedener Weltauffassungen, verschiedener Grade von Synthetizität sind. Unterschiedliche Darstellungsweisen unterscheiden sich nicht voneinander wie das Ding von seiner Darstellung, sondern auf der symbolischen Ebene."[10]

---

8 Erwin Panofsky, Die Perspektive als „symbolische Form", in: Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1924–1925, Leipzig / Berlin 1927, 258–330, mit Tafeln I – XXII, hier das Resümee, 287. [Hervorhebungen E.P.]

9 Pawel Florenski [in dieser Ausgabe wird der Vorname mit w und nicht mit v, der Nachname ohne j am Ende geschrieben], Die umgekehrte Perspektive, in: ders., Raum und Zeit, hg. v. Olga Radetzkaja und Ulrich Werner, Berlin 1997 (Pawel Florenski, Werke in zehn Lieferungen. Fünfte Lieferung), 15–96 [verfaßt 1919, russ. Erstveröffentlichung 1990], 80–83.

10 Ebd., 68f. Zu diesen Merkmalen des euklidischen Raumes s. auch Florenski, Analyse der Räumlichkeit und der Zeit in Werken der bildenden Kunst, in: ders., Raum und Zeit, 114ff.

Das ist offensichtlich richtig; wir müssen aber doch fragen, was nun gerade die perspektivische Darstellung dazu gebracht hat, als *die* der Realität angemessene Darstellungsweise zu erscheinen. Wir müssen dabei auch die Wertungen beurteilen, die Panofsky und Florenskij über sie geäußert haben.

Der Absolutheitsanspruch der Perspektive erwächst offensichtlich gerade aus seiner Anwendung der Mathematik, die in Albertis Traktat ganz offenkundig ist. Das, was mathematisch erfaßt wird, das ist wirklichkeitsgetreu erfaßt. Es ist aber nun doch zu sehen, daß dieses Anliegen, wirklichkeitsgetreu zu erfassen, nicht das einzige Motiv der Perspektivenmaler gewesen ist. Florenskij legt auch weitere Motive nahe: der Künstler will ein Monarch sein, und er will dies mit solchem Ungestüm, daß er in Kauf nimmt, dabei einäugig und an seinen Ort gefesselt zu sein und alles, was bei seinem Sehen nicht mitspielt (das Psychische und Physische), auszuschalten. Er ist es, der unter den völlig beliebigen Punkten des Raumes den bestimmt, welcher das Zentrum ist. Er läßt dabei die ganze Welt, die er zeigt, zu einem *nunc stans* erstarren.

Hinzu kommt noch, daß der Künstler sich den Raum unterwirft, den er in seinem Bild gestaltet. Oder anders gesagt: er meistert es, auf einer planen Ebene die Illusion eines Raumes zu schaffen. Dieser aber ist eine Erweiterung des Raums, in dem er sich selbst befindet – oder der Betrachter des Bildes, der sich auf den Standpunkt des Malers stellen muß. Florenskij beschreibt das ‚Letzte Abendmahl' von Leonardo da Vinci so: „diese Bühne ist nichts anderes als die Fortsetzung des Zimmers […] Wir sehen keine Realität, sondern haben ein visuelles Phänomen vor uns; und wir schauen heimlich zu, wie durch eine Ritze, kalt und neugierig, ohne Ehrfurcht, ohne Mitleid oder gar das Pathos der Entfernung"[11]. Dieses Bild habe „die Aufgabe, die räumliche Abgrenzung zwischen jener, der evangelischen, und dieser, der alltäglichen Welt, aufzuheben und Christus als jemanden zu zeigen, der lediglich einen besonderen Wert, aber keine besondere Realität hat."[12] Dadurch, daß Leonardo aber die Personen in dem Raum und den Raum selbst in zwei verschiedenen Perspektiven zeigt, wirken die Personen sehr groß, ohne daß der Raum zu klein wirkt. Dadurch werden die Personen und wird insbesondere Christus hervorgehoben[13]. Ein weiteres Mittel neben der Perspektive, die dargestellten Gegenstände in den eigenen Raum aufzunehmen, ist ihre Modellierung durch Licht und Schatten, das, was Bernard Berenson die „tastbaren Werte" genannt hat:

11 Ebd., 53.
12 Ebd., 52f.
13 Ebd., 53.

man meint, diese Figuren oder Gegenstände tasten zu können[14]. Auch dieses Mittel wurde seit dem 15. Jh. eingesetzt.

Nun muß man aber auch die zweite, entgegengesetzte Reihe von Merkmalen der Perspektive, die Panofsky aufzählt, mitbedenken – was Florenskij in seiner Einseitigkeit nicht tut: die perspektivische Malerei kann nicht nur Ergebnis eines Versuchs des Menschen sein, sich der körperlichen, räumlichen Wirklichkeit zu ermächtigen. Sie kann auch ein Ergebnis des Willens sein, die Dinge, so wie sie sind, darzustellen, ihnen Raum zu geben. Panofsky spricht hier von einer Ambivalenz; klarer ist davon zu sprechen, daß es diese beiden Möglichkeiten gibt und der Mensch, d.h. der Künstler, die Entscheidung hat, auf welche Möglichkeit er sich einläßt. Alberti macht an der oben genannten Stelle deutlich, daß es ihm wichtig ist, daß die im Bild gezeigte Wirklichkeit, zumal, wenn es Menschen sind, auf Augenhöhe dem Künstler und dem Betrachter gegenüber treten: „da dann der Beschauer sowohl, wie die gesehenen gemalten Gegenstände sich auf einem und demselben Plane zu befinden scheinen."[15] An einer anderen Stelle schreibt er, an einem Bild würde es ihm dann gefallen, „dass Jemand auf dem Bilde uns zur Antheilnahme an dem weckt, was man dort thut, sei es, dass er mit der Hand uns zum Sehen einlade, oder mit zornigem Gesichte und rollenden Augen uns abwehre heranzutreten, oder dass er auf auf eine Gefahr oder eine wunderbare Begebenheit hinweise, oder dass er dich einlade, mit ihm zugleich zu weinen oder zu lachen"[16]. Es geht also Alberti darum, im Bild eine eigenständige Welt dem Betrachter vor Augen zu stellen, in die er hineintreten und an ihr Anteil nehmen könnte, oder in die er zwar eintreten könnte, zu der ihm aber der Zutritt verwehrt wird.

Ich komme hier zurück auf das, was ich oben schon (I.23) über das Dreieck Natur – Künstler – Gott gesagt habe. Es gehört zur *conditio humana*, daß der Mensch immer auf die körperliche, räumliche Natur bezogen bleibt; in der Malerei kann er sie darstellen und er kann dies sowohl mit der Absicht tun, den Dingen der Natur dadurch Geltung zu verschaffen, als auch, sich zum Herren dieser Dinge aufzuschwingen. Die Mathematik ist dabei ein wesentliches Ingredienz der Wirklichkeit und auch sie kann auf die eine wie die andere Seite geschlagen werden[17]. Es ist nun die Ausrichtung auf Gott, die oberste Spitze des

14 Bernard Berenson, Die italienischen Maler der Renaissance, Zürich 1952, 43ff (Die florentinischen Maler, über Giotto). Vgl. die Ausführungen Albertis über das Modellieren mit Licht und Schatten: Alberti, Malerei, 87ff.

15 Alberti, Malerei, 39.

16 Ebd., 79.

17 Die Mathematik als etwas, womit der Mensch sich die Welt untertan machen kann, trat nicht lange nachdem die Zentralperspektive in der Malerei eingeführt wurde, in der frühneuzeitlichen Naturwissenschaft auf den Plan.

Dreiecks, diejenige, die unmittelbar gar nicht ins Bild eingehen kann, durch welche der Mensch die Extreme dieser beiden Möglichkeiten zu meiden lernt und sich eher in der Mitte hält. Aber es ist klar: er wird sich immer zwischen diesen beiden Extremen bewegen. Der Mensch kann allerdings einen Weg nehmen, der noch über das eine der beiden Extreme (das der Selbstbezogenheit) hinausführt und auf dem er die wechselseitige Bezogenheit von Selbst und Natur durchbricht: er kann anfangen, nicht-gegenständlich zu malen, also abstrakte Formen auf das Bild zu bringen. Es ist ganz konsequent, daß eine Zwischenphase auf diesem Wege gerade eine solche Anwendung perspektivischen Malens sein mußte, in welcher die Einheitlichkeit des Standpunktes, von dem aus die Dinge betrachtet werden, ganz offensichtlich aufgegeben wurde: die Dinge sind dann auf einem Bild von mehreren Seiten gemalt, und diese Ansichten so zusammengefügt wie eine Ansammlung von Spiegelscherben, welche die Dinge von verschiedenen Seiten widerspiegeln. Das ist die Phase, in welcher der Durchbruch, der Ausbruch aus der gegenseitigen Bezogenheit von Selbst und Dingen stattfindet: der Kubismus[18].

II.1.2 Die Unendlichkeit des Raums

Es gibt noch zwei weitere Sachverhalte, die erwähnt wurden und an denen man sehen kann, wie dem Menschen – dem Maler, dem Betrachter – zwei Möglichkeiten eröffnet werden. Florenskij sieht auch hier wieder nur die eine Möglichkeit. Der eine Sachverhalt ist der *Fluchtpunkt*, der zu der perspektivischen Darstellung gehört, und damit die Unendlichkeit des Raumes, die sich in dem Bild eröffnet. Daß er sich eröffnet, konnte nur stattfinden, als man aufhörte, den Hintergrund der Gestalten auf einem sakralen Bild in Gold auszumalen[19]. Alberti wendet sich gegen die Goldmalerei. Zum einen weicht dadurch, sagt

18 Man kann auch noch an einen anderen Weg aus dieser Wechselbezogenheit heraus finden. Panofsky berührt diese Möglichkeit, wenn er sagt, die Perspektive „schafft auch dem *Lichte* die Möglichkeit, im Raum sich auszubreiten und die Körper malerisch aufzulösen", Panofsky, Perspektive, 287. Das ist, genau genommen, nicht eine Möglichkeit, welche die Perspektive gewährt. Es ist eine Möglichkeit, die durch das natürliche Licht gegeben ist, sobald es dargestellt wird. Man kann es darstellen, indem man es zeigt, wie es Gegenstände beleuchtet und dadurch ihre Gegenständlichkeit hervorhebt. Es kann aber auch die Gegenstände überblenden, und dies kann gemalt werden. Monet fängt damit an, eine weitere Etappe dieses Weges ist der Pointillismus. Es wird dann eben „das Auge, die Retina, das Maß der Kunst": Richard Seewald, Über Malerei und das Schöne, 15.

19 Auf der Dreieinigkeitsikone Rubljevs beispielsweise gibt es als Andeutungen der diesseitigen Welt, welche die drei Gestalten umgibt, das Fragment eines Hauses, eines Baums, eines Felsens. Alles andere ist goldfarben.

er, der Maler der Herausforderung aus, „den Glanz des Goldes durch Farben nachzuahmen“. Zum anderen verstößt der Goldgrund gegen die Erwartung, die man haben muß, daß bestimmte Flächen im realen Raum dunkel sein müßten, wenn er glänzt, oder daß sie hell sein müßten, aber dunkel sind[20]. Man sieht, daß er die Möglichkeiten des Goldgrunds ganz nach den Erfordernissen mißt, einen realen diesseitigen Raum zu malen, und keinen Gedanken daran wendet, daß der Goldgrund in der sakralen Malerei die Aufgabe hat, das göttliche, unerschaffene Licht anzuzeigen, das die jenseitige Welt erfüllt[21].

Panofsky sagt nun, daß in der perspektivischen Malerei das Bild „in den Maßen und in dem Sinne zum ‚Wirklichkeits*ausschnitt*‘ geworden“ ist, „daß der vorgestellte Raum nunmehr nach *allen* Richtungen hin über den dargestellten hinausgreift – daß gerade die Endlichkeit des *Bildes* die Unendlichkeit und Kontinuität des *Raumes* spürbar werden läßt.“[22] Diese unendliche Ausdehnung wird auf dem Bild nun konstruierbar in dem Zusammenlaufen der Fluchtlinien, die in die Tiefe des Raums hineingehen und sich im Fluchtpunkt vereinigen. Damit würde eine Unendlichkeit in actu, ein ἐνεργείᾳ ἄπειρον sichtbar, etwas, was Aristoteles energisch bestritten hat[23] und von dem die Scholastik gelehrt habe, daß sie allein von Gott aussagbar sei[24].

Florenskij faßt dies als ein Hinweggesogenwerden in das Nichts: Sache der Perspektive sei es, „das Auge auf keinem Ding betrachtend ruhen zu lassen, sondern immer an jedem vorbeizugehen; es ist die grenzenlose Leere, in der nach und nach alle konkreten visuellen Formen vernichtet werden und jedes Etwas sich im Nichts verflüchtigt.“ Dies ähnle „der Gier, die einen dazu bringt, alles, was man vor sich hat, zugunsten von etwas anderem zu verschmähen und dieses wiederum für ein Drittes zu verwerfen usw.“[25] Er resümiert: „Die Zentralperspektive ist eine Maschine zur Vernichtung der Wirklichkeit“[26].

---

20 Alberti, Malerei, 95.

21 Siehe Hannelore Sachs / Ernst Badstübner / Helga Neumann, Wörterbuch der christlichen Ikonographie, 8., veränderte Aufl. Regensburg 2004, 246, Art. Lichtsymbolik, mit Verweis auf: J. Bodonyi, Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition, Diss. Wien 1932, sowie ebd., 134f: Art. Farbensymbolik: Gold. Apk 21,23: die Herrlichkeit Gottes leuchtet, sodaß es keines Sonne und keines Mondes mehr bedarf. Dieses Licht ist auch schon vor der Erschaffung der Gestirne da: Gen 1,3, und Gott ist von ihm umgeben: 1. Tim 6,16.

22 Panofsky, Perpektive, 281.

23 F. P. Hager, Art. Apeiron, HWP 1 (1971), 433–436.

24 Ebd., 286. Vgl. 272 mit Anm. 29, und 277 mit Anm. 36.

25 Florenski, Analyse, in: Raum und Zeit, 200.

26 Ebd., 351, zitiert von Ulrich Werner in seinen Anmerkungen zu Pavel Florenskijs Texten, „Die Geister spielen Mechanik, doch nur für eine gewisse Zeit.“. Ebd., 376, Anm.18 der

Panofsky spricht andererseits davon, daß durch das Sichtbarmachen der Unendlichkeit die Anschauung des Universums „gleichsam enttheologisiert" würde[27]. Genau genommen handelt es sich aber darum, daß eine Eigenschaft, die bislang nur Gott zugeschrieben wurde, nun im sichtbaren Universum gefunden würde. Giordano Bruno spricht von dem Raum als einer „quantitas continua, physica triplici dimensione constans, natura ante omnia corpora et citra omnia corpora consistens, indifferenter omnia recipiens."[28] Einer solchen *quantitas continua* würde dann Unendlichkeit zugeschrieben werde, wo doch, Panofsky zufolge, bislang nur von Gott Unendlichkeit ausgesagt wurde.

Panofsky übersieht aber, daß die Scholastik, konkret: Thomas von Aquin, Gott in einem anderen Sinne unendlich nennt als eine durchaus für sie vorstellbare Unendlichkeit körperlicher Dinge, die man auch auf den Raum übertragen kann, so wie sich ihn Giordano Bruno vorstellt. Gott ist unendlich in dem Sinne, daß er vollkommen ist. Eine ausgedehnte oder meßbare Größe (*quantitas dimensiva vel numeralis*) hingegen ist auf ein Ende angelegt („nata est finem habere"). Unendlichkeit ist dann bei ihnen ein Mangel von dem, woraufhin sie angelegt sind[29]. Florenskij sieht also tatsächlich etwas, das sein *kann*, wenn er sagt, man würde von den Fluchtlinien der Perspektive verleitet werden, immer weiter ins Unendliche zu gehen und würde schließlich nichts bekommen. Man darf nicht versuchen, diese Unendlichkeit des Raums zu wählen anstatt der Unendlichkeit Gottes. Es ist aber auch möglich, diese vorgestellte und in der perspektivischen Darstellung der Raumtiefe in gewisser Weise auch sichtbare Unendlichkeit des Raums als ein Abbild oder eine Spur der göttlichen Unendlichkeit aufzufassen. In diese Unendlichkeit sind dann die endlichen Dinge hineingesetzt. In einem Bild wie dem ‚Mönch am Meer' Caspar David Friedrichs wird dies sehr eindringlich erfahrbar.

---

russische Nachweis der Schrift Florenskijs, aus der das Zitat stammt. Werner erwähnt auch, ebd., 352, daß der Fluchtpunkt im Russischen „Punkt des Verschwindens" genannt wird.

27 Panofsky, Perspektive, 286.

28 Giordano Bruno, De immenso et innumerabilibus, lib.I, c.8, Opera latine conscripta, hg. v. Francesco Fiorentino, Bd.I/1, Florenz 1879, 231. Zit. von Panofsky, Perspektive, 286, ohne Quellenangabe.

29 Thomas von Aquin, Summa contra gentiles I, 43. In der Ausgabe Thomas von Aquin, Summe gegen die Heiden, lat.-dt. Ausgabe, hg. u. übers. von Karl Albert und Paulus Engelhardt, Bd.1, 3. Aufl. 1994, 164–167.

II.1.3 Die Unbeweglichkeit des Bildes

Der andere Sachverhalt ist dieser, daß nach Florenskij in der perspektivischen Malerei die Welt als „ganz und gar unveränderlich" vorgestellt würde, mithin eine „tote Welt"[30]. Etwas in einem *nunc stans* zu zeigen, ist allerdings eine Eigenschaft jeglicher Malerei. Sie kommt nur in der perspektivischen Malerei besonders stark zum Ausdruck, weil dort die Ansicht der Dinge abhängt von dem Standpunkt des Künstlers oder Betrachters, der alle Linien auf dem Bild von seinem Punkt her durchkonstruiert hat. Nur muß die Welt darum nicht „tot" sein. Es kann sich auch das Leben in diesem einen Zeitpunkt zusammenballen und es kommt darauf an, den richtigen Zeitpunkt auszuwählen (eine Aufgabe besonders für den Photographen), genauso, wie es darauf ankommt, den Standpunkt des Künstlers oder Betrachters richtig auszuwählen. Die Malerei hat dann die Chance, alles auf einen Blick zu erfassen. Die entgegengesetzte Möglichkeit ist anderen Künsten zueigen: der Literatur – der erzählenden und dramatischen –, die sich in der Zeit erstreckt, oder auch der Musik, wenn sie mimetisch etwas nacherzählen will. Aber auch sie arbeitet auswahlweise – eine Methode, die nicht erst, aber besonders deutlich beim Film wird, der aus vielen kleinen abgeschnittenen Sequenzen zusammengesetzt wird. Diese Künste müssen dann ihrerseits darauf verzichten, mit einem Blick alles zeigen zu können. Die Malerei hat ihrerseits die Möglichkeit, die Erzählung nachzuahmen, indem sie mehrere Episoden auf einem Bild zeigt. Davon ist die „Vitenikone", die mehrere Episoden im Leben eines Heiligen in einem Bild zusammenfügt, ein Beispiel; Florenskij selbst nennt auch ein Beispiel aus der profanen Malerei[31].

II.1.4 Das Zeigen einer anderen Welt

Kommen wir aber nun noch auf einen anderen Punkt bei Florenskij zurück. Er sagt, als er über Leonardos ‚Letztes Abendmahl' spricht, es sei die Aufgabe sakraler Malerei, eine andere Welt zu zeigen, eine „evangelische", das heißt: im Evangelium geschilderte Welt, die der alltäglichen, also profanen, Welt entgegengehalten werden müsse. Auch die perspektivische Malerei hat

30 Florenski, Raum und Zeit, 82.

31 Die Vitenikone: Florenski, Zeit und Raum, in: Raum und Zeit, 328f. Das andere Beispiel ist Watteaus ‚Einschiffung nach Kythera', das er so liest, daß das ganze Bild hindurch, von rechts nach links betrachtet, immer nur ein und dasselbe Paar zeigt und somit dessen Geschichte darstellt: ebd., 306.

Möglichkeiten, das Eigen-Sein der von ihr gezeigten Welt malerisch herauszuarbeiten. Florenskij weist dies selbst bei dem Leonardo-Bild auf, und Alberti spricht von diesem Eigen-Sein, in das man hineinkommen oder das einem auch verwehrt werden kann. In einer qualitativ stärkeren und entschiedeneren Weise tut dies aber die Ikonenmalerei. Und sie tut dies, indem sie gerade auf die Perspektive und weitgehend auf die Modellierung durch Licht und Schatten verzichtet. Das Licht der Ikone ist, wie Florenskij betont, ein innerliches Licht, aus dem die Gestalten hervorgehen, nicht ein äußeres Licht[32]. Es gibt, wenn man Ikonen genauer betrachtet, sehr wohl eine Modellierung, aber eine ganz zurückhaltende; das Bild ist vor allem linear und flächig. Die Lichtquelle, die auf diese Weise sich kaum bemerkbar macht, ist bei der Rubljew-Dreieinigkeit links oben. Da es keine wirkliche physische Lichtquelle in einem Bild gibt, kann das Leuchten tatsächlich nur durch den Kontrast zwischen heller Farbe oder hellem Grund und dunkler Farbe oder dunklem Grund erzeugt werden.

Dieses innere Licht ist ein weiteres Merkmal für das Zeigen, oder besser: Sich-Zeigen, einer anderen, höheren Welt. Die Bilder der Ikonen beruhen auf Visionen, in denen sich Christus und die Heiligen so gezeigt haben, wie sie sind[33]. Und das, was sich zeigt, ist der verklärte Leib des auferstandenen Heiligen: „sein auferstandener und erleuchteter Körper existiert in Ewigkeit, und die Ikone *stellt* eben dadurch, daß sie ihn zur Erscheinung bringt, nicht einen heiligen Zeugen *dar*, sondern *ist* dieser Zeuge selbst."[34] „Die Ikone ist die

32 Dazu auch Pavel Florenskij, Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Russland, eingeführt u. übers. von Ulrich Werner, Stuttgart 1996 [verfaßt 1921–22, russ. Erstveröffentlichung 1972], 162–164. Florenskij führt dort die gleiche Kritik am Umgang der Renaissance-Malerei mit dem Licht durch – durch eine äußere, willkürlich gewählte Lichtquelle ausstrahlend – wie mit der Perspektive.

33 Ebd., 71: „Die Ikone ist dasselbe wie eine himmlische Vision, und doch nicht dasselbe: eine Linie, die die Vision umreißt. Die Vision ist keine Ikone: sie ist an und für sich real; aber die Ikone, die in Umrissen mit einem geistigen Bild übereinstimmt, *ist* in unserem Bewußtsein dieses Bild, und außerhalb dieses Bildes – ohne es, an ihm vorbei, an sich – ist sie nicht Bild, nicht Ikone, sondern ein Brett."; vgl. 83: alle Ikonen sind letztlich in Visionen mitgeteilt.

34 Ebd., 182. Vgl. die gleichlaufenden Ausführungen von Nikolaus Thon, Ikone und Liturgie, Trier 1979 (Sophia. Quellen östlicher Theologie 19), 90: das Licht auf den Ikonen geht von den Körpern der Heiligen aus, die sich in ihnen zeigen, denn die Leiber der Verklärten sind „überlichtige Finsternis", s. Dionysius Areopagita, PG 3, 997 A. Thon, 96f: „Die Ikone ist [...] ein Portrait, aber eben nicht das Portrait eines irdischen Menschen, sondern der Prototyp des zukünftigen, umgestalteten Gliedes der Kirche. Diesen vergöttlichten Menschen, der unserem irdischen Auge noch verborgen ist, zeigt uns die Ikone."; ebd., 114: in der westlichen Kunst hingegen gibt es „eine Entwicklung von der Ikone als Darstellung des verklärten, vergöttlichen Lebens hin zur Anthropozentrik der irdischen, materiellen Welt".

Erinnerung an ein höheres Urbild."[35] Mit bestimmten Mitteln – mit menschlichen Mitteln! – zeigt also die Ikone eine andere, eine höhere Welt, in der diese Welt verklärt worden ist. Versenkt man sich in die Betrachtung der Ikone im Glauben, dann sind es nicht einfach menschliche Mittel, mit denen etwas gezeigt wird – oder vorgegeben wird, daß man etwas zeigt –, sondern es zeigt sich tatsächlich diese himmlische Wirklichkeit.

Es gibt für die Malerei im christlichen theologischen Horizont hier tatsächlich zwei Wege. Der eine Weg ist der, diese andere, verklärte Wirklichkeit zu zeigen – vielmehr: sich zeigen zu lassen. Man kann dies nicht selbst machen, sondern in der Tat nur in einem gläubigen Anschluß an die Tradition tun, die bereits existiert, also die Tradition der Ostkirchen. Der andere Weg ist der, die unverklärte Wirklichkeit zu zeigen. Das ist eine Wirklichkeit, welche auch die Gestalten der Heilsgeschichte, voran Jesus Christus, mit einschließt. Jesus Christus ist nicht nur der Verklärte gewesen, der er erst seit seiner Auferstehung ist. Er ist auch derjenige gewesen, der, ganz Mensch wie wir, in dieser unverklärten Welt gelebt und gelitten hat und gestorben ist[36].

Es stellt sich dann nur die Frage für die sakrale Malerei, wie hervorgehoben und sichtbar gemacht werden soll, daß Jesus Christus auch in der Knechtsgestalt Gott ist und daß er Heilsbringer ist und daß er Menschen mit seiner Heiligkeit berührt und angefangen hat, sie sich gleichzugestalten, sodaß man überhaupt von „Heiligen" reden kann (vgl. unten IV.11).

II.1.5 Die Blickrichtung der gemalten Köpfe

Eng verbundenen mit dem Thema der anderen Wirklichkeit, die sich im Bild zeigt, ist die Frage, in welche Richtung die Köpfe auf dem Bild blicken. Florenskij geht die verschiedenen Möglichkeiten durch[37]:

(1) die Frontalansicht von vorne drückt das Ich dieser Person aus; im strengen Sinne kann dies nur das „Ich bin" (Ex 3,14) Gottes sein. Wenn Gott sich darstellt, dann in der Person Christi. Er überträgt dies auf die Heiligen und vergleichbare Personen.

---

35 Florenskij, Ikonostase, 94.

36 Der Standpunkt der Ostkirchen ist hier: Christus wird am Kreuz ohne Todesschmerz gezeigt, da er ja den Tod besiegt hat. Würde man ihn zeigen, dann würde man die letzte Wahrheit über diesen Tod verschweigen, man würde bei Äußerlichem stehen bleiben: Thon, Ikone und Liturgie, 94.

37 Florenski, Analyse, in: Raum und Zeit, 215–248.

(2) von hinten würden nur Sklaven usw. dargestellt werden können, denen Persönlichkeit abgesprochen wird. Für ein spirituelles Weltverständnis sei eine solche Darstellung ausgeschlossen.
(3) von der Seite, also im Profil: dies drücke einen Willen aus, der sich auf etwas richtet. Darum ist diese Ansicht die von Herrscherdarstellungen, wie auf Münzen. Ansonsten bräuchten sie ein Gegenüber, weil sonst die Komposition ungleichgewichtig wird.
(4) die Dreiviertelansicht vereinigt Charakteristiken der Frontal- und der Profilansicht.

Auch hier gibt es noch andere Möglichkeiten der Interpretation, als sie Florenskij im Blick auf die Ikonenmalerei ausführt. Der Anblick einer Figur von hinten hat auf den Bildern von Caspar David Friedrich eine ganz andere Bedeutung. Hier wendet sich die Figur dem zu, was sie sieht und was der Betrachter des Bildes hinter ihr sieht. Dieses nimmt sie so in Anspruch, daß sie den Blick nicht dem Betrachter zuwendet und auch nicht einer anderen Figur. Es ist die Natur – die aufgehende Sonne, das Meer –, die eine besondere Bedeutung in sich trägt und diese Aufmerksamkeit erheischt. Der Betrachter ist dadurch angehalten, *mit* dieser Figur sich auch erfassen zu lassen von dem, worauf sie blickt.

Bei der Frontalansicht ist es nun ein Unterschied, ob das den Betrachter abblickende Gesicht etwas von ihm will oder ob es ausdrückt, daß es ganz in sich ruht. Nur diese zweite Möglichkeit ist für Florenskij die angemessene. Bedürfnislosigkeit ist eine Eigenschaft Gottes, die er den Heiligen zuteil werden läßt[38]. Anders ist ein Gesicht, das den Betrachter begehrend ansieht. Es versucht dadurch, „die Ganzheit des Werkes zu zerstören und als Teil der physischen Wirklichkeit in die Welt zu treten." Es wird zu einem magischen Bild; es ist dann eine „kunstvolle Perversion von Kunst"[39]. Auch das ist nur eine extreme Möglichkeit. Denken wir hier wieder an die Stelle bei Alberti: die den Betrachter anblickende Gestalt kann ihn hineinrufen ins Bild oder ihn abwehren. Die Kunst tritt dann in einen Dialog mit der Wirklichkeit der Natur auf der gleichen Ebene, auf Augenhöhe, behauptet aber ihre Verschiedenheit.

38 Ebd., 221. 223 spricht er von dem „seligen Frieden", in dem die Gestalt „in sich geschlossen ist".

39 Ebd., 224.

II.1.6 Die Natur als Emblem

Es gibt aber nun auch eine ganz andere Möglichkeit, den theologischen Horizont des Bildes deutlich zu machen, als die Ikone oder das westliche sakrale Bild, wie es von der Renaissance geprägt wurde. Diese beiden Möglichkeiten *zeigen* beide die heiligen Gestalten, nur in anderer Weise. Diese andere, dritte, Möglichkeit zeigt keine heiligen Gestalten. Sie zeigt nicht einmal Gegenstände von einer auffallenden geprägten symbolischen Bedeutung. Sie zeigt vielmehr Dinge der Natur oder auch von Menschen Gemachtes, das nicht durch sich selbst sogleich deutlich macht, warum es darstellenswert ist und was es aussagen soll. Es kann ein Spiegel sein, der die am Himmel stehende Sonne widerspiegelt, ein Bienenstock, brennendes Holz, ein kahler Baum mit abgehauenen Ästen[40].

All diese Dinge bekommen als Teil eines *Emblems* eine geistliche Bedeutung. Teil des Bildes ist eine Tafel mit einer Aufschrift, der *inscriptio*, auch *Lemma* genannt, das sehr kurz – es ist kein ganzer Satz – sagt, was bei dem Bild zu denken ist, so stark verknappt allerdings, daß man dies auch nicht versteht. So lautet das Lemma bei dem Bild mit dem Spiegel „Mit aufgedecktem Angesicht", bei dem Bienenstock „Nicht ihnen selbst", bei dem brennenden Holz „Je harter Krieg / Je edler Sieg", bei dem kahlen Baum „Das Mindern Mehrt". Die Aussage wird erst enthüllt durch die *subscriptio*, auch das *Epigramm* genannt. Etwa bei dem Spiegel: „Hier ist ein heller Spiegel auf einem Tisch, in welchem die Sonne sich helle spiegelt: Also spiegelt sich auch in einer gläubigen Seelen die Klarheit des Herrn, oder das Bild Gottes mit aufgedecktem Angesicht." (es folgt 1. Kor 3,18); bei dem kahlen Baum: „Hier ist ein Baum, welchem sowol dürre als andere Aeste abgehauen worden, (als welche hierunter um dem Baum herum liegen,) daß er daher gar unansehnlich siehet. Aber es ist zu seinem

40 Diese Beispiele sind entnommen einer mit Emblemen versehen Ausgabe der ‚Vier Bücher vom wahren Christentum' von Johann Arndt, nämlich: Des Hocherleuchteten Sel. Johann Arndts, General-Superintendentens des Fürstenthums Lüneburg, Fünff Geistreiche Bücher, vom wahren Christenthum, Welche handeln von heilsamer Busse, hertzlicher Reue und Leid über die Sünde, und wahren Glauben […]: Anietzo aufs neue zum funffzehenden mal aufgeleget […], Welchen noch beygefüget Drey andere kleine Bücher, welchen zu Des sel. Johann Arndts wahren Christenthum gehörig […] , Leipzig, Verlag Johann Samuel Heinsius, 1740, Digitalisat: https://catalog.hathitrust.org/Record/100318898. Dort sind es die Bilder auf S.2; 64; 92; 777.

Eine sehr weitläufige Übersicht über Emblemata des 16.–17. Jh.s bietet: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, hg. v. Arthur Henkel u. Albrecht Schöne, Stuttgart 1967. Zur Charakteristik des Emblems, das auch rein sprachlich sein kann, wenn das Bild mit Worten beschrieben wird, s. auch Sven Grosse, Gott und das Leid, Göttingen 1999, 122f.

Besten geschehen, daß er nemlich nur desto mehr Aeste treiben soll, und man also hernach sehen kan daß das Mindern seiner Aeste ihm nicht geschadet: Also macht es auch der Glaube in einem Christen, der nimmt alles, was dem alten Adam liebt ist, weg, und stärcket hingegen den neuen Menschen, daß er destomehr Tugend-Zweige und Früchte zu Gottes Lob bringen kan." (es folgt Joh 15,2). Durch den nachfolgenden Bibelvers und ein Gedicht wird die Aussage des Epigramms noch vertieft.

Das Epigramm weist also erst die Entsprechung zwischen dem Bild und einem geistlichen Sachverhalt auf. Was bei dem Bild zu denken ist, das ist dieser Sachverhalt. Das Bild ist aber ganz so gewählt, daß es eine solche Veranschaulichung des Sachverhaltes ist. Gelegentlich kann nur ein Teil des Sachverhaltes durch das Bild veranschaulicht werden, so bei „Das Mindern Mehrt": man sieht nur das Mindern. Die Bilder sind aus dem Bereich des Realen, d.h. des Gewohnten herausgehoben, obgleich sie ganz realistisch sind. Das „Eigentliche" liegt also außerhalb des Bildes. Das Bild steht somit in einem größeren Zusammenhang, in dem etwas gesehen wird, aber auch etwas gesucht werden muß. Aufgrund des Epigramms sieht man das Bild und liest das Lemma mit dem Wissen, was sie bedeuten. Mit dem Bild prägt sich dann auch der geistliche Sachverhalt ein. Man sieht dann mit dem Bild etwas, das man auf dem Bild nicht sehen kann. Wenn man sich, indem man es ansieht, in das Bild hinein begibt, muß man sich auch wieder aus ihm herausbegeben. So muß man, wenn man begriffen hat, was bei „Mit aufgedecktem Angesicht" gemeint ist, selber zum Spiegel werden im übertragenen Sinne: man muß Christus widerspiegeln und auf Gott blicken, bei dem Baum: daß man durch den Glauben die Glieder des alten Adam von sich abschneidet und dadurch als ein neues Geschöpf Gott wächst.

Caspar David Friedrich hat nun, wie Christian Neddens nachgewiesen hat, sich von solchen Emblemen, wie sie hier aus einer Ausgabe von Johann Arndts ‚Vier Bücher vom wahren Christentum' vom 1740 vorgestellt worden sind, sich zu einigen seiner Bilder inspirieren lassen. So kehrt der kahle Baum mit dem Lemma „Das Mindern mehrt" wieder in der ‚Eiche im Schnee'[41]. Nur hat Caspar David Friedrich Lemma und Epigramm weggelassen. Man muß sie sich aber

41 Dazu Christian Neddens: Ästhetik des Kreuzes. Zur Theologie des Bildes bei Caspar David Friedrich – auch im Blick auf Schleiermachers ‚Reden', in: Arnulf von Scheliha und Jörg Dierken (Hgg.), Der Mensch und seine Seele. Bildung – Frömmigkeit – Ästhetik. Akten des Internationalen Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft in Münster, September 2015, Berlin / Boston 2017, 673–703, hier: 680–683, zu Arndt und den Emblemen zu seinem Werk: 679f; 686f.

hinzudenken und in das Bild hineinsehen, wenn man es wirklich verstehen will.

Durch die Emblematik kann man alles in der sichtbaren Wirklichkeit im Bild aufgreifen und ihm eine geistliche Bedeutung geben[42]; man muß nur findig genug sein: es kommt auf die *inventio* an. All die Probleme, die oben in der Kontroverse zwischen ostkirchlicher Malerei und westlicher Malerei seit der Renaissance erörtert worden sind, stellen sich hier nicht. Das emblematische Bild zeigt die Welt mit den Mitteln der Renaissance-Malerei und, unmittelbar sichtbar, nichts als diese Welt. Durch das Mit-Sehen der gelesenen Deutung im Bild bringt es aber den Menschen in einen Dialog mit Gott, und so tritt er in die „andere Welt" ein, die nicht unmittelbar gezeigt wird[43]. Es sind nicht die heiligen Gestalten (die Apostel, nach-apostolische Heilige usw.), durch die vermittelt sich dieses Zwiegespräch entspinnt, sondern der Betrachter wendet sich an Gott selbst – man kann darum auch sagen: Christus. Die Gebete, die Arndt seinen ‚Vier Büchern' zugesellt hat, gesammelt im ‚Paradiesgärtlein', stellen konkrete Beispiele für diese Gebete dar. Der Betrachter sieht also symbolisiert *sich selbst* im Bild: als Spiegel, als kahler Baum mit abgehauenen Ästen usw. Er ist dazu auf Schrift angewiesen, so wie auch vor allem in der ostkirchlichen Ikonenmalerei die heiligen Gestalten mit einem Namenszug identifiziert werden, in der westkirchlichen Malerei hingegen durch ein ihnen eigentümliches Symbol, etwa ein Gefäß für Salböl, das zu Maria Magdalena gehört. Bei der Weglassung von Lemma und Epigramm kann aber auch alle gegenständliche Malerei, ob sie mit dieser Absicht gemalt worden ist, wie von Caspar David Friedrich, oder auch nicht – wie vieles andere –, diese geistliche Bedeutung bekommen, solange der Betrachter sich einem Verweisungssystem anschließen kann oder dieses selber setzt.

---

42 Dazu paßt, daß Arndt in dem vierten der ‚Vier Bücher' die Natur als Selbstoffenbarung Gottes betrachtet.

43 Johann Anselm Steiger hat aufgewiesen, daß dieses Mit-hinein-Sehen eines in Worten ausdrückbaren Erkennen Gottes und letztlich das Mit-hinein-Sehen Christi in die sichtbare Welt eine Anwendung der lutherischen Lehre von der *communicatio idiomatum* ist. Christus, Gott und Mensch, ist in dieser Welt präsent: Johann Anselm Steiger, Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben: Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla, Leiden u.a. 2002, Teil I: Communicatio, 1–103. Es handelt sich um eine „Ästhetik der Realpräsenz": ebd., 52.

KAPITEL II.2

Die Skulptur

Malerei und Skulptur sind eng miteinander verwandt: sie sind mimetische Künste, die das zeigen, was *sichtbar* ist. Und doch sind sie unterschiedlich. Vasari geht die Argumente durch, die in dem Streit zwischen den Bildhauern und den Malern, dem *paragone*, im 16. Jh. gewechselt wurden, und nennt dabei auch dieses Argument der Maler, daß die Malerei imstande ist, eine Vielzahl von Figuren auf *ein* Bild zu bringen und alle Elemente, aus denen die Natur zusammengesetzt ist, darzustellen[1]. Man kann kurzum sagen, daß die Malerei die ganze sichtbare Welt zu erfassen fähig ist. Sie bannt dabei den dreidimensionalen Raum und die dreidimensionalen Körper darin auf eine zweidimensionale Ebene[2]. Die Skulptur hingegen erfaßt mit *einem* Werk in der Regel nur eine Figur der Natur, und zwar gewöhnlich die eines Menschen.

Dies scheint mir zumindest der bedeutendste Unterschied zwischen der Plastik und der Malerei zu sein. Das Relief erhebt sich zwar in die dritte Dimension, ist aber doch der Malerei näher, da es doch nur die eine Ansicht von vorne erlaubt wie die Malerei und die gleichen Möglichkeiten hat wie diese – wenn man noch die Möglichkeit hinzunehmen möchte, es farbig zu fassen.

Ich habe dargelegt, daß die Malerei mit ihren Mitteln zum Ausdruck bringt, wie es mit dem In-der-Welt-Sein des Menschen bestellt ist. Sie *positioniert* sich damit. Diese Positionierung sagt wiederum etwas aus über den Stand des Menschen vor Gott, gleich, ob der Künstler nun ein sakrales Sujet hat oder nicht. Anhand von sechs Punkten sind, Pawel Florenski folgend, Aspekte von Möglichkeiten dieser Positionierung in der Malerei aufgewiesen worden. (II.1.1). Diese sechs Punkte sollen nun nochmals durchgegangen werden und dabei soll herausgearbeitet werden, worin sich die Plastik von der Malerei unterscheidet.

II.2.1 Abhebung der Skulptur von der Malerei

Wenn nun über die Skulptur in Blick auf die Perspektive und die Unendlichkeit des Raumes (II.1.1 und 1.2) gesprochen werden soll, muß man sich zuallererst

1 Giorgio Vasari, Vorrede des Gesamtwerke (Proemio di tutta l'opera, 1568), in: ders., Kunsttheorie und Kunstgeschichte, 37f, 2. Aufl. Berlin 2004.

2 Vgl. Vasari, ebd., 35f.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_038
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

vergegenwärtigen, in welcher Weise die Skulptur selbst in den Raum gestellt wird. Denn sie ist selbst ein dreidimensionaler Körper in der Gesellschaft von anderen dreidimensionalen Körpern, die sich inmitten des dreidimensionalen Raumes befinden. Hier ist die erste Frage, ob die Figur sich an eine *Architektur* anschließt, oder ob sie losgelöst von ihr betrachtet werden kann und werden soll. Im Grunde hat die Skulptur immer mit der Architektur zu tun, sei es, daß sie sich an sie anschließt, sei es, daß diese ihr Raum gibt, so daß sie, etwa in der Mitte eines Platzes, stehen kann. Dies gilt letztlich auch für die freie Landschaft, wenn man sich in ihr beispielsweise ein Wegkreuz mit einem Crucifixus vorstellt. Der Mensch ist alleine damit schon Landschaftsarchitekt: er gestaltet die Landschaft, indem er eine Skulptur in sie hineinsetzt.

Eine Figur, die sich einer Architektur anschließt, kann an einem zentralen Punkt innerhalb dieses Gebäudes sein – etwa eine Christusfigur, die über dem Altar im Chorraum aufgehängt ist oder die Götterfigur in der Cella eines antiken heidnischen Tempels; sie kann in einer Nische oder Seitenkapelle im Inneren des Kirchengebäudes sein oder außen: am Portal oder einer anderen Stelle der Fassade. Immer dann, wenn sie eine Wand hinter sich hat oder nur von einer Seite, von vorne, gesehen werden kann, nimmt sie etwas vom Charakter eines Gemäldes an. So hat auch Panofsky die Entstehung der neuzeitlichen perspektivischen Malerei rekonstruieren können als die Entwicklung des Zusammenspiels von Bauplastik und Kirchenbau im hohen Mittelalter[3].

Am konsequentesten ist die Plastik dann Plastik, wenn sie losgelöst von einer Architektur betrachtet werden kann; wenn man also um sie herumgehen und von allen Seiten beschauen kann. Sie ist dann *der Mittelpunkt des Raumes* für die Menschen, die sie betrachten. Dieser Raum ist aber kein anderer als der, in dem sich die Menschen schon befinden. Es findet also keine Erweiterung des Raumes des diesseitigen Lebens durch die Perspektive und die Modellierung der gemalten Figuren statt. Vielmehr befindet sich mit dem Aufstellen der Statue ein neues Element in diesem Raum, und zwar ist es nun das zentrale Element. Eine Statue will gegrüßt werden. Sie will Ehrerbietung durch die Menschen, die sich in diesem Raum bewegen, der ihr natürlicher Raum ist.

Was nun den Vergleich mit der Perspektive im besonderen betrifft (Pkt.1): die Linien gehen von den Augen der Betrachter nicht die gemalten Figuren

3 Panofsky, Perspektive, 275–278. Die Voraussetzung ist die, daß in der romanischen Malerei Körper und Raum eine Einheit bilden: sie sind beide auf die Fläche reduziert. Wechselt man aber nun vom Genus der Malerei in das Genus von Architektur und Plastik, so kann man beide in der Dreidimensionalität gestalten. Diese gemeinsame, Körper (Plastik) und Raum (Architektur) umfassende Gestaltung wird dann von Giotto in die Malerei hineingetragen.

oder Gebäude entlang ins Unendliche hinein, sondern sie münden von jedem Standpunkt aus, den er wählt, bei dieser plastischen Gestalt. Der Raum ist nicht unendlich, sondern zentriert.

Zum Punkt 3, der Unbeweglichkeit des Bildes: Man kann sagen, daß jedes Kunstwerk unbeweglich ist. Das gehört zu seiner Abgeschlossenheit und gilt auch von den Kunstgattungen, die in der Zeit sich entfalten, wie der Musik, der Dichtkunst, dem Film. Das, was Florenskij kritisierte an der von der Renaissance bestimmten Malerei, war indes, daß sie die Illusion einer natürlichen Welt zeigt, die in einem angeblich beliebigen Augenblick erstarrt ist, *und* daß sie den Betrachter festbannt auf den Punkt, von dem aus die Gegenstände des Bildes perspektivisch dargestellt sind. Der Betrachter einer Ikone, könnte man entgegnen, bekommt auch seinen festen Ort zugewiesen. Ist die Ikone eine Christusikone, dann schaut sie den Betrachter an, auch wenn der Christus einem nicht direkt in die Augen blickt. Diese Bindung des Betrachters geht aber nun nicht von der perspektivischen Konstruktion aus, sondern von der Gestalt, die sich aus einer unsichtbaren Welt in die Ikone begibt, um mit der diesseitigen Welt Kontakt aufzunehmen.

Bei der Skulptur hingegen hat der Betrachter die Freiheit, um diese herumzugehen und von verschiedenen Seiten aus zu betrachten – nur: er blickt immer auf sie. Es liegt auch nahe, daß er ihr von Gesicht zu Gesicht gegenübertritt, aber er hat auch alle anderen Möglichkeiten. Diese werden noch vielfältiger, wenn es sich um eine Figurengruppe handelt, wie den ‚Bürgern von Calais' von Rodin. Man kann der einen Gestalt ins Gesicht sehen und sieht die anderen von der Seite oder von hinten. Damit haben wir auch den Punkt 5 erreicht: die Blickrichtung der dargestellten Figuren: sie wechseln mit dem Standort des Betrachters.

Was das Zeigen einer anderen Welt betrifft (Pkt. 4): die Statue zeigt keine andere Welt. Sie ist nur ein Kunstwerk, das mitten in der Natur ist, *fast*, als wäre sie ein Stück aus ihr – aber dann doch nicht.

Mit diesem Gedanken erreichen wir auch den Punkt 6: die Gleichnisfähigkeit, die der Natur im strengen Sinne durch ein Emblem *zugeschrieben* wird. Es geht hier nicht um ein allegorisches Verständnis des Kunstwerks – Statuen können Allegorien sein so wie gemalten Figuren auch. Es geht gerade vielmehr darum, daß beim Emblem etwas aus der Natur *gezeigt* wird, in das man eine geistliche Bedeutung *hineinsehen* kann. Eigentlich nicht das Bild, sondern das, was man sich anhand des Bildes vorstellt, wird nun mit einer geistlichen Bedeutung gesehen. Mit der Statue wird etwas aber *in die Natur hineingesetzt*. Der in einer Statue dargestellte Mensch kann nicht Träger einer geistlichen Bedeutung werden so wie ein Ding oder Sachverhalt in der Natur.

II.2.2 Die Theologie der antiken heidnischen und der christlichen Plastik

Vasari nennt als erstes Argument im *paragone* zugunsten der Skulpturenbildnerei, „daß der allmächtige Gott den Menschen geschaffen hat und dies die erste Skulptur gewesen sei."[4] Die Skulpturenbildnerei ist also diejenige Kunstgattung, die am nächsten an das schöpferische – im Bereich des Leiblichen schöpferische – Handeln Gottes herankommt. Diesen Gedanken greift auch Georg Friedrich Wilhelm Hegel auf, wenn er es unternimmt, das Wesen der Skulptur positiv zu bestimmen. Er schreibt zu Beginn seines Kapitels über ‚Das Prinzip der eigentlichen Skulptur': „Die Skulptur im allgemeinen faßt das Wunder auf, daß der Geist dem ganz Materiellen sich einbildet und diese Äußerlichkeit so formiert, daß er in ihr sich selber gegenwärtig wird und die gemäße Gestalt seines eigenen Inneren darin erkennt." Er fährt dann fort: „Was wir überhaupt zu sehen haben, ist die Einheit des *ordo rerum extensarum* und des *ordo rerum idearum*, die erste schöne Einigung von Seele und Leib, insofern sich das geistige Innere in der Skulptur nur in seinem körperlichen Dasein ausdrückt."[5] Da „das Schöne das sinnliche Scheinen der Idee" ist[6], und „die Kunstschönheit […] die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit"[7], so muß das Kunstschöne sich dann am konsequentesten verwirklichen, wenn es den vollen sinnlichen Schein eines sinnlichen wahrnehmbaren, also körperlichen Dings annimmt, und das ist die Skulptur.

Mit der Idee und dem Geist geht es aber bei Hegel um Gott, oder, was für ihn dasselbe ist, um das Göttliche. Die Skulptur ist darum im hegelschen System die konsequenteste den Mitteln einer Kunst angemessene Weise, wie das Göttliche sich darstellen kann. Das ist wiederum am konsequentesten in der klassischen, d.h. antiken heidnischen griechischen Skulptur geschehen. Man sieht hier Figuren von Menschen, diese Figuren sind die Darstellungen von Göttern, und in diesen *ist* das Göttliche. Es ist in ihnen gerade deswegen, weil diese Figuren Kunst sind und schöne Menschen zeigen: „In der klassischen Skulptur war es die objektive *substantielle* Individualität als menschliche, welche den Mittelpunkt abgab und die menschliche Gestalt als solche so hoch stellte, daß sie dieselbe abstrakt als bloße Schönheit der *Gestalt* festhielt und für das Göttliche aufbewahrte."[8] Und an einer anderen Stelle: „Die durch den Inhalt selbst bestimmte *Form* aber ist hier die reale Lebendigkeit

4 Vasari, Vorrede des Gesamtwerks, in: ders., Kunstgeschichte und Kunsttheorie, 29.
5 Hegel, Ästhetik, Bd.2, 362. [Hervorhebungen hier und im Folgenden: G.W.F.H.]
6 Hegel, Ästhetik, Bd.1, 151.
7 Hegel, Ästhetik, Bd.1, 14.
8 Hegel, Ästhetik, Bd.2, 461.

des Geistes, die menschliche Gestalt und deren vom Geist durchatmeter objektiver Organismus, der die Selbständigkeit des Göttlichen in seiner hohen Ruhe und stillen Größe, unberührt von der Zwiespältigkeit und Beschränkung des Handelns, der Konflikte und Erduldungen, zur adäquaten Erscheinung zu gestalten hat."[9] Die Bildhauer des antiken Griechenlands sind darum auf ihre Weise Theologen gewesen: „In der klassischen Kunst dagegen sind die Künstler und Dichter allerdings auch Propheten, Lehrer, die, was das Absolute und Göttliche sei, dem Menschen verkündigen und offenbar machen"[10]. Soweit Hegel.

Es ist nur so, daß sie Theologen mythischer Götter gewesen sind und nicht des einen, wahren und lebendigen Gottes. Man kann nicht von der mythologischen Gottesvorstellung stufenweise hindurchschreiten zu der Erkenntnis dessen, der wirklich Gott ist, genauso wenig wie die sinnliche Schönheit an sich taugt zu einem wirklich gangbaren Weg zur Schönheit schlechthin, die Gott selbst ist. Der entscheidende Punkt ist also die radikale Jenseitigkeit Gottes, der weder durch den Mythos noch durch die sinnliche Schönheit erreichbar ist. Wenn überhaupt, dann ist die christliche Ikone imstande, die andere, jenseitige, Welt zu zeigen, in der Gott ist, und diejenigen Kreaturen, die er vergöttlicht hat – wobei die Ikone es in der Regel nicht unternimmt, Gott selbst zu zeigen, sondern den Gott-Menschen Jesus Christus und seine Heiligen[11]. Die Bildoberfläche der Ikone ist die Grenze zwischen Immanenz und Transzendenz. Hier kann sich der Andacht suchende Mensch dem transzendenten Gott zuwenden, sich von ihm anblicken und ansprechen lassen.

Hegels Ausführungen machen es somit besonders deutlich, daß die Skulptur in eminentestem Maße in die Immanenz gehört: als dreidimensionale Figur unter anderen dreidimensionalen Figuren innerhalb des dreidimensionalen Raumes. Und doch ragt die Skulptur aus der Alltagswelt heraus, denn sie ist kein Mensch, sondern ein Kunstwerk, und sie fordert, so wie es im vorangegangenen Abschnitt gezeigt wurde, den Blick des vorbeigehenden Menschen heraus.

Ohne eine Aneignung durch die Selbstoffenbarung Gottes kann eine Skulptur aber nur in der Weise versuchen, Gott zu zeigen, daß sie zu einem

9 Ebd., 259.

10 Ebd., 78.

11 Eine selten geübte Ausnahme wird vermerkt vom Dionysios von Phurnâ (Phourna / Furna)-Agrapha (1670–1745): Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos, nach der dt. Übers. von Godehard Schäfer (Trier 1855), neu hg. vom Slavischen Institut München unter Mithilfe von Elisabeth Trenkle, München 1983, § 445, S.185f: Gott der Vater wird dargestellt, „und zwar als Greis, wie Ihn Daniel sah." (Dan.7).

Götzenbild wird[12]. Wenn sich eine Skulptur als Zugang zu Gott erschließt, dann nur vermittelt (1) durch sein Wort und dann (2) durch das heilige Bild, das primär die Ikone ist. Es ist dann ganz folgerichtig, daß christliche sakrale Figuren grundsätzlich Architekturplastiken sind[13]. Dies nicht nur, weil sie in der Praxis der christlichen Frömmigkeit mit der Architektur der Kirche verbunden sein müssen, sondern auch, weil die Architekturplastik etwas bildhaftes hat. Eine Heiligenstatue auf der Mitte eines Platzes, die etwa die Mariensäule auf dem Marienplatz in München, ist dann eine Ausnahme. Durch sie wird der ganze Platz in einen Andachtsraum verwandelt. Daß dies in eine Spannung gerät mit der Betriebsamkeit des Platzes, liegt auf der Hand.

Welche Möglichkeiten hat dann die weltliche Skulptur? Sie zeigt dann angesehene Menschen wie Herrscher oder Persönlichkeiten, die sich verdient gemacht haben. Sie werden dadurch geehrt, daß man ihnen eine Statue errichtet, aber sie dürfen nicht religiös verehrt werden. Daß man den Herrschern und Helden totalitärer Regime Monumentalstatuen errichtet hat, zeugt davon, daß diese Grenze leicht überschritten werden kann[14].

Die Schönheit, welche die antiken klassischen Statuen zweifellos haben, erschließt sich aber als ein Zeugnis von der Schönheit Gottes, der *in ihnen* schön ist, dann und nur dann, wenn dieser Gott durch seine Inkarnation, durch sein Wort und sein Sakrament den Zugang zu sich eröffnet hat (I.6; I.13). Die antiken Götterstatuen werden dann aber als weltliche Skulpturen gesehen. Sie zeigen Menschen, nicht Götter. Der Apoll von Belvedere ist ein schöner Mann, die Venus von Milo eine schöne Frau. In der Schönheit seiner Kreatur

12 Vgl. Burkhard Gladigow, Art. Kultbild, Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Bd.4 (1998), 9–14, inbes. 12f: „Theologie der Kultbilder".

Hegel übersieht, daß auch bei dem klassischen antiken Götterbild seine religiöse Funktion – wenn es diese überhaupt noch hatte – von seiner Funktion, Göttliches als Schönes zu offenbaren, verschieden ist. Er streift diese Verschiedenheit an folgender Stelle: „Hierzu [ein Symbol von der vorgestellten Wirklichkeit zu sein] ist eine schlechte Figur hinreichend, wenn sie nur an die Gestalt erinnert, die sie bedeuten soll. In der gleichen Weise begnügt sich auch die Frömmigkeit mit schlechten Bildern und verehrt in dem gesudelsten Konterfrei immer noch Christus, Maria oder irgendeinen Heiligen […].", Ästhetik, Bd.2, 375. Er meint aber, daß die klassische antike heidnische Kunst darüber hinaus sei, insofern es ihr gelingt, „diese Bedeutung [des Bildwerks] als ganz in einer individuellen Gestalt lebendig vergegenwärtigt darzustellen […]", ebd., 376. Vgl. auch unten, III.1, mit dem Wort Goethes, „Wundertätige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde", Venezanische Epigramme Nr.15.

13 Was auch Hegel vermerkt, Ästhetik, Bd.2, 459.

14 Heikel an dieser Grenze liegen die monumentalen Christus-Statuen, die in südamerikanischen Ländern, z.B. auf den Höhen von Rio de Janeiro, im Freien aufgestellt worden sind. Hier werden gerade die Mittel eines mächtigen Staates eingesetzt, wo allein der Glaube sich den Zugang zu dem in diesem Bild Dargestellten verschaffen kann.

und in der Schönheit eines Kunstwerks, das schöne Kreatur zeigt, verherrlicht sich Gottes Schönheit.

Die christliche sakrale Skulptur, aber auch eine weltliche Skulptur, die von dieser geprägt ist, zeichnet sich aber auch durch einen anderen seelischen Ausdruck aus als die antike klassische Skulptur. Hegel hatte dort von der „Selbständigkeit des Göttlichen in seiner hohen Ruhe und stillen Größe" gesprochen und damit das bekannte Wort Winckelmanns von der „edlen Einfalt und stillen Größe" dieser Plastik aufgenommen[15]. Dies ist eine Aussage der „Theologie" der antiken Bildhauer. Die „Ruhe göttlicher Heiterkeit" und der „Frieden der Ewigkeit" der Götter, die sie sich vorstellen, ist nicht zu verwechseln mit „Zufriedenheit" und dergleichen; die „freie, vollendete Schönheit vermag sich" nämlich „nicht in der Zustimmung zu einem bestimmten endlichen Dasein zu genügen, sondern ihre Individualität […] geht doch nur mit sich als zugleich reiner Allgemeinheit und in sich ruhender Geistigkeit zusammen." Diese Allgemeinheit könnte einem als „Kälte anmuten", doch das ist sie nicht. Sie ist das „nur für die moderne Innigkeit im Endlichen; für sich betrachtet, haben sie Wärme und Leben; der selige Frieden, der sich in ihrer Leiblichkeit abspiegelt, ist wesentlich ein Abstrahieren von Besonderem, ein Gleichgültigsein gegen Vergängliches, ein Aufgeben des Äußeren" usw.[16] Das In-sich-gekehrt-Sein dieser Götterdarstellungen entspricht also einer Auffassung von Schönheit, die sich in der Äußerlichkeit der dreidimensionalen Form ausbreitet.

Die christlichen Skulpturen hingegen, sagt Hegel, die „religiöse Gegenstände, aus der Leidensgeschichte [Christi] z.B. darstellen, geben von dieser Art des Partikularen der Gestalt, des Ausdrucks, der Mienen und Gebärden, hauptsächlich in den Gradationen des Schmerzes, eine deutliche Anschauung."[17] Und dies hat auch seinen guten Grund. Der ostkirchliche Weg christlicher sakraler Kunst konzentriert sich ganz auf die Ikone, verzichtet auf die Skulptur und zeigt Christus und die anderen heiligen Gestalten auch in einem

15 Hegel, Ästhetik, Bd.2, 259; Johann Joachim Winkelmann, Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei (1755), in: Winkelmanns Werke in einem Band, ausgew. u. eingel. v. Helmut Holtzhauer, 4. Aufl. Berlin / Weimar 1986, 17; 20. Dabei ist zu beachten, daß Winkelmann seine These an der zuerst genannten Stelle exemplifiziert an der Betrachtung des Laokoon, der seinen Schmerz nur beherrscht zum Ausdruck bringt, Hegel hingegen an Figuren von Göttern, die keinen Schmerz empfinden.

16 Hegel, Ästhetik, Bd.2, 86; Hegel meint aber, doch zugleich einen Zug von Trauer in diesen Götterstatuen wahrnehmen zu können: „Die seligen Götter trauern gleichsam über ihre Seligkeit oder Leiblichkeit", weil doch der Widerspruch zwischen Geistigkeit und sinnlichem Dasein in der weiteren geschichtlichen Entwicklung aus dem Gleichgewicht herausführt, in dem sich beide befinden: ebd., der Gedankengang dazu setzt schon S.85 ein.

17 Ebd., 459.

In-sich-gekehrt-Sein, das zwar nicht dasselbe ist wie bei den antiken heidnischen Götterstatuen, aber doch nicht so weit von diesem entfernt. Der westkirchliche Weg entscheidet sich etwa mit dem 14. Jh. für die Darstellung des diesseitigen Christus und damit auch seiner Leiden. Er entscheidet sich damit für eine plastische Darstellung in der Malerei und für eine ihr entsprechende Plastik, die auch imstande ist, die Leiden Christi und anderer Menschen zu zeigen. Gefühle zu zeigen ist aber die Skulptur nicht weniger imstande als die Malerei. Nur bedarf es einer anderen Auffassung Gottes und einer anderen Auffassung von Schönheit, um diese Möglichkeit der Skulptur zu erschließen.

KAPITEL II.3

Die Dichtkunst

II.3.1 Die Mimesis der Sprache

Nach dem Aufriß, der oben (I.4–8) gegeben wurde, steht die Dichtkunst zwischen den bildenden Künsten Skulptur und Malerei auf der einen und der Musik auf der anderen Seite. Die bildenden Künste sind Mimesis der sichtbaren Wirklichkeit; die Musik spielt auf eine hörbare Weise mit unsichtbaren, nur geistig erfaßbaren mathematischen Strukturen. Mit diesen Strukturen spielt aber auch auf sichtbare Weise die Architektur. Die Dichtkunst nun spricht von Sichtbarem, aber so, daß es in der Phantasie desjenigen erzeugt wird, der die Dichtung in sich aufnimmt. Im Fall des Dramas erzeugt diese Phantasie nun wiederum das Sprechen und Sich-Bewegen wirklicher und darum sichtbarer Figuren. Im Fall des Films ist dieses Sich-Bewegen und Sprechen wiederum Material für die Gestaltung mimetischer bewegter Bilder. Die Dichtkunst (genauer: die erzählende und die lyrische Dichtung) kommt also zu ihrer Realisierung in der Phantasie – der des Dichters oder desjenigen, der ihn hört oder liest. Damit wird sie dem faktischen sinnlichen Eindruck entrückt, der für die bildende Kunst wesentlich ist. Die Phantasie der Dichtkunst ist durch Sprache erzeugt. Dieses Moment gliedert auch das Drama in die Dichtkunst ein, wenngleich es, durch diese Phantasie geboren, wieder in den Bereich des Sichtbaren hineintritt. Im Film tritt dieses sprachliche Element ein stückweit zurück – im Stummfilm ganz; im Tonfilm ist es doch nur an zweiter Stelle hinter dem bewegten Bild. Aus diesem Grund kann man den Film nicht mehr zur Literatur rechnen, auch wenn es eine Schnittmenge mit dem Drama gibt; andererseits aber auch nicht zur Malerei.

Wenn wir uns nun überlegen, in welcher Weise *Mimesis* durch Sprache geschieht, werden wir auch einen Leitfaden gewinnen, um die drei Hauptgattungen der Dichtkunst zu unterscheiden. Auf einer *ersten Stufe* ist *jedes Wort* schon Mimesis, wenn mit diesem Wort etwas wirkliches bezeichnet wird: denn die Wirklichkeit wird im Wort nachgebildet. Das Wort ist dem Bild vergleichbar. Auf der *zweiten Stufe* wird etwas *erzählt*, das *tatsächlich* stattgefunden hat. Es handelt sich jetzt nicht bloß um Worte, sondern um Sätze, und zwar um eine Folge von Sätzen. Ein Geschehen oder auch ein Zustand wird in ihnen nachgebildet. Auf der *dritten Stufe* erst wird dann etwas *fingiert*, d.h. es spielt bei diesem Reden keine Rolle, ob das, was hier durch die Worte in der Einbildungskraft erzeugt wird, in der primären Wirklichkeit existiert oder nicht.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_039
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Platon nennt indes die zweite Stufe *diegesis* und nicht *mimesis*. Eine Passage in der Ilias, I, 34–36, wird von ihm so aus einer mimetischen Rede in eine *diegesis* umgestaltet, daß nun von den Personen, die dort etwas sagten, nur berichtet wird, daß sie etwas und was sie sagten. Das Mimetische an der Rede Homers liegt darin, daß er in direkter Rede die Personen, von denen er berichtet, hat sprechen lassen. Der Erzähler der Geschichte tritt dann so auf, als sei er eine dieser Personen, und dieses Fiktive nennt Platon das Mimetische[1]. Aristoteles hingegen bringt beide Fälle in seiner Poetik: daß der Dichter als ein anderer (den er sprechen läßt) spricht, oder daß er unwandelbar als derselbe spricht (reine Erzählung, etwa der Dithyrambus), oder alle Figuren als handelnde auftreten läßt (Drama), und nennt all dies *mimesis*[2].

Zu diesem Fingieren gehört aber auch jemand, *vor* dem und *für* den gesprochen wird. In dessen Phantasie wird etwas durch das Sprechen erzeugt. Diese „vor" und „für" gibt es in entsprechender Weise auch schon auf der zweiten Stufe. Ein Zeuge berichtet von einem Ereignis vor einem Gericht, damit die Mitglieder des Gerichts sich vorstellen können, was geschehen ist. Ein Mensch, der von Liebeskummer geplagt wird, vertraut sich einem anderen Menschen an, damit dieser Anteil nimmt an seinen Gefühlen.

II.3.2 Die lyrische Dichtung

Dieses Reden, das, sei es von wirklichem Geschehen, sei es fiktional, die Wirklichkeit in der Einbildungskraft eines Hörers oder Lesers entstehen läßt, hat dabei zwei grundsätzliche Möglichkeiten: es kann *erzählendes* oder *lyrisches* Sprechen sein. Als Ausgangspunkt wähle ich die Definition, die Dieter Lamping für *das lyrische Gedicht* gegeben hat: es sei „Einzelrede in Versen"[3]. Es ist dies eine sehr weite Definition, welche die verschiedenen Gestaltung moderner

1 Platon, Politeia 392c – 395; dies wird erörtert von Gérard Genette, Die Erzählung, München 1994, 116ff / 3. Aufl. 2010, 104ff. Genette kommentiert dies so, daß strenggenommen Erzählung gar nicht nachahmen könne, sondern nur das Drama. Homer würde also nur eine „Mimesis-Illusion" erreichen. Die Voraussetzung Genettes ist, daß „alle Narration […] sprachlicher Natur ist und weil die Sprache bezeichnet ohne nachzuahmen." Dies ist allerdings eine nominalistische und darum realitätsferne Auffassung von Sprache. Sprache ahmt schon nach, weil sie mit jedem Wort die Wirklichkeit im Geiste dessen, der dieses Wort spricht, hört, denkt, von neuem entstehen läßt.

2 Aristoteles, Poetik, Kap.1, 1447a 10ff.

3 Dieter Lamping, Das lyrische Gedicht, Göttingen 1989, 63.

Lyrik in sich aufnehmen möchte, aber darum auch eine sehr fundamentale Definition. Sie hat dabei folgende Merkmale[4]:

Das Gedicht ist

a) *monologisch* im Unterschied zu dialogisch, wobei der Monolog auch der eines „Wir" sein kann (Chorlyrik), und auch Rede anderer, eines angeredeten „Du" oder eines dritten „Er" usw. in sich aufnehmen kann,
b) *absolute Rede* im Unterschied zu situationsgebundener. Das heißt: es wird die Situation, in der so gesprochen wird, weggelassen. Das Merkmal weist auf Merkmal a) zurück: der Sprecher bleibt im Monolog.
c) *strukturell einfache Rede* im Unterschied zu strukturell komplexer. Dies ergibt sich gleichfalls aus dem Monologischen: sie ist für sich zu verstehen. An die Stelle einer strukturellen Komplexität ergibt sich eine ästhetische Komplexität, und diese auszubilden, ist gerade eine besondere Chance des lyrischen Gedichts: auf möglichst kleinem Raum eine möglichst hohe Dichte an ästhetischer Komplexität zu schaffen[5].

Diese drei Merkmale lassen sich auf einen gemeinsamen Grund zurückführen, der mit dem entscheidenden Merkmal des Monologischen hervortritt: wenn jemand von der primären Wirklichkeit – der „Welt" – spricht, dann kann er es so tun, daß er in seinem Sprechen die Wirklichkeit mimetisch *erschafft* – das ist die Möglichkeit der erzählenden Dichtung – , oder er kann so sprechen, daß er die Wirklichkeit für sein Sprechen voraussetzt und selber dazu *Stellung nimmt*. Er tritt dadurch in einer eigentümlichen Weise mit seinem Ich hervor. Dabei wird die Welt nicht unbedingt ausgeblendet. Sie kann sehr wohl in Erscheinung treten als eine Welt, die auf ihn eindringt. Die Welt kann auch in dieser Weise sich auf sein Ich auswirken, daß sie fehlt: daß das sprechende Ich isoliert ist und seine Einsamkeit beklagt oder seine (scheinbare) Unabhängigkeit rühmt. Auch das ist ohne Welt und Weltbezug nicht denkbar. Es kann auch umgekehrt das Ich gar nicht mehr in dem Gedicht vorkommen. Auch dann drückt sich das Ich darin aus. Ich will hier ein von Lamping gewähltes Beispiel vorstellen, das von William Carlos Williams stammt, einem amerikanischen Dichter des 20. Jahrhunderts, ‚Zwischen Mauern'[6]:

die Hinterhöfe
des Kranken-
hauses wo

4 Lamping, ebd.
5 Lamping, ebd., 68–71.
6 William Carlos Williams, Gedichte, amerikanisch u. dt., übertr. v. Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt/Main 1962, 90 / 91: Between Walls / Zwischen Mauern. Lamping, 116f, nennt dieses Gedicht als Beispiel für ein Gedicht, das nicht subjektiv ist. Das ist es aber doch.

gar nichts
wächst dort liegt
Asche
aus der die Scherben
einer grünen
Flasche
glitzern.

Das Ich des Dichters bringt sich hier gerade gegenüber der Welt in eine ganz besondere Stellung: dadurch, daß es seine Aufmerksamkeit so sehr auf diesen unscheinbaren, tristen Ausschnitt der Wirklichkeit fokussiert. Es drückt sich darin aus: entweder seine eigene Trostlosigkeit, die sich in diesem Ausschnitt der Wirklichkeit widerspiegelt, oder die Wertschätzung auch dieses Geringen, Elenden, die sich darin kundtut, daß er ihm überhaupt Aufmerksamkeit schenkt und davon spricht und dadurch diese Wirklichkeit „poetisiert". Diese Doppeldeutigkeit kann wiederum auch etwas von dem Dichter beabsichtigtes sein. Es ist also durchaus, auch wenn Lamping sich davon abgrenzt, etwas vom Wesen des lyrischen Gedichtes getroffen, wenn Hegel es als ein Sichaussprechen des Subjekts bestimmt[7].

Diese Subjekthaftigkeit der Lyrik ist auch dann gegeben, wenn man mit Ernst Voege bedenkt, daß die alte Lyrik, vor dem Sturm und Drang und der Romantik, ein sehr wohl *mittelbares* Verhältnis zwischen dem Dichter und dem Hörer oder Leser einnimmt. Voege definiert dabei so: „Was wir unter der Mittelbarkeit der Lyrik verstanden haben, ist nichts anderes als dieser Abstand des Dichters und Lesers zum Gedicht und beider zueinander. Er steht zum unmittelbaren lyrisch-musikalischen Ausströmen und zur unmittelbaren Teilhabe daran im Gegensatz. Die Mitteilungs- und Vorführungsform des mittelbaren Ausdrucks sind beide, wenn auch auf verschiedene Weise, durch die besagten Abstände gekennzeichnet. Zur ‚Mitteilung' gehört sowohl ein Sichgegenüberstehen von Dichter und Hörer (Leser), wie auch jene geistige Übersicht der Orientierung und Belehrung, die nur aus Abstand zum Thema erwächst. In der ‚Vorführung' hat sich der Dichter für den Leser gleichsam verobjektiviert und das Gedicht erscheint als Verkehrsmittel; daß der Leser den Abstand, den der Dichter und sein Adressat dazu innehalten, nicht von sich aus überbrücken, vielmehr nur potenziert erfahren kann, leuchtet ein."[8]

7 Hegel, Ästhetik, Bd.2, 262; Bd.3, 323; 415–421, Lamping dazu 60; 114ff.

8 Ernst Voege, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik. Untersuchungen an lyrischen Gedichten des Altertums und der Neuzeit im Hinblick auf die herrschenden deutsche Lyrik-Theorie, München 1932, Nachdruck Darmstadt 1968, 82. Lamping führt Voeges Analysen als Argument gegen Hegels These von der Subjektivität der Lyrik an: 60.

Als Beispiel für Unmittelbarkeit in der Lyrik dient für Voege das Gedicht von Theodor Storm ‚Fern hallt Musik' (mit dem Kehrvers „ich möchte schlafen, aber du mußt tanzen")[9]. Kennzeichend ist hier die Einsamkeit des Sprechers; der Hörer oder Leser wird durch das Mithören eingeladen, sich mit dem einsamen Sprecher zu identifizieren. Es wird ein Erlebnis, eine Stimmung, ein Gefühl mitgeteilt. Die Gegenstände, die gegenständliche Welt, in deren Umgang dieses Erlebnis, Stimmung, Gefühl zustande kommt, werden wenig belichtet; es gibt keine reflektierende Analyse weder von dem Erlebnis noch von der gegenständlichen Welt. All das ist in der älteren Lyrik, wie Voege zeigt, nicht gegeben. Auch in der antiken Lyrik bei Dichtern, bei denen man meint, sie würden die Unmittelbarkeit pflegen, wie Sappho oder Catull, nicht, auch nicht bei späteren Dichtern wie Petrarca oder Shakespeare. Um hier ein Beispiel von Sappho zu nennen: sie spricht die Göttin Aphrodite an und spricht zu ihr von ihrem Liebesleid[10]:

> Komm denn, komm auch heute, den Gram zu lösen
> Was so heiß mein Busen erseht, o laß es
> Mich empfahn, Holdselige, sei du selbst mir Bundesgenossin

Voege kommentiert dies: „Es ist aber schon hochbedeutsam, daß überhaupt der größere Teil der Seelenschilderung von Sappho nicht als direkte Ich-Aussage, sondern eben in Form von beschreibenden Fragen der Aphrodite dargeboten wird, so daß der Gefühlsausdruck hier in einer gleichsam potenzierten Mittelbarkeit erscheint."[11] Bei Catull läßt sich zeigen, daß auch in seiner Lyrik etwas *vorgeführt* wird, etwa „eine mimisch-dramatische Szene [...] für die das Erlebnis gleichsam vorausgesetzt ist."[12] Oder bei den Gedichten, die er an sich selbst, *ad se ipsum*, gerichtet hat, läßt man „sich eben von ihm den Seelenkampf nur ‚unmittelbar' *vorführen*, soll ihn nicht unmittelbar, d.h. abstandslos miterleben."[13]

Hier macht sich das Moment bemerkbar, das oben der dritten, aber auch schon der zweiten Stufe der Mimesis in der Sprachkunst zugeordnet wurde: diese Mimesis findet *für* jemanden oder *vor* jemandem statt. Dies ist auch bei

---

9 Voege, 13–20.

10 Zit. bei Voege, 32.

11 Voege, 33. Er fährt fort: „Wir können sagen und werden es noch weiterhin belegen: *das antike Stilgefühl erkennt die Existenzberechtigung selbständiger unmittelbarer Momente nicht an und verlangt ihre Ein- und Unterordnung in und unter mittelbare.*" [Hervorhebung E.V.]

12 Voege, 54.

13 Voege, 58f. [Hervorhebung E.V.]

Storm oder bei gleich welcher romantischer Liebeslyrik der Fall, auch wenn so getan wird, als sei es nicht so: der Leser oder Hörer des Gedichts ist ja gar nicht der vertraute Mensch, dem ein Mensch seine persönlichsten Gefühle anvertrauen möchte. Ob er es will oder nicht: der Dichter tritt vor jemanden auf. In der biblischen Lyrik der Psalmen ist dies Gott, der sehr oft angesprochen wird: der lyrisch Sprechende steht *coram Deo*, und er steht *coram ecclesia*: vor der Gemeinde. Auch wenn er ganz vereinsamt und von der Welt bedrängt ist, erhofft er doch die Errettung, die es ihm gestattet, vor die Gemeinde zu treten und von seiner Vereinsamung und Bedrängung und seiner Errettung, die dann folgte, zu sprechen: Ps 22,23; 35,18 usw.

Es besteht also immer eine Mittelbarkeit, in welcher der Dichter zum Hörer tritt, eben weil er *vor* den Hörer tritt. Das muß keineswegs zu der Schlußfolgerung führen, der Dichter meine es nicht so, wie er spreche. Man muß lediglich begrifflich unterscheiden zwischen dem dichterischen Subjekt, wie es bei sich ist, und dem, wie es vor dem Hörer auftritt und sich zeigt. Real können beide sehr wohl identisch sein. Lyrik kann demnach nicht-fiktional sein, also nicht-mimetisch im Sinne der dritten Stufe der Mimesis[14]. Sie kann aber auch fiktional sein: wenn der Dichter ein lyrisches Ich erschafft, das von ihm real unterschieden ist, und das er reden läßt.

II.3.3 Die erzählende Dichtung

In der *erzählenden Dichtung* nimmt der Dichter nun sehr wohl auch Stellung zur Welt, aber er macht es, indem er von ihr erzählt[15]. „Im weitesten Sinn verstanden, ist als Erzählung jeder erzählende, das heißt: einen Vorgang oder ein Ereignis darstellende […] Text anzusehen."[16] Das epische Gedicht besteht gemäß Aristoteles aus einem Bericht (ἀπαγγελία)[17].

---

14 Das ist die Einordnung von Käte Hamburger, s. Lamping, 118, mit Verweis auf Käte Hamburger, Die Logik der Dichtung, Frankfurt/Main u.a., 4. Aufl. 1980, 20.

15 Hegel stellt diese beiden Formen der Poesie so einander gegenüber: „Auf der einen Seite nämlich gibt sie [die Poesie] ihrem Inhalte als epische Poesie die Form der *Objektivität* […] *Andererseits* jedoch ist die Poesie umgekehrt ebensosehr *subjektive* Rede, das *Innere*, das sich als Inneres hervorkehrt, die *Lyrik*": Ästhetik, Bd.2, 262. [Hervorhebungen G.W.F.H.] Diese Objektivität wird aber auch in der erzählenden (epischen) Dichtung von einem Subjekt geschaffen, das sich zu ihre verhält. Vgl. damit die formalen Definitionen von Lamping, 96.

16 Lamping, 96.

17 Aristoteles, Kap.5, Poetik, 1449 b 10ff.

Der Dichter erzählt oder berichtet, indem er eine *Erzählerperson* schafft. Diese kann aber in bestimmten *Erzählsituationen* erzählen. Es gibt bekanntlich drei Möglichkeiten: erstens die auktoriale Erzählsituation: „der Erzähler" steht „außerhalb der Welt der Charaktere; seine Welt ist durch eine ontische Grenze von jener der Charaktere getrennt. Der Vermittlungsvorgang erfolgt daher aus der Position der Außenperspektive"[18]; zweitens die des Ich-Erzählers, der seinen „Ort ganz in der fiktionalen Welt der Romanfiguren hat"[19], schließlich die zwischen diesen beiden Möglichkeiten stehende personale Erzählsituation: es „tritt an die Stelle des vermittelnden Erzählers ein Reflektor: Eine Romanfigur, die denkt, fühlt, wahrnimmt, aber nicht wie ein Erzähler zum Leser spricht."[20] Sehr oft gibt es aber eine Position zwischen der des auktorialen und des über die Sicht einer bestimmten Person vermittelt erzählenden Erzählers. Stanzel resümiert: „praktisch kein auktorialer Erzähler" macht „von dem Privileg der Allwissenheit durchgehend oder in Bezug auf alle Charaktere des Romans Gebrauch, sondern zeigt sich im Hinblick auf einzelne Sachverhalte unwissend bzw. schränkt seinen Wissenshorizont so ein, als wäre er selbst ein fiktionaler Charakter der dargestellten Welt und damit auf Innenperspektive angewiesen."[21]

Es gibt sodann verschiedene Modi, in denen der Erzähler erzählen kann, so etwa, indem er eine bestimmte Distanz wählt: Wie geht der Erzähler damit um, daß nicht nur er spricht, sondern auch Figuren, von denen er erzählt? Genette greift hier auf Platons Unterscheidung zwischen *diegesis* und *mimesis* zurück und findet so drei Stufen[22]:

(1) die narratisierte oder erzählte Rede: sie ist am distanziertesten – das, was Platon als Nacherzählung, als *diegesis* der Stelle Illias I, 34–36 bringt.
(2) transponierte Rede: ist die indirekte Rede.
(3) die berichtete, d.h. direkte Rede. Sie ist am mimetischsten.

Das Drama ist dann, aus diesem Gesichtswinkel betrachtet, die radikalste Form, in welcher der Erzähler ganz zurücktritt hinter den Schauspielern, die sprechen, was er sie sprechen läßt; auf diese Weise bringt er berichtete Rede.

18 Franz K. Stanzel, Theorie des Erzählens, Göttingen 1979, 16.
19 Stanzel, 15.
20 Stanzel, 16.
21 Stanzel, 170.
22 Genette, 104ff, insbes. 109–111.

II.3.4 Der theologische Horizont der erzählenden und der lyrischen Dichtkunst

Es geht hier wieder um die verborgene Fundamentaltheologie dieser Strukturierung der Dichtkunst. Wie zeigt sich der Stand des Menschen vor Gott, wenn Dichtkunst solcherart strukturiert ist? Indem er Mimesis üben kann, ist der Mensch auf seine Weise schöpferisch. Indem er die Wirklichkeit nachahmt, ahmt er den Gott nach, der die Wirklichkeit geschaffen hat.

In der erzählenden Dichtung schafft der Dichter eine Welt in seiner Einbildungskraft. Auch in der dramatischen Dichtung tut er es, nur ist diese Welt eingeschränkter: auf die Personen des Dramas, auf das, was sich im Bühnenraum gestalten läßt oder die Phantasie anregt, zu ergänzen. Es ist hier ähnlich wie mit dem Unterschied zwischen der Malerei und der Bildhauerei. Der Erzähler ist wie ein Maler, der nicht nur einzelne Personen in großer Zahl, sondern auch den Raum schaffen kann, in dem sie sich befinden. Der Dramatiker ist wie ein Bildhauer, der eine Skulpturengruppe schafft, nun aber eine solche, die nicht nur sich bewegt – wie eine Gruppe von Tanzenden oder Pantomimen –, sondern auch spricht, sodaß die einzelnen Gestalten sprechend und so handelnd miteinander zu tun haben. Die Menschen, die diese Gruppe abgeben, sind zwar von ihm selbst nicht geschaffen – sie sind unmittelbar von Gott selbst geschaffen worden –, aber er fügt sie in seinem Drama zusammen, daß sie so miteinander sprechen, wie er es bestimmt hat. In der Lyrik ist, wie wir gesehen haben, die Welt vorausgesetzt. Sie ist nur gegenwärtig dadurch, wie das lyrische Ich sich ihr gegenüber verhält, auf sie Bezug nimmt, sich von ihr abwendet usw.

Die größte Gottähnlichkeit hat also der Erzähler, und zwar der auktoriale Erzähler. In anderer Hinsicht aber der Dramatiker: weil sich wirkliche Menschen so verhalten, wie er es will. Wir haben auch gesehen, daß der auktoriale Erzähler so auftreten könnte, als sei er allwissend, es aber selten durchgehend tut. Er identifiziert sich mehr oder weniger – im Übergang zur personalen Erzählsituation – mit einer oder mehreren Personen seiner Erzählung. Sie sind sozusagen die von ihm *Auserwählten*: er verknüpft, obgleich er als Allwissender auftreten könnte, seine Sicht mit der dieser Personen.

Es gibt nun einen Einwand gegen die künstlerische Qualität der Verwendung der Perspektive des allwissenden auktorialen Erzählers. Dieser Einwand wird verknüpft mit einer Ablehnung eines christlichen Grundierung der Erzählung eines Romans. Der englische Schriftsteller und Literaturtheoretiker David Lodge erklärt im Anschluß an Jean Paul Sartre, Kunst lebe davon, daß etwas in *Erscheinung* tritt; Gott hingegen sehe durch die Erscheinungen hindurch. Gott ist also kein Künstler, und ein Schriftsteller, der sich gleichweise

als allwissend, also durch die Erscheinungen hindurchsehend gebärdet – wie es François Mauriac gemäß Sartres Urteil tut –, ist es auch nicht[23]. Mauriac war bekennender Christ und dies scheint auch in seinen Romanen durch; Lodge behauptet: „a normative correlation between omniscient auctorial narration and an explicitely Christian perspective on events; and […] between limited narrators and a more secular, humanist perspective."[24] Lodge meint auch, der christliche, katholische Glauben von Muriel Spark würde sich darin zeigen, daß die Heldin ihres Romans ‚The comforters' meint, ihr Leben würde geformt werden so wie das Leben einer Romanfigur von ihrem Autor, und dies als bedrückend empfindet[25].

Ein zweiter Einwand, den Lodge gegen ein christlich fundiertes Erzählen vorträgt, betrifft die Handlungsführung, ist aber mit dem ersten Einwand eng verbunden. So wie der Erzähler nicht allwissend auktorial sein darf, so müsse in einem echten, „reinen Roman", wie ihn Flaubert oder Henry James geschrieben haben, der Leser in ein Labyrinth hineingestellt werden, aus dem er nicht herauskommt. Das gestehe, so Lodge, auch ein christlicher Romancier wie Graham Greene ein, spreche aber auch gegen die christliche Weltsicht[26].

Ich will hier dahingestellt sein lassen, ob die Kritik, die Sartre und Lodge an Mauriac äußern, zutrifft. Es genügt hier, lediglich klarzustellen, daß der christliche Glaube es keineswegs nahelegt, die Erzählerfigur als einen allwissenden auktorialen Erzähler zu gestalten. *Der Autor selbst* ist freilich allwissend in allem, was seinen Roman betrifft, denn er hat die Figuren seines Romans und die Erzählerfigur selbst geschaffen. Dies trifft auf jeden Autor zu, mag er Atheist oder Christ sein, und es trifft auch zu, wenn die Erzählerfigur selbst nur ein beschränktes Wissens verrät. Der Autor hat sie dann so geschaffen.

Wenn aber christlicher Glaube sich Entsprechungen in der Gestaltung eines Romans schafft, dann liegt es nahe, die Erzählerfigur, wenn sie auktorial sein soll, zwischen der absolut auktorialen und der personalen Erzählsituation zu positionieren, aber es spricht auch nichts dagegen, eine personale oder Ich-Erzählersituation zu wählen. Für den auktorialen Erzähler, der sich mit bestimmten seiner Figuren identifiziert, spricht, daß Gott sich genauso verhält. Er hat alle Figuren erschaffen, aber er hat bestimmte erwählt: sie sind sein auserwähltes Volk, seine Kirche, und er nimmt besonderen Anteil daran, was aus ihnen wird.

---

23 David Lodge, The Novelist at the Crossroads, London / New York 1971 / 1986, 19.

24 Lodge, 120f.

25 Lodge, 121.

26 Lodge, 120, sich beziehend auf: Graham Greene, Collected Essays, London 1969, 116f.

Nicht nur das – er *spricht* sogar mit ihnen und auch mit anderen seiner Figuren, er wird also selber ein Teilnehmer an der Handlung. Dies ist ein Umstand, auf den ich später noch eingehen will. Und schließlich: gerade dadurch, daß er mit ihnen spricht und umgeht, werden die Figuren der Handlung – die des wirklichen Lebens –, in eine Position versetzt, in der sie *frei* sind. Es wäre einseitig, sie nur als von dem Erfinder der Handlung, Gott, geformt sich vorzustellen.

Zu dem zweiten Argument: Wenn dies ein „reiner Roman" sein soll, in dem der Leser vom Autor in ein Labyrinth hineingestellt wird, aus dem er nicht herauskommt, dann ist dieses Konzept eines reinen Romans nicht verbindlich. Zu der künstlerischen Qualität eines Romans kann in der Tat beitragen, daß die Handlung Spannung hat, d.h. daß ihr Ende nicht von jedem früheren Punkt der Handlung aus einsehbar ist, und daß der Leser selber daran arbeiten muß, die Verhältnisse zu verstehen, die durch die Erzählung vor ihm ausgebreitet werden. Es widerspricht aber nicht der künstlerischen Anforderung an einen Roman, daß dem Leser schließlich der Erfolg vergönnt wird, zu einer Auflösung der Verwirrungen der Handlung zu gelangen und die ihm geschilderten Verhältnisse zu verstehen. Er darf aus dem Labyrinth heraus gelangen. Hier zeigt sich, ob der Autor als der allmächtige Schöpfer des Romans auch barmherzig ist: verhilft er dem Leser – und auch seinen Figuren – , aus den Verwirrungen zu entkommen, oder eben nicht.

Wenn der Autor dies tut, dann würde er auf diese Weise auch dem Leser zu verstehen geben, daß es in seinem Leben Hoffnung gibt. Ein Autor, der sich Gott als unbarmherzig vorstellt, würde hingegen seine Figuren und den Leser sich bis zum Schluß verirren lassen. Schließlich vermag der Autor auch, seinen Figuren eine positive Freiheit zu geben. Das heißt: innerhalb der Handlung kommen sie zu Entschlüssen, die ihnen weiterhelfen. *Daß* der Autor sich dazu entscheidet, seine Figuren so zu behandeln, ist *seine* Freiheit. Wenn er sich so entscheidet, dann sind *innerhalb* der Handlung seine Figuren aber nicht auf ein unentrinnbares Schicksal festgelegt, sondern haben die Freiheit, sich für das Gute zu entscheiden.

Daß der Mensch als allmächtiger und allwissender Schöpfer einer Erzählung zugleich aber auch der durch Gott begrenzte Mensch ist, dem er selbst nicht entweichen kann, tut sich kund, wenn man sieht, wie *die* Erzählung gestaltet ist, in welcher Menschen von ihrer Wirklichkeit und dem Auftreten Gottes in ihrer Wirklichkeit sprechen. Diese Erzählung ist keine Fiktion. Sie ist Mimesis lediglich auf der zweiten hier aufgeführten Stufe. Erich Auerbach hat die Art der Mimesis der biblischen Geschichtserzählung luzide dargelegt anhand des Berichts von der Versuchung Abrahams, Gen 22,1–19, und im

Kontrast zu der mythologischen Erzählweise Homers[27]. Wo der menschliche Erzähler imstande ist, sich eine Welt zu schaffen, in welcher alles seinen Platz haben kann, trifft er hier darauf, daß er den wirklichen Gott an keinem Ort dieser Welt einordnen kann. Der Ort des da sprechenden Gottes wird, im Unterschied zu Homer, nicht genannt. Der Leser weiß, daß „Gott, von irgendwo ankommen, aus irgendwelchen Höhen oder Tiefen ins Irdische hineinbrechen muß, um zu Abraham zu sprechen."[28]

Auerbach meint: „Die Gottesvorstellung der Juden ist nicht sowohl Ursache als vielmehr Symptom ihrer Auffassungs- und Darstellungsweise.", doch verhält es sich umgekehrt: Gott, wie ihn die Hebräer des Alten Bundes erfuhren, muß auf diese Weise dargestellt werden. Das besagt nun auch, daß sehr viel offen bleiben muß: die „Gedanken und Gefühle bleiben unausgesprochen", der Beweggrund Gottes wird nie genannt. Es wird durch diese Aussparungen im Vordergrund, der erzählt wird, deutlich gemacht, daß es einen Hintergrund gibt, den man aber nicht erzählt bekommt und der sich auch nicht zu erschließen vermag: „Es zeigt sich, daß sogar die einzelne Person ‚hintergründig' dargestellt sein kann. Gott ist es immer in der Bibel, denn er ist nicht in seiner Gegenwart umgreifbar wie Zeus; es erscheint immer nur ‚etwas' von ihm, er reicht immer in die Tiefe."[29] Erst auf dem Hintergrund dieser Hintergründigkeit kann die Bedeutung der Erzählung von Jesus von Nazareth erfaßt werden: „Niemand hat Gott jemals gesehen. Der Eingeborene, der Gott ist und in des Vaters Schoß ist, der hat von ihm erzählt.", Joh 1,18.

Wenn es nun aber Gott gefällt, aus dieser Hintergründigkeit, dieser Verborgenheit in die Welt des Menschen einzutreten, dann kann der Mensch nicht mehr zu ihm in Distanz treten. Die sprachlichen Mittel, durch die der Mensch als Erzähler oder Berichter Distanz ausdrücken könnte, sind ihm nun verwehrt. Das heißt: das Reden Gottes kann nur in direkter Rede wiedergegeben werden. Das liegt nun nicht daran, daß der Erzähler mimetisch sein will und fast ein Dramatiker ist, sondern, daß der Mensch nun selber ein von Gott angesprochener ist, der Gottes Nähe nicht mehr entweichen kann. Ein

27 Erich Auerbach, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 9. Aufl. Tübingen / Basel 1994, Erstveröffentlichung: 1946, Kap. I, S.9ff.

28 Auerbach, 10.

29 Auerbach, 14. Er charakterisiert den biblischen Erzählstil dann so, 26: „Hervorarbeitung einiger, Verdunkelung anderer Teile, Abgerissenheit, suggestive Wirkung des Unausgesprochenen, Hintergründigkeit, Vieldeutigkeit und Deutungsbedürftigkeit, weltgeschichtlicher Anspruch, Ausbildung der Vorstellung vom geschichtlich Werdenden und Vertiefung des Problematischen."

Fall von indirekter Rede ist Apg 25,19, wo der heidnische Statthalter Festus von dem Streit unter den Juden berichtet und sagt, er ginge über „einen verstorbenen Jesus, von dem Paulus sagt, er lebe." Der Erzähler hingegen, der sich dem Nahen Gottes ergibt, ist nicht mehr souveräner Darsteller, sondern *Zeuge*. Er *muß* die direkte Rede Gottes wiedergeben. Die biblische Erzählweise ist eine Erzählweise der *Zeugenaussage*. Darin bekundet sich die Geschichtlichkeit der biblischen Erzählung.

Die Redeweise, welche das Ganze der Bibel durchzieht und zusammenhält, ist der Geschichtsbericht, der von dem Handeln, dem Eingreifen, dem Sprechen Gottes in der Geschichte von Menschen und Völkern berichtet. Er ist Mimesis auf der zweiten Stufe. Es gibt dazwischen geschaltet aber auch immer wieder Stücke lyrischen Redens. In ihnen spricht sich ein lyrisches Ich oder auch Wir aus, allerdings so, daß diejenigen, vor denen und für die er spricht, die „Gemeinde", sich mit ihm identifizieren und mit ihm sprechen kann und soll. Solche Lyrik findet sich vor allem unter den Psalmen. Zugleich steht das lyrische Ich dieser Psalmen *vor Gott*. Das Vor-Gott-Stehen des Menschen wird am konzentriertesten, am dichtesten in solchen Psalmen und anderen Cantica der Bibel zum Ausdruck gebracht; zugleich geht es um das In-der-Welt-Sein des Sprechenden. Er spricht dabei immer wieder Gott an. Wen er auch noch ansprechen kann, ist das eigene Ich: „Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? […]", Ps 42,6.12; 43,5. Wenn andere Personen reden, dann wird ihr Reden nur so wiedergegeben, daß es in die Besinnung des Ich über sich selbst aufgenommen wird (z.B. Ps 41,6.9). Oder, wenn es etwas ist, das Gott zu ihm gesprochen hat, dann hält das Ich des Psalms sich dieses Wort vor: „Mein Herz hält dir vor dein Wort: ‚Ihr sollt mein Antlitz suchen.'" –, um dann so fortzufahren: „Darum suche ich auch, Herr, dein Antlitz." (Ps 24,8)[30].

II.3.5 Das Verhältnis der Dichtkunst zu den bildenden Künsten

Dichtkunst ist in der beschriebenen Weise mimetisch, d.h. sie schafft mit den Mitteln der Sprache ein Bild von der Wirklichkeit, und dies fordert dazu auf, noch einmal diese beiden Gattungen der Künste miteinander zu vergleichen:

30 Es gibt auch Psalmen, die einen anderen Charakter haben. Ps 2,10–12 ist eine Rede, welche den Völkern, die Gott feindlich gesinnt sind, Unterwerfung empfiehlt. Der ganze Psalm ist ein Bericht und eine Kommentierung dieses Aufstands der Völker gegen Gott und von Gottes Verhalten demgegenüber, der seinen Messias ihnen entgegensetzt. Psalm 1 ist eine Weisheitsrede, die ein Leben nach dem Gesetz empfiehlt. Psalm 78 ist ein Bericht von der Geschichte Israels, implizit ist eine Aufforderung, als Glied dieses Volkes Gott gehorsam zu sein.

die Malerei und die Skulptur als Gattung der bildenden Künste und die Gattung der Dichtkunst, insbesondere die erzählende Dichtung. Man hat ihre Übereinstimmung ausgedrückt mit der Formel „ut pictura poesis“[31], und man hat zugleich ihre Unterschiedenheit angedeutet mit dem Wort des Simonides, die Malerei sei stumme Poesie, die Dichtung sprechende Malerei[32].

Lessing hat dieses Wort kritisch aufgegriffen in seiner Schrift ‚Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und der Poesie‘[33]. Er will beide Künste vor allem scheiden. Er tut dies ausgehend von der These, nebeneinander geordnete Zeichen (also das, was der Maler malt) könnten nur nebeneinander geordnete Gegenstände ausdrücken, also Figuren im Raum, in der Zeit hintereinander geordnete Zeichen, nämlich die Wörter der Sprache, hingegen nur hintereinander geordnete Gegenstände, nämlich Handlungen[34]. Deswegen könne Malerei Handlungen nur durch Körper und nur andeutungsweise nachahmen. Sie könne dabei „nur einen einzigen Augenblick der Handlung“ darstellen, „und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.“

Die Poesie hingegen kann – man möchte sagen: braucht – „nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.“[35] Lessing will die Abgrenzung der beiden Künste betonen, aber seine Überlegungen müssen gut erwogen werden. Sie weisen nämlich auch die Verwandtschaft der beiden Künste auf. Es *ist* nämlich eine der Möglichkeiten der Malerei – oder auch der Skulptur –, Handlung darzustellen, zu erzählen, ja, dramatisch zu werden. Alberti spricht mit besonderer Hervorhebung vom „Geschichtsbild“ („istoria“), das ist: einer Darstellung mythologischer Erzählungen, also von Szenen daraus; als biblisches Beispiel nennt er den Seewandel des Petrus mit den elf anderen Jüngern im Boot[36]. Die Skulptur, und zwar die

31 Horaz, De arte poetica, 361–365.

32 Überliefert von Plutarch, De gloria Atheniensium III, – 347c. Dazu, zu dem Horaz-Wort und der ganzen Thematik kompakt Sabine Feser / Victoria Lorini, Anm. 286 auf S.153f zu Vasari, Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Wolfgang Ullrich bietet einen Durchgang durch die Geistesgeschichte des Topos: Ut pictura poesis. Die bildende Kunst als Chamäleon, in: ders., Was war Kunst?, 76–99. Sein Fazit besteht in der Einsicht, daß nun doch „Fremdbestimmung“ zur Bestimmung der bildenden Kunst gehöre – d.h. Bestimmtwerden durch andere Künste, etwa die Dichtkunst (99). Tatsächlich gibt es ein wechselseitiges Bestimmen, aber auch immer etwas, das der jeweiligen Kunst selbst zueigen ist.

33 Veröffentlicht 1766. Gotthold Ephraim Lessing, Werke und Briefe, hg. v. Wilfried Barner u.a., Bd.5/2, Frankfurt/M. 1990, 13–206, hier: 14,14–16 (Vorrede).

34 Ebd., 116,14–30 (Erster Teil. XVI).

35 Ebd., 117,11–19.

36 Alberti, Drei Bücher über die Malerei, 67; 79ff; 113.

Skulpturengruppe, ist gerade ein Szenenbild, das aus einem Drama herausgegriffen wurde. Angeregt durch Rodins ‚Bürger von Calais' hat Georg Kaiser ein gleichnamiges Drama geschaffen.

Es gibt auch die andere Möglichkeit, eine Gestalt in Ruhe zu malen bzw. zu modellieren, also auf die Andeutung von Handlung zu verzichten. Das ist aber wiederum auch eine Möglichkeit der Dichtkunst, sei es in der erzählenden Dichtkunst, wenn ein Gegenstand oder eine Person dem Aussehen nach beschrieben wird – und das kann sehr viel über ihr Inneres mitteilen –, oder in der lyrischen Dichtung. Das Bleiben bei dem, was gesagt wird, kommt gerade durch das Wiederholen des lyrischen Sprechens zustande. Es wird im lyrischen Gedicht in der Sprache eine Betrachtung vollzogen, und gerade so kommt das Betrachtete zum Sprechen. Rilkes Sonett ‚Archaïscher Torso Apollos', die Betrachtung einer Skulptur, die, obgleich ohne Kopf und Augen, den Betrachter mit ihrer ganzen Gestalt anblickt, „da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht", und ihm eine Botschaft ausrichtet: „Du mußt dein Leben ändern.", ist ein besonders sprechendes Beispiel dafür[37]. Lessing benennt Grenzüberschreitungen mit den ahndenden Ausdrücken „Schilderungssucht" (die Poesie in das Gebiet der Malerei eindringend) und „Allegoristerei" (die Malerei in das Gebiet der Dichtkunst)[38], aber es kann durchaus in einer angemessenen Weise Schilderung durch die Dichtkunst erfolgen, und in der Allegorie kann die Malerei in gelungener Weise etwas ins Bild fassen, was sonst nur abstrakter Gedanke ist[39].

Mit diesen Überlegungen ist auch ein Ausgangspunkt erreicht für die Einschätzung des Verhältnisses zwischen den Gattungen in der christlichen sakralen Kunst. Wenn Dichtkunst und bildende Künste gegenseitig durchlässig füreinander sind, dann kann auch vom Wort her die Malerei oder die Skulpturenbildnerei erschlossen werden und an der Kraft des Wortes Gottes teilhaben.

II.3.6 Die dramatische Dichtung

Die Realisierung der dramatischen Dichtung ist die Aufführung des Dramas. Hier treten wirkliche Menschen auf und sprechen miteinander; sie müssen nicht beschrieben werden oder durch die Rede eines Einzelnen in die

37 Rainer Maria Rilke, Werke in drei Bänden, eingel. v. Beda Alemann, Bd.1, Frankfurt/M. 1966, 313.

38 Lessing, Paralipomena zum ‚Laokoon', Werke 5/2, 209.

39 Vgl. Lessing, Laokoon, ebd., 92f (Erster Teil. X).

Einbildungskraft eintreten. Bestimmte theologische Aspekte, welche oben bereits in Blick auf die erzählende und die lyrische Dichtung notiert wurden, kehren in der dramatischen Dichtung in einer ihr entsprechenden Weise wieder. Die dramatische Dichtung läßt Menschen sprechen, so wie auch der einzelne Mensch im lyrischen Gedicht spricht, so wie auch eine Vielzahl von Menschen in einer Erzählung in direkter Rede sprechen kann. Dieses dramatische Sprechen ist dem Sprechen in direkter Rede in der Erzählung meist näher als im lyrischen Gedicht[40], es ist aber noch einmal anders dadurch, daß es (abgesehen von den Regieanweisungen des Dichters, die der Zuschauer nicht hört, sondern nur deren Befolgung sieht) nur in diesem Sprechen besteht, das im wesentlichen – wenn überhaupt, dann nur unterbrochen durch dramatische Monologe – ein Sprechen der Personen zueinander ist. Was sich dadurch ereignet, ist Handlung, und zwar wiederum so, daß die Handlung fast ganz ins Wort gezogen ist. Wortlose Handlungen können nur kommen, insofern sie auf der Bühne darstellbar sind; ansonsten müssen sie berichtet werden, was wiederum ein erzählerisches Element im Drama ist.

Im Drama bringen sich also in der eminentesten Weise *Menschen* zur Darstellung, und zwar als Gemeinschaft, in einem Miteinander – das auch und gerade im Drama oft genug ein Gegeneinander ist –, mit den Mitteln des Wortes, aber auch – es ist eine sich bewegende Skulpturengruppe – mit den Mitteln des Sichtbaren. Diese Zusammenballung kann nur noch gesteigert werden durch die Hinzunahme der Musik, womit wir beim Musiktheater wären.

So wie im Drama in der eminentesten Weise der Mensch sich zur Darstellung bringt – also die *mimesis* sich zum Gipfelpunkt aufschwingt –, so wird auch der Mensch in der intensivsten Weise gedeutet durch das Drama – wenn man ihn als soziales Wesen betrachtet; als ein Wesen, das sich auf sich selbst zurückziehen kann, tritt er mehr in der Lyrik hervor. „Nirgends als im gespielten Drama wird uns der Charakter der [menschlichen] Existenz deutlicher vorgestellt“[41]. „Zwischen der Dramatik des Daseins und seiner Schaustellung im Theater walten mannigfache Bezüge“: dieses ist „Projektion der menschlichen Existenz auf eine Bühne, die die Existenz jenseits ihrer selbst für sich selbst auslegt.“[42] Im Zuschauen erhellt sich die menschliche Existenz[43].

---

40 Man kann das Drama sich also nicht einfach als „Vermittlung des epischen und des lyrischen Prinzips“ vorstellen, wie dies Hegel tut: Ästhetik Bd.3, 476. Seine Ausführungen auf S.477f lassen erkennen, daß er selbst sieht, daß im Drama anders gesprochen wird als in der Lyrik.

41 Balthasar, Theodramatik, Bd.1: Prolegomena, Einsiedeln 1973, 17.

42 Ebd., 17; 20.

43 „Existenzerhellung“: u.a. ebd., 286.

Damit sind aber bereits Voraussetzungen gemacht. Vor allem diese, daß das menschliche Leben ein „Drama" ist; definitorisch gesagt: daß es eine konfliktträchtige Handlung ist, in der eine Entscheidung sich vollzieht und Folgen hat. Den Begriff der *Handlung* hat Hegel als erstes aufgegriffen, um zu analysieren, was das Drama ist[44]. Gegenüber der „Ruhe des Ideals", wie es sich im Gemälde oder im Standbild verwirklicht, ist die Tätigkeit, die Handlung das Höhere: „Das Innere jedoch und Geistige ist ebensosehr nur als tätige Bewegung und Entfaltung. Entfaltung aber ist nicht ohne Einseitigkeit und Entzweiung." Für Hegel ist das ein Durchlaufen von Bestimmungen innerhalb des Geistes, d.h. innerhalb Gottes[45]. Christlich betrachtet ist das, was im Drama sich abspielt, grundlegend zunächst einmal ein Konflikt unter Menschen. Ein solcher ist nur in einer gefallenen Welt denkbar. Menschen haben unterschiedliche Interessen und geraten deswegen aneinander. Dieser Konflikt kann so ausgehen, daß die Figur, auf welche sich die Aufmerksamkeit des Zuschauers konzentriert, der „Held", scheitert. Sofern dieser Held kein Schurke ist und sein Scheitern darum ein verdientes, ist dieses Stück dann eine *Tragödie*[46]. Kommen aber diejenigen, mit welchen das Publikum sympathisiert, gerade noch gut davon, und geht es auch für diejenigen, deren unberechtigte Interessen vereitelt werden, so aus, daß sie nur den Spott haben, aber nichts schlimmeres, dann wird dieser Verlauf Lachen auslösen, und das Stück ist eine *Komödie*[47]. In einem aus christlichem Geist gestalten Drama kann es dabei durchaus Tragik geben, so wie sie hier definiert worden ist. Es gibt dann „für den Christen sowohl eine Tragik unter der Gnade, wie eine gnadenlose. Die Tragik unter der Gnade erfährt der Mensch, der die Wahrheit tun will und daran scheitert, daß sie nicht getan werden kann in dieser Welt; die gnadenlose Tragik der Mensch, der die Wahrheit nicht will."[48]

---

44 In zwei Abschnitten, zunächst Ästhetik Bd.1, 233–316, innerhalb der Ausführungen über das „Kunstschöne oder das Ideal", dann innerhalb der Dramentheorie, Bd.3, 478–481; 521–526.

45 Hegel, Ästhetik Bd.1, 230: Kunst hat „vor allem das Göttliche zum Mittelpunkte ihrer Darstellungen zu machen.". Hegel knüpft daran in dem Abschnitt ebd., 233–235, über die Handlung an und spricht nicht nur von den Kämpfen unter Göttern in der polytheistischen Mythologie, sondern nennt auch den Kreuzesruf Jesu, „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?" Mt 27,46 par, ebd., 234.

46 Aristoteles, Poetik, Kap.13.

47 In einem solchen Fall kann der Held gerade derjenige sein, über den man verdientermaßen lacht, wie etwa der ‚Miles gloriosus' der Plautus. – Ganz offenkundig gibt es noch eine ganze Reihe weiterer Typen von Dramen.

48 Reinhold Schneider, Zeit und Drama, in: ders., Rechenschaft. Worte zur Jahrhundertmitte, Einsiedeln 1951, 23, im ganzen Zusammenhang zit. von Balthasar, Theodramatik, Bd.1, 110f. Balthasar geht auf 397–423 nochmals auf die Begriffe des Tragischen, des Komischen

Eine weitere Voraussetzung des Dramas ist, daß die Figuren in gewisser Weise *Freiheit* haben. Aus der Sicht der jeweiligen Figur in einem Drama sind immer mindestens zwei Möglichkeiten denkbar, wie er sich entscheiden kann. Die theologische Voraus-Setzung ist damit aber die, daß Gottes Vorsehen und Gottes Vorherbestimmen so gedacht sein muß, daß dieser *Perspektive* Raum gegeben wird. Es handelt sich, wohlgemerkt, um die Perspektive der einzelnen Figuren, mit denen das menschliche Dasein gedeutet wird. Es soll damit nicht ausgeschlossen werden, daß es auch andere Perspektiven gibt. Um das Beispiel von ‚König Oedipus' zu nennen: es vollzieht sich zwar tatsächlich, so wie der Dichter es darstellt, unentrinnbar das Schicksal, wie es im Orakelspruch verkündet worden ist, aber die Menschen in dem Stück versuchen, andere Möglichkeiten zu ergreifen, nur vollziehen sie dann eben doch gerade durch ihre Ausweichversuche das Schicksal. Dieses Versuchen-zu-entrinnen, das dann doch scheitert, macht das Drama aus. Es muß *mindestens* so möglich sein, der Figur des Dramas Freiheit einzuräumen, damit das Drama Drama ist.

Eine weitere Voraussetzung von Drama ist zudem, daß die Handlung *bedeut-sam* – im strengen Sinne des Wortes – sein muß. Verknüpft damit: es muß mindestens eine Figur geben, den „Helden", welcher bedeutsam ist. Ansonsten würde es sich nicht lohnen, das Schauspiel anzuschauen[49]. Es liegt auf der Hand, daß ansonsten auch der Versuch, die eigene Existenz durch das Drama zu deuten, im Sande verlaufen müßte: da würde es nichts zu deuten geben. Dazu paßt auch die Bühne als Merkmal des Theaters: vordergründig dazu gemacht, daß man die Schauspieler besser sieht, steht sie dafür, daß das auf ihr Dargebotene herausgehoben ist über die Ebene des normalen realen Daseins. Eben das ist nötig, um das eigene Dasein in der Tiefe verstehen zu können. Die Bühne entspricht so dem Rahmen eines Bildes oder dem Sockel, auf dem eine Statue steht.

Hans Urs von Balthasar hat anhand einer Betrachtung des Daseins ein Instrumentar gesammelt, um die Realität der Welt, damit aber auch das Gegenüber und Zusammenspiel von Gott und Welt deuten zu können: als Welttheater,

---

und des Tragikomischen ein. Das Überschattetwerden des Scheiterns durch den Gnade, das Reinhold Schneider anspricht, zeichnet sich in der antiken Tragödie schon an, wenn man bedenkt, daß ‚König Oedipus' seine Fortsetzung findet in dem ‚Oedipus auf Kolonos'.

49 Balthasar faßt diese doppelte Voraussetzung in der Behandlung von Gefährdungen des Dramas in der Moderne mit drei Begriffen: a) Verlust des Rahmens. Rahmen heißt: es müßte ein Sinn erkennbar sein: wozu das Ganze?, b) Verlust des Bildes, d.h. des betrachtenswerten Helden, c) Übergewicht des Realen: es muß sich lohnen, daß Drama von der flachen normalen Welt abzuheben: Theodramatik Bd.1, 64–80. Das Thema des Rahmens greift Balthasar im Teil II.B seiner Prolegomena erneut auf unter dem Begriff des Horizonts: ebd., 291–301, insbes. 298.

als Theodramatik[50]. Umgekehrt kann aber das, was hier für das Verhältnis von Gott und Welt herausgearbeitet wurde, auch das theologische Potential des Theaters freilegen. So wenn Gott als der Dichter, der Zuschauer und der Richter, also Kritiker des Schauspiels betrachtet werden kann – man darf noch hinzufügen: auch als der Regisseur[51]. Der *Dichter*: er steht also für den schöpferischen Gott, so wie auch sonst der Künstler; der *Regisseur*: für das über die einmalige Schöpfung hinaus in der Schöpfung weiterwirkende Handeln Gottes (*gubernatio*, *creatio continua*).

Der *Zuschauer* kann bereits wie ein *Kritiker* zuschauen und ist damit im Kosmos des Theaters wie der göttliche Richter (Jes 32,19; Hiob 14,1–3)[52]. Gott und der Satan sind wie Zuschauer, die sehen, ob Hiob wirklich Gott umsonst fürchtet (Hiob 1,8ff)[53]. Wird die Grenze zwischen der primären Wirklichkeit und der Wirklichkeit des Theaters überschritten, dann erweist sich der Zuschauer-Kritiker als einer, der es auch in der Hand hat, die primäre Wirklichkeit nicht nur zu kritisieren und dabei neu zu ordnen und zu gestalten. Das wird von Bertolt Brecht am pointiertesten im Epilog des ‚Guten Menschen von Sezuan' ausgesagt. Dort wenden sich die Spieler an das Publikum und sprechen: „Was könnte die Lösung sein? / […] Soll es ein andrer Mensch sein? Oder eine andre Welt? / Vielleicht nur andere Götter? Oder keine?/ […] Der einzige Ausweg wär aus diesem Ungemach: / Sie selber dächten auf der Stelle nach […]"[54]. Brecht folgt hier einem von Feuerbach inspirierten Atheismus: der Mensch schreibt sich eigentümliche Prädikate Gottes zu, und der Zuschauer rückt an die Stelle Gottes[55].

Doch das ist nur die eine Möglichkeit des Zuschauens. Die andere Möglichkeit ist die, daß der Zuschauer innigsten Anteil nimmt an dem Geschehen des Dramas, sich identifiziert mit einzelnen Schauspielern, sich selbst in ihnen erkennt, sich durch das Zuschauern erst dessen innewird, wer er selbst eigentlich ist[56]. Das Theater kann dabei zu einer Kulthandlung werden, für die man eigens zugelassen werden muß[57]. Ich habe oben (I.30 und I.31) gezeigt, wie die dramatische Katharsis, sei es durch Jammer und Schauder, sei es durch das

50 Vgl. dazu das Vorwort, 9–12, von Bd.1 der Theodramatik und deren Teil II, Dramatisches Inventar, insbes. den einleitenden Topos „Welttheater", ebd., 121ff.

51 Balthasar, ebd., 235; zum Regisseur dann 276–283.

52 Ebd., 136.

53 Goethe greift dieses Motiv auf mit seinem ‚Prolog im Himmel', mit dem er sein Faust-Drama eröffnet.

54 Bertold Brecht, Der gute Mensch von Sezuan, Berlin 1955, 160.

55 Zu Brecht s. Balthasar, Theodramatik, Bd.1, 301–308.

56 Ebd., 286–291, insbes. 288: das Publikum will entrückt werden.

57 Ebd., 290. In unseren Tagen ist das bei den Bayreuther Wagner-Festspielen am greifbarsten.

Lachen, christlich zwar nicht der Vollzug der Erlösung, aber ein Anteilhaben an der Erlösung sein kann.

Schließlich der *Schauspieler*: er steht für den Menschen als Geschöpf Gottes. Damit kommen aber zwei Ebenen in die Betrachtung hinein, die jede ihre eigenen Fragen hat. Erstens direkt: der Mensch ist Geschöpf. Ist er aber dann einfach nur eine Figur des Dichters, also Gottes, und gerät so, wie der Dichter es will? Man könnte ihn dann auch wie die Figur eines Schachspiels oder eines anderen Brettspiels betrachten[58], oder eben als etwas, das wie Ton eines Töpfers oder Skulpturenbildners geformt ist (Jes 19,16; 45,9; 64,7; Jer 18,4–6; Röm 9,21–23). Der Schauspieler kann aber auch als der betrachtet werden, der die Figur als seine *Rolle* spielt. Die Rolle als wesentliches Element eines Dramas entspricht dem Umstand, daß auf einem Gemälde bestimmte Farbflecken als ein Mensch, andere als ein Baum gesehen werden; in entsprechender Weise ein in einer bestimmten Weise geformtes Stück Ton oder Marmor als ein Mensch. Mimesis wird dadurch vollzogen, daß ein A als ein B gesehen wird. Dieser Mensch, der dargestellt werden soll, wird im Drama aber nun selbst durch einen Menschen dargestellt. Er *ist* dann zwar wohl die Rolle; er ist aber noch mehr. Sein Schauspieler-Sein weist ihn auf eine andere, eigentliche Ebene seiner Existenz hinaus. Es fragt sich dann, wie beide Ebenen zueinander stehen.

Würde der Schauspieler völlig in seiner Rolle aufgehen, dann würde er auch lediglich Figur in den Händen des Dichters und Regisseurs sein, also eines Gottes, für den es nur seine Verfügung über die Figur gibt. Geht der Schauspieler *nicht* völlig in seiner Rolle auf, dann erhebt sich die Frage, in welchem Maße er gegenüber dem Spielleiter verantwortlich ist. Er könnte einen ziemlich weiten, aber doch abgesteckten Raum haben, innerhalb dessen er selbst seine Rolle und damit den Verlauf des Stücks gestalten kann, wie im Stegreifspiel, der *commedia dell'arte*[59]. Man könnte sich auch einen Schauspieler vorstellen, der aus seiner Rolle tanzt. Der Schauspieler könnte aber auch seine Rolle als Sendung begreifen: er läßt sich, und zwar voll und ganz, auf etwas ein, das er eigentlich nicht ist, er *wird* dieses dann andere auch, und das zugunsten anderer. Er wird damit zu einem Gleichnis Christi: Gott sandte seinen Sohn in der Gestalt des sündhaften Fleisches und der Sünde halben und verdammte die Sünde im Fleisch, Röm 8,3; Phil 2,6ff[60].

58 Ebd., 161.

59 Ebd., 165, mit Schellings Gedanken dazu. Dann wird der Schauspieler zum Mitdichter: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Werke, hg. v. K.F.A. Schelling, 1. Abt., Bd.3 (1858), 602.

60 Dies ein Gedanke Gabriel Marcels, von Balthasar referiert ebd., 272f. Darauf baut die Christologie in Bd.2/2, 136ff, sowie 241ff; 472ff, der Theodramatik auf. Gabriel Marcel: Réflexions sur les exigences d'un Théâtre chrétien, in: Vie intellectuelle 25.3.1937, 461f.

Betrachten wir nun das, was mit diesem Gleichnis bedeutet wird, dann sehen wir: damit vollzieht sich zugleich ein Überschreiten der Grenze, die den Autor des Stücks vom Schauspieler trennt: der *Autor* wird selber einer der *Schauspieler*, er ist dann der Held: Gott wird Mensch[61]. Wenn man das Weltgeschehen als Drama auffaßt, dann handelt es tatsächlich zentral von Gott, aber anders als Hegel es sich mit seinem stufenweisen Zu-sich-selbst-Kommen des Geistes gedacht hat. Der Schrei, in dem sich Gott als von Gott selbst verlassen bekennt, Mt 27,46, findet dann seine Realität dadurch, daß die Grenze zwischen Schöpfer und Geschöpf vom Schöpfer, von Gott als dem Sohn, der auch Schöpfer ist, überschritten wird[62].

Schließlich: Was bedeutet die Ebene, in welcher die Rolle gespielt wird, für die Ebene des eigentlichen Daseins? Diese gewinnt, in der Tiefe bedacht, eine eschatologische Dimension. Jene ist dann der Ort und die Zeit der Bewährung: man muß seine Rolle gut spielen. Diese Rolle dauert im äußersten Fall bis zum Bühnentod oder in jedem Fall bis zum Ende des Stücks[63]. Dann wird man aus ihr herausgehoben und kommt auf die Ebene, in der sich das Dasein erst erfüllt. Diese Bedeutungen und Fragen sind in jedem Drama angelegt. In besonders starker Weise sind sie in Calderons ‚Großem Welttheater' zum Gegenstand des Stück selbst gemacht und dadurch transparent geworden[64].

Erwägen wir aber nun die Frage, ob und unter welchen Bedingungen die dramatische Dichtkunst geeignet ist als christliche sakrale Kunst, soll zunächst in Erinnerung gebracht werden, daß Pavel Florenskij in seiner Polemik gegen die perspektive Malerei das ‚Letzte Abendmahl' Leonardos da Vinci mit einer Guckkastenbühne verglichen hatte[65]. Es ist die Frage, ob und wie die „andere", die „evangelische" Welt auf der Bühne präsent werden kann. Diese Frage wird gerade in dem Rückblick auf die christlichen mittelalterlichen Mysterienspiele zu bedenken sein.

---

61 Vgl. Balthasar, Theodramatik, Bd.1, 19.

62 Vgl. die obige Anmerkung zu Hegel, Ästhetik Bd.1, 234.

63 Vgl. Balthasar, Theodramatik, Bd.1, 320–387, zum Topos Endlichkeit, ab 345 „Spiele um den Tod".

64 Calderón de la Barca, Das grosse Welttheater, übertr. u. für die Bühne eingerichtet [d.h. stellenweise überarbeitet] von Hans Urs von Balthasar, Einsiedeln 1959. Zu der Deutung dieses Stücks abgesehen von den Stellen in Bd.1 der Theodramatik (etwa 148–153) hier in dem Nachwort Balthasars, 74–78. Den Topos der Rolle hat Balthasar an verschiedenen Stellen im Bd.1 der Theodramatik bedacht, etwa 117; 130–136; 260–275; 453–603. Er verbindet dabei, 130–132, damit den Topos des *Loses*, für das sich Menschen willentlich entscheiden, so bei Plato, Politeia 617d–620d.

65 Florenski, Analyse der Räumlichkeit und der Zeit in Werken der bildenden Kunst, in: ders., Raum und Zeit, 53.

KAPITEL II.4

Der Film

II.4.1 Die Photographie und der Stempel der Realität

Bevor wir uns dem Film zuwenden, müssen wir uns noch etwas bei der Photographie aufhalten. Ich habe oben (I.11) bereits von der Photographie gesprochen und sie als eine Art Malerei mit einem umständlicheren Pinsel aufgefaßt. Diese Besonderheit soll nun noch genauer betrachtet werden, denn an dieser Stelle nimmt der Film eine seiner Eigenschaften aus der Photographie. (Ein anderer Fall sind der Zeichentrickfilm oder der digital kreierte Animationsfilm.)

Er ist eine Folge von photographischen Bildern, die sich so schnell bewegen, daß man nicht mehr einzelne Bilder sieht, sondern eine Bewegung als solche wahrnimmt.

Als die Photographie erfunden wurde, wurde sie von ihren Erfindern und deren Fürsprechern eine besondere Art des Zeichnens oder Malens genannt[1]. Talbot fügte dabei hinzu, diese Zeichnung sei enstanden durch die Dinge selbst, die sich abzeichnen: „The Process by Which Natural Objects May Be Made to Delineate Themselves without die Aid of the Artist's Pencil"[2]. Nièpce spricht aber auch von „rétines", Netzhautbildern[3], und mit diesem Hinweis kommen wir auf den Sachverhalt, um den es hier geht. Wenn ein Mensch etwas sieht, dann gehört dazu ein physischer Vorgang: Licht fällt durch die Pupille in die gewölbte Kammer seines Auges, wird auf deren Rückwand, der Netzhaut, aufgefangen, übt dort einen Reiz aus, der von den Nerven in einen Teil des Gehirns weitergeleitet wird; die Seele des Menschen bedient sich wiederum des Gehirns, und dadurch *sieht* dieser Mensch. Der physische Teil des Sehvorgangs bis zum Auftreffen des Lichtes auf der Rückwand der Kammer wird nun wiederholt durch die Photographie[4]. Man kann nun so, wie es Talbot tat, ganz

1 So Nièpce, der von „peindre" spricht, Arago von „dessins photographiques", Talbot von „photographic drawing". Nachweise bei Bernhard Busch, Art. Fotografie/fotografisch, I.–IV., ÄGB 2 (2001 / 2010), 494–534: 497a–b; 501b; 499a.

2 Siehe bei Busch, 499a.

3 Busch, 497a; 497b–498a.

4 Bei der Photographie, wie sie nicht Nièpce, dann aber Daguerre, entwickelt hat, kommt die Reproduktionsfähigkeit dieses Abbildes auf der Kammer-Rückseite hinzu: Busch, 500a; 501b, dort Verweis auf Arago, der diesen Umstand eigens hervorgehoben hat. Über diesen Umstand, auf den Walter Benjamin besonders hingewiesen hat (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit), ist an anderer Stelle noch zu sprechen (IV.1.4).

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_040
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

davon absehen, daß die Dinge sich auf der Photoschicht nur dann abzeichnen, wenn ein *Mensch* einen entsprechenden Apparat konstruiert und aufgestellt hat[5]. Beim Sehen einer Photographie verdoppelt sich der Vorgang des Sich-Ablichtens auf der Rückseite einer Kammer, einer „Netzhaut". Wer dabei *sieht*, ist alleine der Mensch, nie der Apparat. Der Mensch sieht dabei aber den abgelichteten Gegenstand so, daß er auch sieht, daß der Apparat dazwischengeschaltet gewesen ist und daß bei dem Ablichtungs- oder Abzeichnungsvorgang im Apparat für sich genommen das menschliche Subjekt nicht beteiligt war. Diese Subjektlosigkeit verleiht der Photographie nun etwas, das man den „Stempel der Realität" nennen könnte.

Es ist dies keine höhere Realität, als ein gemaltes oder gezeichnetes Bild es hat. Es ist eben lediglich die Wahrnehmung der Seele, daß ein realer Vorgang noch zusätzlich zu dem realen Vorgang des Sehens im Auge selbst dazwischengeschaltet wurde, um ihr den Gegenstand als gesehenen zu vermitteln[6]. Roland Barthes hat diese Wahrnehmung der Seele pointiert ausgedrückt, wie er davon sprach, einmal eine Photographie von Jerôme Bonaparte, eines Bruder des Kaisers Napoleon I., gesehen zu haben. Seine Wahrnehmung war begleitet von dem Gedanken „Ich sehe die Augen, die den Kaiser gesehen haben."[7] Er hat auf der einen Seite die Augen Jerôme Bonapartes nie gesehen; er ist ihm nie begegnet. Auf der anderen Seite kann man seine Augen auch sehen, wenn man ein Gemälde betrachtet, das von ihm gemalt worden ist. Aber die Wahrnehmung, die Barthes so denken ließ – und er spricht für sehr viele –, beruht auf dem Dazwischenschalten eines subjektlosen Apparates in den Sehvorgang. Sie verursacht den Stempel der Realität. Man kann dann mit André Bazin sagen: „Unseren Hunger nach Illusion befriedigt vollständig nur eine mechanische Reproduktion, in der der Mensch keinerlei Rolle spielt."[8]

---

5 Es ist Zeitgenossen der Erfindung der Photographie dies durchaus bewußt gewesen, so Janin, s. Busch, 502b.

6 Es reizt hier das Vergleichen mit dem Festhalten einer Rede oder der Aufführung eines Musikstücks oder eines Geräuschs durch einen Phonographen, dessen Daten wiederum durch eine Schallplatte, durch ein Tonband, durch eine Audio-CD abrufbar sind. Nur gibt es hier keine alternative Abbildungsmöglichkeit wie die Malerei. Eine aufgrund der schriftlichen Notierung noch einmal gehaltene Rede oder ein nochmals aufgeführtes Musikstück würde etwas anderes sein als *jenes* festgehaltene Halten der Rede oder Aufführen des Musikstücks.

7 Roland Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/Main 1989, 17. Aufl. 2019 (frz. Erstveröffentlichung 1980: La chambre claire. Notes sur la photographie), 11.

8 André Bazin, Ontologie des photographischen Bildes: in: ders., Was ist Film, hg. v. Robert Fischer, übers. v. Robert Fische und Anna Düpee, mit einem Vorwort von Tom Tywker und einer Einleitung von François Truffaut, Berlin 2004, 33–42, hier: 36. [frz. Erstveröffentlichung: Ontologie de l'image photographique, 1945] Es ist Bazin dabei bewußt: „Die faszinierende Objektivität eines Chardin ist natürlich nicht die der Photographie.", ebd.

Dieser Stempel ist etwas anderes als die Genauigkeit oder die Zuverlässigkeit einer Photographie. Man kann auch „photographisch" genau malen – die Malerei ahmt dann diesen „Stempel der Realität" nach; aber man kann dabei auch diese Nachahmung als solche wahrnehmen, sie ist dann ein bestimmtes Stilelement. Man kann umgekehrt Photographien, sei es der konventionell, chemisch generierten Art, sei es Digitalphotographien, verändern; sie sind kein unwiderleglicher Beweis für die Realität, die sie zeigen.

II.4.2 Der Film zwischen Realität und Idealität

Der Film ist nun photographierte Bewegung. Diese Definition ist passender als zu sagen, er sei eine Folge von Bildern. Dies ist er, tatsächlich, in der Weise, wie er gemacht wird. Aber wie er wahrgenommen wird, ist die Bewegung von Anfang an da; man merkt nicht, wie das eigene Bewußtsein die schnell aufeinander abfolgenden Bilder zu einer einzigen Bewegung zusammensetzt[9]. Der Film ist dabei die Einheit einer photographierten Bewegung mit einer *Geschichte*. Diese Geschichte wird durch die photographierte Bewegung von menschlichen Gestalten *erzählt*. Sie wird so erzählt, wie wenn das, was ein Erzähler beschreibt, sichtbar gemacht würde – das Hören einer Erzählerstimme aus dem Hintergrund ist dabei nur eine zusätzliche Option – *und* indem das, was einzelne Figuren der Erzählung in direkter Rede sagen, von den Schauspielern wie in einem Drama gesprochen wird. Das Umfassende und Dominierende ist aber das Sichtbar-Machen; das Drama wäre hingegen nicht Drama, wenn es nicht durch das, was gehört wird, nämlich die Stimmen der Spieler, vorangetrieben würde. Der Film hat hier eine größere Ähnlichkeit mit der Pantomime als mit dem Sprechtheater. Auch der Stummfilm ist bereits Film. Eines ist dabei aber nötig: man muß wissen, was da geschieht, und dazu braucht man in der Regel das *Wort*. Das sind beim Stummfilm die

9 Darauf hat Gilles Deleuze aufmerksam gemacht: „il [le cinéma] nous donne immédiatement une image-mouvement": Cinéma 1. l'image-mouvement, Paris 1983, 11, [dt.: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, übers. v. U. Christians / U. Bokelmann, Frankfurt/Main 1989], zit. bei Oskana Bulgakowa, Art. Film/filmisch, ÄGB 2 (2001 / 2010), 429–462, hier 449a. Er klärt damit die Reichweite einer Überlegung von Henri Bergson ab. Bergson hatte das Kinobild als Paradigma eines „kinematographischen Mechanismus des Denkens" verwendet, der als solcher unfähig ist, aufzufassen, was eigentlich Bewegung ist, weil er diese als eine Folge von Bildern zusammensetzt. Das ist in der Tat die Arbeitsweise des Projektionsapparates, aber nicht das, was als deren Ergebnis die menschliche Seele wahrnimmt: Henri Bergson, Schöpferische Evolution, übers. v. Margarethe Drewsen, mit einer Einleitung von Rémi Brague, Hamburg 2013 [Erstveröffentlichung: Évolution créatrice, 1907], 309f; 342; 345f.

Zwischentitel, die gerafft die Dialoge wiedergeben; das genügt. Beim Tonfilm hört man, was die Schauspieler sprechen, aber das Wort wird hier gesprochen in der Einheit mit der gefilmten Bewegung. Es ist auf diese hingeordnet. Durch die Fixierung des Spiels der Schauspieler und alles dessen, was sichtbar gemacht wird, hat der Film gegenüber dem Drama eine gewisse Objektivität so wie die Erzählung[10]. Das Spiel und das Sprechen der Schauspieler erreichen den zuhörenden Zuschauer nur vermittelt, nämlich durch das Performieren dieser Fixierung im Film.

Auf diese basalen Begebenheiten bauen verschiedene Theorien des Films auf. Siegfried Kracauer beginnt erst einmal mit einer Charakteristik der Photographie und überträgt diese auf den Film, für den als Eigentümlichkeit allein noch die Bewegung sowie bestimmte technische Möglichkeiten – man darf besonders an die Montage denken, sowie die Optionen zwischen der Nahaufnahme und der Totalaufnahme – hinzukommen. Er nimmt dabei im Filmschaffen zwei Möglichkeiten oder „Tendenzen" wahr, nämlich die realistische Tendenz und die formgebende[11]. Kracauer erklärt die erste für die allein dem Film wirklich angemessene, es gehöre zu den „Grundeigenschaften" der Filme: „physische Realität wiedergeben und aufdecken"[12]. Er läßt sich also davon leiten, daß Photographie den Stempel von Realität hat.

Allerdings übergeht Kracauer dabei den *surrealistischen* Film. Es ist eine Möglichkeit des Surrealismus, abgebildete wirkliche Dinge so zu kombinieren, daß etwas entsteht, das nicht in die Wirklichkeit paßt, jedenfalls so, wie sie uns gewohnt ist[13]. Der surrealistische Film hat damit eine Nähe zu der formgebenden Tendenz. Dieser Tendenz kann im Experimentalfilm noch weiterer Raum gewährt werden, und in Beispielen der *Videokunst* kann das real gefilmte Material einer Bearbeitung unterworfen werden, die man mit der Bearbeitung des realistisch gemalten Bildes im Kubismus, im Futurismus und anderen Stilrichtungen der modernen Malerei vergleichen kann. Das Spiel mit den technischen Möglichkeiten prägt dabei sehr stark, wie mit dieser Kunst gestaltet

10 Die Poesie gibt „ihrem Inhalte als epische Poesie die Form der *Objektivität*": Hegel, Ästhetik, Bd.2, 262.

11 Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (Kracauer, Schriften, hg. v. Karsten Witte, Bd.3), Frankfurt/Main 1973 (engl. Erstveröffentlichung: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality, 1960), 61f–63; 63f.

12 Kracauer, 65.

13 Siehe dazu unten, IV.3.1. Beispiele par excellence für den surrealistischen Film sind die Werke Buñuels, ‚Un chien andalou' und ‚L'Âge d'or'. Dazu Uwe M. Schneede, Die Kunst der klassischen Moderne, München (Beck) 2009, 80.

wird und was das Kunstwerk selbst ausmacht; die Videokunst hat oft etwas technoïdes an sich[14].

Folgen wir aber nun mit Kracauer der Analyse der realistischen Tendenz, so ergeben sich folgende *Affinitäten* der Photographie und des Films[15]: es wird gezeigt (1) Natur im Rohzustand, die ungestellte Realität; (2) das Zufällige, (3) Endlosigkeit: man könnte alles filmen, das ganze Leben, ohne Ende; (4) das Unbestimmbare: die Vieldeutigkeit der Natur im Rohzustand, und, als Specificum des Films (5) der Fluß des Lebens – also die Bewegung. Im Details weist Kracauer dann auf die filmischen Möglichkeiten der Darstellung physischer, also sichtbarer Realität hin[16]: zum filmischen Film gehört das Zeigen von *Bewegung*: Verfolgungsjagden, Tanz, Bewegung im Entstehen, aber auch *leblose und sich nicht bewegende Gegenstände in Großaufnahme*. Hinzu kommen *enthüllende Funktionen*: es werden gewöhnlich unsichtbare Dinge gezeigt; „unsichtbar", weil sie zu *klein* oder zu *groß* sind, um beachtet zu werden; *Menschenmassen* – etwas typisch modernes, was der Montage von Totalaufnahmen und Großaufnahmen bedarf; die Flucht der Erscheinungen, d.h. das Flüchtige; Ausfallerscheinungen: wo man nicht gerne hinsieht, *Abfall*, oder *Vertrautes*, das einem sonst zu geläufig ist; Phänomene, die das Bewußtsein überwältigen: Brutales oder Schamloses: der Zuschauer wird gezwungen, sie zu sehen und ihre Realität anzuerkennen.

All diese Möglichkeiten, die Kracauer hier aufzählt, sind nun solche, welche die charakteristisch modernen Merkmale unseres Lebens auszuweisen vermögen. Es gilt aber auch umgekehrt: das Moderne besteht gerade darin, daß man diese Merkmale bewußter wahrnimmt und zeigt. Man achtet auf: *Bewegung*: *Tempo* – man bedenke hier den Futurismus, das futuristische Manifest –, das man mit den modernen Fortbewegungsmitteln (der erste Film der Brüder Lumière zeigt einen einfahrenden Zug!) weit über das bis dahin mögliche Maß hat steigern können.

Was die *leblosen und sich nicht bewegenden Gegenstände in Großaufnahme* betrifft: das gab es auch schon seit dem Stilleben im 17. Jh. Der Unterschied ist bloß: diese können gemäß einem ikonographischen Vokabular Träger einer symbolischen Bedeutung sein. Wenn sie aber im Film gezeigt werden, ist es das Entpersönlichte, das an Macht gewinnt – und zwar Macht gewinnt auch im

14 Unter der Literatur zur Videokunst erwähne ich: Lydia Haustein, Videokunst, München 2003, und Slavko Kacunko (Hg.), Theorien der Videokunst, 2 Bde., Berlin 2018. Es scheint mir aber, daß die Betrachtung dieses Kunstzweiges noch abgeklärter und ausgereifter sein müßte.

15 Kracauer, 95–111.

16 Kracauer, 71–94.

Film dank der Maschine der Filmkamera. Die Aufnahmen des *Kleinen* und des *Großen*: hier ist es auch *das Herausreißen aus dem Vertrauten, aus den Proportionen des Menschen*, und dies wieder Dank einer Maschine. *Menschenmassen*: die als solche, wie Kracauer selbst sagt, erst seit dem 19. Jh. wahrgenommen werden[17].

Mit dem Blick auf den *Abfall* wird das Häßliche als das Sinnlose gezeigt. Das Vertraute wird *fremd* gemacht[18]. Kracauer kommt dabei immer wieder auf eine Stelle bei Marcel Proust zu sprechen, wo er seine ihm von Anfang an vertraute Großmutter sieht, wie sie „wirklich" aussieht – nämlich unter Abzug von dem, was er sonst sieht, weil sie ihm vertraut ist: „eine alte, von der Last der Jahre gebeugte Frau, die ich gar nicht kannte." Proust kommentiert dies so: „Was auf ganz mechanische Weise in diesem Moment in meinen Augen zustande kam, als ich meine Großmutter bemerkte, war wirklich eine Photographie."[19] – Das *Brutale* und das *Schamlose*: Kracauer weiß auch, daß jenes auch schon im antiken Gladiatorenkampf gezeigt wurde [und Schamloses im antiken Theater auch], aber der Unterschied zur Vergangenheit besteht darin, daß durch den Film diese Dinge als Realität vorgestellt werden: „als reale, von der unerschütterlichen Kamera registrierte Vorgänge erscheinen"[20]. In das Medium von Photographie und Film gesetzt, gehören auch diese Tabubrüche zur Signatur der Moderne.

Während bei allen anderen Kunstgattungen, wie noch zu bedenken sein wird, mit der Moderne eine Krise eintrat (fokussiert auf die Zeit um 1910), ist der Film die Kunstgattung, welche von der Entstehung an bestimmte Seiten der Moderne an sich hat.

Kracauer gewinnt aus dieser Bestimmung des Wesens des Filmischen auch die Position, wie das Verhältnis des Films zum gesprochenen *Wort* und zu *Musik* im Film zu beurteilen sei: beide müssen untergeordnet, d.h. der gefilmten sichtbaren Bewegung zugeordnet sein. Das Fassungsvermögen des

17 Kracauer, 81f.

18 Kracauer, 88.

19 Marcel Proust, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd.3: Die Welt der Guermantes, Frankfurt/Main 1955, 203, zit. bei Kracauer, 39, mit Seitenangabe 533. Es ist dabei zu bedenken, daß der Ich-Erzähler, der hier spricht, sich auch einen Zeugen, einen Beobachter, einen Fremden nennt.

20 Kracauer, 92. – Das Eigentümliche des Photographischen und Filmischen besteht dabei, daß das Brutale jedenfalls im Spielfilm nur vorgetäuscht wird. Aber es hat eben den Stempel der Realität.

zugleich sehenden und hörenden Menschen würde überfordert werden, wenn das Wort oder die Musik Eigengewicht hätten[21].

Oper und Film schließen sich gegenseitig aus: Die Oper „öffnet eine Welt, die ganz von Musik erfüllt ist und manchmal sogar aus der Musik aufsteigt – eine Welt, die der Alltagswirklichkeit ferner steht als irgend eine andere Bühnenwelt." Vom Film ist dies deswegen so weit wie möglich entfernt, weil dieser gerade die sterile Außenwelt zeigt[22]. Opernverfilmungen müssen darum, so Kracauer, mißlingen.

Film und Roman hingegen zeigen zunächst Übereinstimmungen: beide erstreben Endlosigkeit: sie gehen auf einem linearen Zeitstrahl ins Unendliche hinein. Dabei ist auch der Film imstande, verschiedene Zeitebenen

---

21 Kracauer, 149–158; 185–213. Desgleichen urteilt Tarkowskij, Die versiegelte Zeit, in: ders., Die versiegelte Zeit: 183ff; 230ff, etwa 185: „Je filmischer ein Drehbuch ist, um so weniger kann es mit einem besonderen literarischen Schicksal rechnen [...] Und schließlich zeigt ja auch die Praxis, daß kein einziges Filmdrehbuch bislang wirkliches literarisches Niveau erreichte." Hier kann man das Filmdrehbuch mit dem Opernlibretto vergleichen, das einfach der Musik im Gesang gefügig sein muß. – Allerdings muß man Tarkowskijs Urteil doch einschränken, wenn man das Drehbuch zu ‚Wilde Erdbeeren' von Ingmar Bergman betrachtet, das dieser selbst verfaßt hat; doch hier zeigt sich, daß die stilistische sprachliche Qualität der Beschreibungen (nicht der Dialoge) gar nicht adäquat im Film umgesetzt werden kann, also einfach verloren gehen. Ein anderes Beispiel ist die Filmnovelle, welche Marguerite Duras zu ‚Hiroshima mon amour' von Alain Resnais geschrieben hat. Die Texte in: Spectaculum. Texte moderner Filme, Frankfurt/Main 1961, 7–55: Wilde Erdbeeren; 57–117: Hiroshima mon amour.

Zu den verschiedenen Formen, Text für einen Film zu verfassen, s. ebd. 442–447, das Nachwort von Enno Patalas, hier inbes. 446f: 1. Das Exposé: nur der Verlauf des Geschehens skizziert, 2. Das Treatment: die Folge der Sequenzen und der ungefähre Wortlauf der Dialoge; die optische Gestalt wird nur umschrieben, 3. Die Dialogliste: der genaue Wortlaut der Dialoge, nach Szenen gegliedert, ohne Bildbeschreibung, 4. Das Drehbuch: Der Plan des Films, wie er zu Drehbeginn existiert, mit genauer Einstellungsfolge und Angaben zum Ton, 5. Die Filmnovelle oder -erzählung: entweder a) eine literarisch vorgeformte Fassung des Filminhalts mit genauem Wortlaut der Dialoge, oder b) eine nachträgliche literarische Transskription des Treatments oder Drehbuchs. 6. Das Protokoll: Der nach dem Original des Films hergestellte Text mit genauen Angaben zur Einstellungsfolge, zum Dialog, zum Ton usw., das ideale Drehbuch, das dem tatsächlich gedrehten Film entspricht. Patalas' Einschätzung, 447: „Dialogliste und Filmnovelle sind die literarisch reinsten Texte, Drehbuch und Protokoll fixieren den Film vollständiger und zuverlässiger."

22 Kracauer, 210. Kracauer verweist auf Franz Werfels Kritik von Max Reinhardts Verfilmung von Shakespeares ‚Sommernachtstraum', die von Walter Benjamin zitiert wird: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders., Illuminationen, Frankfurt/Main 1961, 160: „daß es unzweifelhaft die sterile Kulisse der Außenwelt mit ihren Straßen, Interieurs, Bahnhöfen, Restaurants und Strandplätze sei, die bisher dem Aufschwung des Films in das Reich der Kunst im Wege gestanden hätten." Das ist genau die realitätsbezogene Ästhetik des Films, die Kracauer bejaht. Was die Ästhetik der Oper betrifft, ist zu fragen, was Kracauer zu Brechts Dreigroschenoper sagen würde.

miteinander zu verbinden, und, was den Blickwinkel betrifft, die Welt so zu zeigen, wie sie eine bestimmte Figur sieht; der Film besitzt also das Vermögen zu Innerlichkeit[23].

Aber ein seelisch-geistiges Kontinuum, das durch Assoziationen geschaffen wird, wiederzugeben, ist dem Film nicht möglich. So gelingen Verfilmungen von Romanen, deren Handlung in die physische Realität hineingetragen wird; andere, die innerseelische Handlungen beschreiben, sind nicht verfilmbar[24].

Kracauer fragt schließlich, welche Sendung der Film in „unserer Zeit", der Moderne, habe und erreicht damit den theologischen Horizont des Films. Unsere Zeit bestimmt er a) als intellektuelle – oder glaubensmäßige Obdachlosigkeit, die bejaht wird vom Liberalismus, die aber auch Zweifel und Hoffnungslosigkeit erzeugt[25], b) als eine Abstraktheit im Umgang mit der Wirklichkeit, die durch Naturwissenschaft und Technik hervorgerufen ist. Die Dinge werden der Eigenschaften beraubt, die, wie John Dewey sagt, ihnen „all ihre Eindringlichkeit und Kostbarkeit" verleihen[26]. „Abstrakte Malerei ist nicht so sehr eine anti-realistische Bewegung als vielmehr eine realistische Enthüllung der herrschenden Abstraktheit."[27]

Kracauer meint nun, daß die Kunst den Menschen aus dieser Lage herausführen könne und hält der Diagnose Deweys ein Zitat von Whitehead entgegen: „Wenn man alles über die Sonne und alles über die Atmosphäre und alles über die Erdumdrehung weiß, ist es immer noch möglich, daß man den Glanz eines Sonnenuntergangs nicht sieht. Es gibt keinen Ersatz für die unmittelbare Wahrnehmung des konkreten Sicherfüllens (achievement) eines Dinges in der Wirklichkeit. Wir wollen konkrete Fakten, von einem Licht beschienen. Das heraushebt, was ihre Kostbarkeit ausmacht. Was ich meine, ist Kunst und ästhetische Erziehung. Es ist aber Kunst in einem so allgemeinen Sinne, daß ich ihr eigentlich gar nicht diesen Namen geben möchte. Kunst ist

23 Es kann aber hier leicht eine Grenze überschritten und Innerlichkeit aufgegeben werden, dann nämlich, wenn eine Aussage, die in einem Roman vom Ich-Erzähler in innerem Monolog gemacht wird, in der Verfilmung von der Stimme eines unsichtbaren Erzählers, einem „voice over", übernommen wird. Dazu Stanzel, Theorie des Erzählens, 117, anhand der Verfilmung von Thackerays Roman ‚Barry Lyndon' durch Stanley Kubrick.

24 Kracauer, 307–322.

25 Kracauer, 375ff.

26 Kracauer, 379ff; er zitiert hier, auf 379, John Dewey, Art as an Experience, New York 1934, 338.

27 Kracauer, 382.

ein besonderes Beispiel. Was wir brauchen, sind Gewohnheiten, die sich aus ästhetischer Wahrnehmung entwickeln."[28]

Kracauer folgt dieser Spur und erklärt, daß dem Film hier eine entscheidende Bedeutung zukäme: „Das Kino kann als das Medium definiert werden, das besonders dazu befähigt ist, die Errettung physischer Realität zu fördern." Mit „Errettung" wird hier – es ist der Untertitel von Kracauers Werk – „redemption" übersetzt: es handelt sich also um Erlösung. Kracauer stellt sich aber diese Erlösung so vor, daß man keineswegs hinter bestimmte Errungenschaften der Moderne zurückfallen dürfe: „Kunst [d.h. im Sinne der bisherigen Gattungen von Kunst] im Film ist reaktionär, weil sie Ganzheit symbolisiert und derart die Fortexistenz von Glaubensinhalten vorspiegelt, welche die physische Realität sowohl anrufen wie zudecken."[29] Kracauer stützt sich in diesem Gedankengang auf eine Bemerkung Erwin Panofskys: „Die Verfahrensweisen aller früheren repräsentativen Kunstgattungen entsprechen zu einem höheren oder geringeren Grade einer idealistischen Konzeption der Welt. Diese Künste operieren sozusagen von oben nach unten, nicht von unten nach oben; sie beginnen mit einer Idee, die in formlose Materie projiziert wird, und nicht mit den Objekten, aus denen die physische Welt besteht. [...] Das Kino und nur das Kino, wird jener materialistischen Interpretation des Universums gerecht, die, ob wir es nun mögen oder nicht, die heutige Zivilisation durchdringt."[30]

Zu den Elementen, durch welche der Film nun einer „Erlösung" des modernen Menschen dient, zählt Kracauer, daß „Momente des täglichen Lebens" wahrgenommen werden, die nur durch den Film entdeckt werden[31], dann der Film Schreckliches [man darf auch ergänzen: und Schamloses] zeigt, und dadurch einen dazu bringt, Furcht zu überwinden: „Diese Erfahrung ist befreiend insofern, als sie eines der mächtigsten Tabus beseitigt."[32] Es ist so wie das schreckenerregende Haupt der Medusa, das von Perseus nur im Spiegel seines Schildes angeblickt werden konnte. Im Spiegel des Filmes könne man das Schreckenerregende ansehen und aushalten.

Das Kino kann in der Konfrontation mit unseren Vorstellungen von Wirklichkeit durch Entlarvung, manchmal auch durch Bestätigung uns die Realität bezeugen[33]. Kracauer meint zum Schluß seines Werkes, der Film würde

28 Alfred North Whitehead, Science in the Modern World, New York 1948, 199, zit. bei Kracauer, 385.

29 Kracauer, 391.

30 Erwin Panofsky, Style and Medium in the Motion Pictures, in: Critique, Jan.–Febr. 1947, Bd.1, Nr.1, 27 [übers. v. Kracauer], zit. bei Kracauer, 400.

31 Kracauer, 393f.

32 Kracauer, 396.

33 Kracauer, 396–399.

das „spirituelle Leben“ der Menschen fördern, sieht aber selber nicht mit Eindeutigkeit irgendeine Zielbestimmung des Films, welche wirklich geeignet wäre, dies zu tun[34]. Er hebt hervor, daß durch Photographie und Film die Vertrautheit der Menschen miteinander, das Zusammenwachsen einer „family of man“ gefördert würde[35].

Ein Einwand gegen Kracauers Filmtheorie ist sehr naheliegend; er ist auch treffend und er ist auch schon vielfach geäußert worden: der Film zeigt genauso wenig wie das Photo unverstellte Realität[36]. Man mag in der Wirklichkeit Erfahrungen machen, in denen man neu das Sehen lernt; im Studium der Wirklichkeit durch den Maler nicht weniger als durch den Photographen oder Kameramann können sich solche Ansichten der Wirklichkeit auftun und sie können dann durch das Medium dieser Künste weitergegeben werden. Aber sobald sie das tun, ist der Mensch hier schon künstlerisch am Mitwirken.

Hellsichtig schreibt hier André Bazin in seiner Studie über den italienischen Neorealismus im Film: „Doch natürlich basiert der Realismus in der Kunst ausschließlich auf artifiziellen Methoden. Jede Ästhetik muß zwangsläufig eine Auswahl treffen zwischen dem zu Bewahrenden, dem zu Verwerfenden und dem, was verlorengehen kann; tritt sie aber, wie der Film es tut, mit dem Anspruch auf, eine Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen, so steht das in einem grundsätzlichen, zugleich inakzeptablen und notwendigen Widerspruch zum Auswählen.“[37] „Ein und dasselbe Ereignis, ein und derselbe Gegenstand kann auf mehrere, unterschiedliche Arten dargestellt werden. Jede von ihnen läßt einige der Eigenschaften weg und rettet andere, an denen wir den Gegenstand auf der Leinwand wiedererkennen, jede von ihnen führt zu didaktischen oder ästhetischen Zwecken mehr oder weniger zersetzende Abstraktionen ein, die vom Original nicht alles vollständig bewahren.“[38]. Und: „Die realistischste aller Künste teilt also doch deren gemeinsames Los. Sie kann nicht die ganze Wirklichkeit einfangen, ein Zipfel entwischt ihr immer.“[39] Das Vorgeben eines

34 Kracauer, 400–402. Nicht geradewegs verworfen werden von ihm folgende „Propositionen“: daß ein verantwortungsvolles Bürgertum erzogen würde, sowie „Buñuels Verstricktsein in die Grausamkeiten und Gelüste, welche die Rumpelkammern unserer Existenz füllen; Franjus Entsetzen über den Abgrund, der unser tägliches Lebens ist“: Kracauer, 401.

35 Kracauer, 401f.

36 Bulgakowa, 438b-439a; Helmut Lethen, Sichtbarkeit. Kracauers Liebeslehre, in: Michael Kessler / Thomas Y. Levin (Hg.), Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, Tübingen 1990, 195–228, dort insbes. 199–201.

37 André Bazin, Der filmische Realismus und die italienische Schule nach der Befreiung (1948), in: ders., Was ist Film?, 295–326, hier 308.

38 Bazin, ebd., 309.

39 Bazin, ebd., 311.

subjektlosen Auffangens und Wiedergebens der Wirklichkeit, ein „camera eye", das auch in der erzählenden Dichtkunst nachgeahmt werden kann, ist selber ein bestimmtes Verhalten eines menschlichen Subjekts: des Regisseurs, Kameramanns oder Erzählers[40].

Kracauers Vorstellung von einer Befreiung oder Erlösung des modernen Menschen von den Übeln der Moderne ist so wenig überzeugend, daß man zweifeln muß, ob er selber wirklich daran geglaubt hat. Was das „Haupt der Medusa" betrifft, hat der Film, und zwar oft genug auch der Film, der mit dem Anspruch auftrat, gehobener Kunstfilm zu sein, in der Verbreitung des Brutalen und Schamlosen sehr viel dazu beigetragen, Menschen zu verstören, zu traumatisieren, zu verführen oder abzustumpfen und die Übel der Moderne weiter auszubreiten.

Es hat aber ein anderer Theoretiker des Films, zugleich ein Regisseur von größtem Gewicht, Andrej Tarkowskij, eine Konzeption vom Film als Kunst vorgelegt, welche in der Ausgangsüberlegung einiges mit Kracauer gemeinsam hat, dann aber den Film in einen konstruktiven theologischen Horizont rückt.

Tarkowskij erklärt: „Die Grundidee von Film als Kunst ist *die in ihren faktischen Formen und Phänomenen festgehaltene Zeit*."[41] Er stellt sich vor, daß ein Filmautor „auf Millionen von Filmmaterial-Metern jede Sekunde, jeden Tag, jedes Jahr ohne Unterbrechung" aufzeichnet, „etwa das Leben eines Menschen von der Geburt bis zum Tod."[42] Das zentrale Element der Zeit hat der Film dabei mit der Musik gemeinsam, aber bei der Musik ist die „Materialität des Lebens […] an der Grenze ihrer völligen Auflösung. Die Kraft des Kinematographen besteht jedoch gerade darin, daß er die Zeit in ihrer realen und unauflöslichen Verknüpfung mit der Materie der uns […] umgebenden Wirklichkeit beläßt."[43] Insoweit ist der Film auch nach Tarkowskijs Auffassung in engster Weise mit der sichtbaren Realität verbunden[44]. Aber dieser Film von mehreren Millionen Metern Länge ist nur der Ausgangspunkt, das Material der künstlerischen Arbeit: „das Wesen der Autorenfilmkunst" [im Unterschied

40 Zum Stilmittel des „camera eye" s. Stanzel, Theorie des Erzählens, 293–298. Man kann auch eine Lyrik wie der von William Carlos Williams in dem oben (II.3.1) wiedergegebenen Gedicht ‚Between Walls' / ‚Zwischen Mauern' als Beispiel einer solchen prätendierten Subjektlosigkeit nennen.

41 Tarkowskij, Die versiegelte Zeit, in: ders., Die versiegelte Zeit, 93. [Hervorhebung A.T.]

42 Tarkowskij, 96.

43 Tarkowskij, 93.

44 Tarkowskij formuliert sogar: der Film besitzt „keine Sprache". „Er ist unmittelbar, er führt uns sich selbst vor Augen.": ebd., 91.

zum Film, der einer verflachten Unterhaltung dient] ist „ein Modellieren mit der Zeit“[45].

Dieses „Modellieren“ faßt Tarkowskij aber nicht nach Art eines eine Masse aus Ton Modellierenden vor, sondern nach der eines Bildhauers, der mit dem Meißel wegnimmt (man mag hier an Michelangelo und sein Sonett denken[46]): „Ähnlich wie ein Bildhauer in seinem Innern die Umrisse seiner künftigen Plastik erahnt und entsprechend alles Überflüssige aus dem Marmorblock herausmeißelt, entfernt auch der Filmkünstler aus dem riesengroßen ungegliederten Komplex der Lebensfakten alles Unnötige und bewahrt nur das, was ein Element seines künftigen Films, ein unabdingbares Moment des künstlerischen Gesamtbildes werden soll.“[47] Dieses Wegmeißeln geschieht schon durch das Beobachten, denn „Beobachten setzt Auswählen voraus.“[48] Aus dem Film von mehreren Millionen Filmmetern entsteht dann ein Film von 2500 m – d.h. anderthalb Stunden – Länge[49].

Die Masse sichtbarer Realität wird also durchformt und durchlichtet, und das Ziel ist dabei das Finden der „absoluten geistigen Wahrheit“ über diese Welt[50]. Tarkowskij spricht nicht aus, was diese Wahrheit ist; er spricht immer wieder nur davon, daß die Kunst überhaupt, zu der auch die Filmkunst zählt, ein „Bild“, eine „Hieroglyphe“ dieser Wahrheit sei, auf der Suche nach der, auf andere Weise, auch die Wissenschaft ist.

---

45 Ebd., 94.

46 „Non ha l’ottimo artista in se alcun concetto, / Ch’un marmo solo in sè non circonscriva / Col suo coverchio“, Michelangelo, Sonette, it.-dt., übers. hg. u. mit Anm. vers. v. Gottlob Regis (Erstausgabe dieser Übersetzung: Berlin 1842), München o.J., 6f (Sonett Nr.1). Siehe oben, Erster Teil, Kap.23.

47 Tarkowskij, Die versiegelte Zeit, 94f.

48 Ebd., 101.

49 Ebd., 96.

50 Louis Delluc und Jean Epstein haben hier von dem Kriterium des „Photogenen“, vom „photogénie“ gesprochen: „Als photogen bezeichne ich jeden Aspekt der Dinge, Wesen oder Seelen, welcher durch die kinematographische Reproduktion an moralischer Qualität gewinnt. Dagegen hat alles, was durch die kinematographische Reproduktion keine Erhöhung oder Bereicherung erfährt, keinen Anteil an der Kunst der Kinematographie.“, Jean Epstein, Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet (1926), in: ders., Bonjour cinéma und andere Schriften zum Kino, hg. v. Nicole Brenez und Ralph Eue, Wien 2008, 49 / frz.: De quelques conditions de la photogénie, in: ders., Le cinématographe vu de l’Etna, in: ders., Bonjour cinéma, Le cinématographe vu de l’Etna et autres écrits, Écrits complets, Montreuil 2019, Bd.2, 285. Vgl. Bulgakowa, 441a-442b, mit dem hier gebrachten Zitat auf frz. auf 442b. Der französische Begriff „morale“ bezeichnet aber nicht einfach „moralisch“, sondern „geistig“. Es geht also um die Auswahl solcher Filmaufnahmen, die eine geistige Qualität in ihrer Anschaulichkeit haben.

Während diese „den Stufen einer endlosen Treppe" folgt, „wobei immer wieder neue Erkenntnisse über die Welt an die Stelle der alten treten", ist es in der Kunst so: „Die künstlerische Einsicht und Entdeckung entsteht dagegen jedesmal als ein neues und einzigartiges Bild der Welt, als eine Hieroglyphe der absoluten Wahrheit. Sie präsentiert sich als eine Offenbarung, als ein jäh aufblitzender leidenschaftlicher Wunsch des Künstlers nach intuitivem Erfassen sämtlicher Gesetzmäßigkeiten der Welt – ihrer Schönheit und ihrer Häßlichkeit, ihrer Menschlichkeit und Grausamkeit, ihrer Unendlichkeit und ihrer Begrenztheit. All dies gibt der Künstler in der Schaffung eines Bildes wieder, das auf eigenständige Weise das Absolute einfängt. Mit Hilfe dieses Bildes wird die Empfindung des Unendlichen festgehalten, in dessen Grenzen zum Ausdruck gebracht: das Geistige durch das Materielle und das Unendliche durch Endliches. Man könnte sagen, daß die Kunst ein Symbol dieser Welt ist, die mit jener absoluten geistigen Wahrheit verbunden ist, die eine positivistisch-pragmatische Praxis für uns verborgen hält."[51] „Kunst entsteht und entwickelt sich dort, wo jene ewige, rastlose Sehnsucht nach Geistigkeit, nach einem Ideal herrscht, die die Menschen sich um die Kunst scharen läßt."[52]

Tarkowskijs Überlegungen schließen sich sehr dicht an die Schellings in seiner ‚Philosophie der Kunst' sowie den Ausführungen über Kunst in seinen ‚Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums' an (s.o. I.13), ohne daß eine literarische Abhängigkeit deutlich würde, und Schellings Reflexionen erhellen das, wovon Tarkowskij spricht.

Gemäß Schelling ist Kunst die reale Anschauung des Absoluten, als Gottes, als des Urschönen, die in der Anschauung von bestimmten Ideen sich vollzieht. Es ist aber eine *reale* Anschauung, d.h. sie geht ganz auf in der Begegnung mit einem realen Gegenstand, der in das Kunstwerk eingegangen ist. Nicht der Gedanke, der die Betrachtung des Kunstwerks begleiten mag oder auch nicht begleiten mag, „Dieses X bedeutet jenes Y", sondern die Versenkung in die Realität im Kunstwerk vermittelt die Idee und damit letztlich das Absolute. Tarkowskij umkreist diese Auffassung von der Vermittlung des Absoluten in einer realen Anschauung, wenn er sich gegen eine zu kurzschlüssige Aufschlüsselung der Bildhaftigkeit seiner Filme verwahrt. So sagt er: „Häufig wurde ich gefragt, was denn die ‚Zone' [im Film ‚Stalker'] nun eigentlich symbolisiere, woran sich dann auch gleich die unsinnigsten Vermutungen anschlossen." Seine Antwort: „Die ‚Zone' ist einfach die ‚Zone'." Wobei er fortfährt: „Sie ist

51 Andrej Tarkowskij, Die Kunst als Sehnsucht nach dem Idealen, in: ders., Die versiegelte Zeit, 59–83, hier: 61f.

52 Ebd., 62.

das Leben, durch das der Mensch hindurch muß, wobei er entweder zugrunde geht oder durchhält. Und ob er dies nun durchhält, das hängt allein von seinem Selbstwertgefühl ab, von seiner Fähigkeit, das Wesentliche vom Nebensächlichen zu unterscheiden."[53]

Tarkowskij gibt ihr also selber eine symbolische Bedeutung und benennt sie. Diese erschließt sich aber nur, indem der Mensch sich ganz auf den Gegenstand einläßt, der in dem Film gezeigt wird. Diese Überlegung wird erhellt durch eine andere Aussage: „Die Reinheit des Films und dessen unübertragbare Kraft zeigt sich nicht etwa in einer symbolischen Schärfe der Bilder, und seien diese noch so kühn, sondern darin, daß die Bilder die Konkretheit und Unwiederholbarkeit eines realen Faktums zum Ausdruck bringen."[54]

Tarkowskijs letzter Film ‚Opfer' ist eine Parabel, und der „parabelhaften Form entsprechend läßt alles, was im ‚Opfer' geschieht, ohnehin vielfältige Deutungen zu."[55] Tarkowskij nennt an erster Stelle die religiöse Interpretation dieses Films, welche auch seine eigene ist: die Geschichte zeigt die tatsächliche Wirksamkeit des Gebets und des Opfers[56], aber man könnte die Geschichte auch als kranke „Phantasie eines halbverrückten Sonderlings" deuten. Es gehört zum Wesen der Parabel oder des Symbols eine gewisse Opakheit, eine Undurchsichtigkeit: es darf nicht zu rasch, nicht ohne die eigene Besinnung und Hingabe des Betrachters den Weg zu dem zeigen, für das es steht. – Im Fall von ‚Opfer' stehen die Handlungen der Hauptfigur Alexander allerdings in einem besonders krassen Gegensatz zu dem, was Gebet und Opfer sein sollen[57].

Das Resümee dieser Überlegungen läßt sich in der Begrifflichkeit von Panofsky ausdrücken, an der Stelle, die Kracauer zitiert: man kann den Weg von „unten" (der photographischen oder filmischen Wahrnehmung der sichtbaren Realität) nach „oben" nur gehen, wenn man bereits irgendein Konzept von dem „oben" hat. Es kann dies die Vorstellung sein, daß die Realität nur aus Fragmenten besteht, die niemals irgendwie zusammenpassen können – auch

53 Andrej Tarkowskij, Von der Verantwortung des Künstlers, in: ders., Die versiegelte Zeit, 253–281, hier: 280f.

54 Tarkowskij, Die versiegelte Zeit, in: ders., Die versiegelte Zeit, 107f.

55 Andrej Tarkowskij, ‚Opfer', in: ders., Die versiegelte Zeit, 299–314, hier: 307.

56 Ebd., 308 und, was Tarkowskijs eigene Position betrifft, 299ff.

57 Für Hans-Joachim Schlegel scheinen diese Opakheit und die tatsächlich beabsichtigte und zu vollziehende Deutung des Films als Symbol Gegensätze zu sein, s. Hans-Joachim Schlegel, Die Einheit der sichtbaren und der nicht sichtbaren Wirklichkeit, in: Tarkowskij, Die versiegelte Zeit, 330–340, hier: 333f.

das ist eine umfassende Vorstellung. Es kann aber auch die Vorstellung einer sinnvollen Ordnung sein, welche die Prädikate des Schönen und des Ewigen in sich trägt, und das ist, Tarkowskij zufolge, die Vorstellung, welche die Kunst und somit auch die Filmkunst zu beflügeln imstande ist[58].

58 Tarkowskij spricht zuerst von der religiösen Wahrheit: „Der Sinn religiöser Wahrheit liegt in der *Hoffnung*.“, und fügt dann hinzu: „Die Philosophie sucht die Wahrheit, indem sie die Grenzen der menschlichen Vernunft, den Sinn des menschlichen Handelns und der menschlichen Existenz bestimmt. (Dies gilt sogar, wenn ein Philosoph zu der Auffassung gelangt, das menschliche Sein und Handeln sei völlig sinnlos).“, Die Kunst als Sehnsucht nach dem Idealen, in: ders., Die versiegelte Zeit, 69 [Hervorhebung A.T.]. Die letzte Bemerkung betrifft den Gedanken, daß auch die Vorstellung, die Realität bestünde nur aus Fragmenten, die niemals irgendwie zusammenpassen können, eine übergeordnete Vorstellung von dem Ganzen ist. – Über die Zusammengehörigkeit des Schönen (welches *über* dem Schönen *in* der Welt steht, das mit dem Schrecklichen und Häßlichen *in* der Welt verbunden ist) mit dem Ewigen sagt Tarkowskij: „Eines der traurigsten Kennzeichen unserer Zeit ist meiner Meinung nach die Tatsache, daß der Durchschnittsmensch heute endgültig von all dem abgeschnitten wird, was mit einer Reflexion des Schönen und Ewigen zusammenhängt.“, ebd., 68.

KAPITEL II.5

Die Musik

II.5.1 Die Harmonie der Welt und die Musik[1]

Das Wesen der Musik kann definiert werden, indem man es aus folgenden Begriffsbestimmungen Platons erschließt: „τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστιν συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ“ (Politeia 398d): „melos“ heißt hier Gesang, und Gesang setzt sich aus dreierlei zusammen: dem Wort, der Harmonie (Schleiermacher übersetzt: „der Tonsetzung“) und dem Rhythmus (Schleiermacher: „Zeitmaß“)[2]. Der Chorreigen [χορεία] setzt sich zusammen aus dem Rhythmus, welcher das Maß der Bewegung ist, und der Verbindung der hohen mit den tiefen Tönen, welche Harmonie genannt wird (Nomoi 665a). Die Voraussetzung solcher Bestimmungen ist, daß man überhaupt von Tönen sprechen kann; man muß also, wie oben (I.14) schon gesagt, Töne als *Vorstellungen* von Tönen haben[3]. Platon definiert hier den Gesang und den Tanz, konkret den Chorreigen. Man kann vom Wort und von der sichtbaren Bewegung des Tanzes abstrahieren, dann hat man Musik in einem abstrakten Sinne, wie sie nur von Instrumenten oder von der menschlichen Stimme, falls man sie ohne Worte, wie ein Instrument gebraucht, vorgetragen wird. Sie besteht dann aus der Harmonie: der Folge, aber auch der gleichzeitigen Verbindung von Tönen in einem Akkord, etwa im Dreiklang, und dem Rhythmus.

In den Überlegungen des Ersten Teils wurde schon gesagt, daß die erste, grundlegende Wirklichkeit der Musik im „Hörbarmachen einer mathematisch darstellbaren Ordnung“ besteht (I.6 / I.16), erst in einem zweiten Schritt kann dann von einer Mimesis der menschlichen Gemütsbewegungen gesprochen werden. Die mathematisch beschreibbare Ordnung läßt sich sowohl von der Harmonie als auch von Rhythmus aussagen. Wir wollen diesen Gedanken nun besonders im Blick auf die Harmonie weiter ausführen.

1 Zum folgenden vgl. G. Scholtz, Art. Musik, HWP 6 (1984), 242–257; Christian Kaden, Art. Musik, I.–VI., ÄGB 4 (2002), 256–275; Volker Kalisch, Art. Musik, VII.–XV., ebd., 276–308; Peter Rummenhöller, Art. Harmonielehre, MGG² Sachteil [=S] Bd. 4 (1996), 132–153.

2 Platon, Sämtliche Werke, Bd.3: Phaidon, Politeia, in d. Übersetzung v. Friedrich Schleiermacher, Hamburg 1958, 131.Vgl. Kaden zu dem Musik-Begriff in ÄGB 4, 256–258.

3 „Vorgestellt werden die Töne in ihrer Beziehung aufeinander und in einem System der Tonbeziehungen“, Adolf Nowak, Art. Musikästhetik I./II., MGG² S, Bd.6 (1997), 968–998, hier: 971, unter Verweis auf Hugo Riemann, Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1914/15, Leipzig 1916, 1–26.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_041
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Platon entwickelt dies in seiner Erzählung von der Erschaffung der Welt durch einen Gott im ‚Timaios': der „immer seiende Gott" [θεὸς ἀεὶ ὤν] erschafft die Welt, die er hier (Tim. 34a) „den einmal werdenden Gott" [θεός ποτε ἐσόμενος] nennt, der aus einem Leib und einer Seele zusammengesetzt ist. Diese Seele besteht nun aus verschiedenen Arten von Seiendem. Harmonie setzt also immer Verschiedenheit voraus; es wird verschiedenes zusammengesetzt (ἁρμόζω: zusammenfügen). Diese Zusammensetzung geschieht auf mehrfache Weise, die unterschieden ist durch verschiedene Proportionen. Diese ergeben sich nun dadurch, daß man eine Saite nach bestimmten Zahlenverhältnissen unterteilt. Die verschiedenen Töne, die dann erklingen, ergeben die Elemente einer harmonischen Ordnung. Unterteilt man nämlich die Saite im Verhältnis 2:1, halbiert man sie also, und läßt die Hälfte erklingen, so hört man einen Ton, der eine Oktav höher ist als die gesamte Saite. Nimmt man das Verhältnis 3:2, läßt man also zwei Drittel erklingen, ist der Ton eine Quint höher, bei 4:3 eine Quart. Bei 9:8 erhält man einen Ganzton, bei 256:243 einen Halbton. Diese Zahlen ergeben sich durch Multiplikation aus den Zahlen 1, 2, 3 und 4[4]. 256 ist 4×64, also 4×8×8 oder 4×2×4×2×4; 243 ist 3×81 oder 3×9×9 oder 3×3×3×3×3.

Die ganze Welt hat also eine Seele, und diese ist nach diesen mathematischen Proportionen gestaltet, d.h. sie ist gestimmt wie ein Instrument. Diese Ordnung ist der Welt von Gott (dem „immer seienden Gott") eingegeben. Die Musik gestaltet somit nicht irgendwie willkürlich frei und abstrakt, sondern aufgrund einer ihr von Gott vorgegebenen Ordnung. Sie ahmt in dieser Hinsicht nicht etwas nach, das ihr sinnlich wahrnehmbar vorgegeben ist wie dies Malerei, Bildhauerei oder Film tun, die selber etwas Sichtbares schaffen, oder auch nicht durch das Medium des Wortes, die Dichtkunst, sondern sie richtet sich nach einer geistig, und zwar mathematisch, bestimmbaren Ordnung und macht diese sinnlich wahrnehmbar.

Diese mathematische Seite haben allerdings auch die anderen Künste. Die musikalische Komponente des Rhythmus kann auch auf die Dichtkunst übertragen werden; Platons Definition des *melos* hat dies schon deutlich gemacht. In der Malerei sind es Regeln der Proportionen zwischen verschiedenen Teilen des Bildes; vor allem die Regel des Goldenen Schnitts ist hier bekannt[5].

4 Man spricht darum von der Lehre von der „Tetraktys", der Vierheit. Platon hat diese Lehre von den Pythagoreern übernommen: Kaden, ÄGB 4, 260b – 261a. Man kann die Lehre von der Tetraktys auch auf den anderen Teil der Musik, auf den Rhythmus anwenden; dies tut Augustinus, De musica I,xi,18–xii,26.

5 Hartmut Möller, Art. Goldener Schnitt, MGG² S, Bd.3 (1995), 1493–1503.

In der Architektur tritt diese mathematische Ordnung durch die Proportionen der Teile des Bauwerks besonders stark hervor, in denen ja nichts abgebildet wird, sondern alles aus diesen Proportionen gefügt ist. Darum kann die Architektur, wie Schelling es getan hat, „erstarrte Musik" genannt werden[6]. Zugleich ist die Architektur aber auf Zwecke ausgerichtet; sie ist, um es mit den Begriffen Heideggers zu sagen, auch „Zeug" und nicht nur „Werk". Die Musik hingegen hat solche Zwecke nicht.

Die Musik kann dann aber nicht nur als Kunst, sondern auch als Wissenschaft (*scientia*) betrachtet werden: eben um der mathematischen Bestimmbarkeit der Töne willen. Sie ist dann zusammen mit der Arithmetik, der Geometrie und der Astronomie eine der mathematischen Disziplinen in dem Fächerkanon, der von der Antike bis zur frühen Neuzeit galt. Daß die Musik nun nicht abhängig ist von etwas, daß ihr in der körperlichen Welt vorgegeben ist, sollte nicht zu dem Fehlschluß verführen, sie würde frei erfunden werden. Der Satz des Cusanus, „Und sie [die Verstandesseele] erfindet die Wissenschaften, d.h. Arithmetik, Geometrie, Musikwissenschaft und Astronomie"[7], ist keineswegs so zu verstehen. Denn die Verstandesseele des Menschen gründet selbst in Gott, damit aber auch alles, was in ihr selbst gründet (*complicari*: eingefaltet wird): „In der Einheit, die Gott ist, ist die Einheit der Verstandesseele eingefaltet, damit sie sein kann, was sie ist, nämlich als Seele alle Dinge begrifflich einfaltend."[8]

Die Musik beruht also, als Wissenschaft und damit auch als Kunst, auf einer Ordnung, die ihr durch Gott objektiv vorgegeben ist. Die Zusammenordnung von Musik und Astronomie hat in der Antike dazu geführt, in einem

---

6 Schelling, Philosophie der Kunst, Besonderer Teil, § 107–117, Werke, hg. v. K.F.A. Schelling, Bd.5, 593 / Schellings Werke, hg. v. Manfred Schröter, 3. Erg.bd. München 1959, 244.

7 „Et [anima rationalis] invenit disciplinas, scilicet arithmeticam, geometriam, musicalem et astronomicam", Nikolaus von Kues, Dialogus de ludo globi / Gespräch über das Globusspiel, lat.-dt., übers. v. Gerda v. Bredow, Hamburg 2000. n.93,1f, S.106 / 107.

8 „In unitate, quae deus est, complicatur unitas animae rationalis, ut esse possit id quod est, scilicet ut est anima in se omnia notionaliter complicans.", n.91,6–8, S.104 / 105. Der oben zitierte Satz geht darum so weiter: „et illas in sua virtute complicari experitur" / „und macht die Erfahrung, daß diese in ihrer Kraft eingefaltet sind."

– Christian Kaden meint im Anschluß an Hans Blumenberg, daß mit Nikolaus von Kues ein Umbruch zur Neuzeit sich bemerkbar mache, wenn er die Musik wie die Arithmetik, die Geometrie und die Astronomie – also das ganze Quadrivium – zu den erfinderischen Urleistungen des Menschen zählt: Christian Kaden, Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs, in: Wolfgang Lipp (Hg.), Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie, Berlin 1992, 27–54, hier: 47; Hans Blumenberg, Aspekte der Epochenschwelle, erw. u. überarb. Neuausgabe von ‚Die Legitimität der Neuzeit', vierter Teil, Frankfurt/M. 1966 (1967), 95. Blumenberg und Kaden bauen an einem Ursprungsmythos der Neuzeit, der sich aber nicht halten läßt.

Analogieschluß auch davon zu sprechen, daß die Gestirne, nämlich die Planeten, eine Musik erzeugen, nämlich die Sphärenmusik, welche auf denselben Harmonien beruht wie die Musik der Instrumente, welche Menschen gebrauchen[9]. Boethius unterscheidet dementsprechend zwischen einer *musica mundana* und einer *musica instrumentalis*[10].

Gleichfalls schon in der Antike, von Aristoteles vorgebracht, ist der Einwand bekannt, eine solche Musik gebe es nicht, denn man müßte sie sonst hören, und wenn man darauf entgegnet, man würde sie bewußt nicht hören, weil man sie ständig hört, bleibt noch immer der Einwand, daß ein so starker Schall etwas zerstören müsse, so wie auch Donner zerstört[11].

Auf der empirischen Ebene läßt sich die These von der Sphärenmusik nicht halten, aber sie ist letztlich auch gar nicht so gemeint. Sie läßt sich ja, bleibt man in der Vorstellungswelt dieser These, nur unter besonderen Umständen überhaupt hören, so wie Scipio sie nach dem Bericht Ciceros im Traum hörte. Die Lehre von der Sphärenmusik beschreibt nur den inneren Sinn der harmonischen Struktur der menschlichen instrumentalen Musik: sie ist eben keine *absolut* freie Schöpfung des Menschen, sondern der Mensch ist durch sie verbunden mit der Welt in ihren umfassenden Dimensionen; in Dimensionen, welche den bloß menschlichen Bereich bei weitem überragen. Das Umfassende dieser Dimensionen wird ausgedrückt durch die Ordnung der Planetenbewegung: so unveränderbar – für die normale menschliche Beobachtung – und mathematisch bestimmbar wie diese ist auch die Musik. Durch die harmonische Struktur der menschlichen Musik findet sich der

9 Die antike Lehre von der Sphären-Harmonie ist am deutlichsten faßbar im ‚Somnius Scipionis', den Cicero überliefert: Cicero, De republica, lib.6; Somnium Scipionis, cap.5: s. Cicero, Gedanken über Tod und Unsterblichkeit. Somnium Scipionis, Tusculanae disputationes I, Cato Maior, lat.-dt., Übers., Einl. und Anm. von Klaus Reich, Hans Günter Zekl, Klaus Bringmann, Hamburg 1969. Zu der antiken Diskussion s. Rudolf Schäfke, Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, erstveröffentlicht 1934, 2. Aufl. 1964, 3. Aufl. Tutzing 1982, 47ff.

Platon behauptet nicht, daß die Sphärenmusik aus der Reibung der Kugelschalen, auf denen die Planeten, einschließlich der Sonne, sich bewegen, entstünde, sondern spricht von dem Gesang von Sirenen, die auf diesen Schalen sitzen, sowie der drei Moiren: Politeia, 216c–217c.

10 Boethius, De institutione musica I, 2, in der Ausgabe: Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii, hg. v. Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, S.187 / übers. v. Oscar Paul, Boetius und die griechische Harmonik. Des Anicius Manlius Severius Boethius fünf Bücher über die Musik, Leipzig 1872, ND 1973, hier S.7. Boethius greift zurück auf die Lehre Platons in Timaios 34a: I,1, Friedlein, 180 / Paul, 2.

11 Aristoteles: De caelo II,9. (Griech.-dt. hg. v. C. Prantl, Leipzig 1881): Über den Himmel, über. u. erl. v. Alberto Jori, Darmstadt 2009, 68–70.

Mensch in diese Ordnung hinein, die ihn überragt und umfaßt. Wenn er im Hören der Musik ihre harmonischen Strukturen hört, dann „hört" er auch die Harmonie des Weltalls. Aus diesem Grunde hat sich die Rede von der Sphären-Harmonie bis hin zu Komponisten der klassischen Moderne erhalten[12].

Biblisch wird der Gedanke von der *musica mundana* so ausgeweitet und vertieft, daß sie ein *gesungenes* Lob Gottes des Schöpfers ist, das unhörbar für gewöhnliche Ohren ist (Ps 19,1–4), und daß nicht nur die Planeten, sondern alle Teile der Schöpfung sich an diesem Lobgesang beteiligen, wie sie auch im Gesang der Jünglinge im Feuerofen (Zusatz zu Dan 3,23) alle dazu aufgefordert werden, Gott zu lobsingen.

Die Sphärenmusik ist Voraussetzung des Komponierens des menschlichen Komponisten. Es ist hier aber noch herauszuarbeiten, was Komponieren, als Schaffen von Musik, die Schöpfung von musikalischen Werken als *Kunst* überhaupt ist. Boethius unterscheidet sehr scharf drei Klassen von Menschen. Es gibt (1) denjenigen, der auf einem Instrument Musik ausführt, (2) den, der sie komponiert („fingit carmina"[13]), (3) den, der sie erforscht. Auch der Komponist („genus poetarum"[14]) braucht nicht wissenschaftliche Kenntnis, sondern nur natürlichen Instinkt („naturali instinctu"[15]). Die dritte Klasse steht nach den Kriterien des Boethius am höchsten, weil es ihm auf die Musik als Wissenschaft ankommt: „Der aber ist ein Musiker, welcher bei genauer Abwägung der Wissenschaft die Kenntnis des Musicierens nicht im Dienste praktischer Ausführung, sondern mit der Herrschaft der Forschung in sich aufnimmt."[16]

---

12 Hindemith widmete ihr sogar seine Symphonie ‚Die Harmonie der Welt', welche Johannes Kepler und seine Weltharmonik zum Gegenstand hat und nach der Trichotomie des Boethius aufgebaut ist: *musica instrumentalis*, *musica humana*, *musica mundana*, s. die Erläuterung im Faksimile des Autographen bei Eberhard Preußner, Art. Hindemith MGG[1] Bd.6 (1957), 445f; Messiaen (in seinen Erläuterungen zu seinem ‚Quatuor pour la fin du temps', zum ersten Teil: „Übertragen Sie das auf die religiöse Ebene, und sie werden die Stille der Himmelsharmonien vernehmen!", zum zweiten Teil: „In der Mitte hören wir die unfassbaren Harmonien des Himmels"), s. Klaus Böhmer, Art. Olivier Messiaen, Quatuor pour la fin du temps, Kammermusikführer: https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1201, abgerufen am 13.2.2021.

13 Boethius I, 34, Friedlein, 224,27 / Paul, 37.

14 Ebd., Friedlein, 225,4.

15 Ebd., Friedlein, 225,5.

16 „Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit.", ebd., Friedlein, 224,18–20 / Paul, 37. Vgl. Friedlein 225,11–15 / Paul, 37: „isque est musicus, cui adest facultas secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis [Tonart] ac rythmis deque generibus cantilenarum [Klanggeschlechter] ac de permixtionibus […] ac de poetarum carminibus iudicandi."

Die Musik kann und soll hier aber auch als *Kunst* betrachtet werden, und damit handelt es sich um eine *poiesis*, in welcher aufgrund der harmonischen und rhythmischen Strukturen ein Klanggebilde geschaffen wird. Diese Strukturen stellen sich darin dar, und zwar auf die Weise des *Spiels*[17]. Für ein Spiel sind, wie bekannt, Regeln notwendig. Mit den Regeln hat ein Spiel eine Ordnung. Diese Ordnung bestimmt aber nicht durchgängig, wie das Spiel verläuft. Dies gehört gerade zum Spielhaften des Spiels. Man kann eine unendliche Zahl an Variationen haben, die aufgrund der Regeln möglich sind. Und doch zeigt sich in jeder Variation die Ordnung, die dem Spiel zugrunde liegt. Die Ordnungen des Spiels werden im Spiel *umspielt*. Man kann auch sagen, sie stellen sich in jedem jeweiligen Spiel dar. Dieses Sich-Darstellen ist aber nun ein anderes, als wenn man *analytisch* in jeder Variation, jeder Ausprägung, jeder Gestaltung des Spiels die zugrundeliegenden Ordnungen erkennt. Für die *Wahrnehmung* der Ordnungen, welche aufgrund des Spiels geschieht, ist jede dieser Variation und Gestaltungen unersetzlich; sie kann nicht durch eine andere Variation und auch nicht durch die Analyse der Variationen ersetzt werden. In jeder Gestaltung zeigt sich in einer unverwechselbaren Weise die Ordnung. So wie in der Wahrnehmung des mimetischen Kunstwerks sich auf unverwechselbare Weise Wahrheit zeigt, und zwar in einer anderen Weise Wahrheit zeigt als in der wissenschaftlichen Erkenntnis, so zeigt sich in der Kunst des musikalischen Spiels in einer unverwechselbaren und unersetzlichen Weise die Ordnung der Musik.

Das Spielhafte dieser Gestaltungen kommt gerade in den für die Musik so typischen Wiederholungen und Variationen – Variationen in der Lautstärke, in der Tonart, in anderen harmonischen Wendungen usw. – zum Ausdruck. Künstlerische musikalische Werke sind nicht einfach Sammlungen von Fällen der Harmonielehre oder der Lehre von den Rhythmen; sie können nicht durch mathematische Berechnungen oder Konstruktionen geschaffen werden[18], sondern sie eröffnen eine tiefere und zugleich sinnliche Einsicht in

17 Ich erinnere hier wieder an die Definition Huizingas, die ich bereits im I.26, über die Regelhaftigkeit des Schönen, aufgenommen habe: „Spiel ist eine freiwillige Handlung oder Beschäftigung, die innerhalb gewisser festgesetzter Grenzen von Zeit und Raum nach freiwillig angenommenen, aber unbedingt bindenden Regeln verrichtet wird, ihr Ziel in sich selber hat und begleitet wird von einem Gefühl der Spannung und Freude und einem Bewußtsein des ‚Andersseins' als das ‚gewöhnliche Leben'." Johan Huizinga, Homo ludens. 34. Diese frei gesetzten Regeln haben wiederum Voraussetzungen in dem, was überhaupt erst die Möglichkeiten setzt, daß verschiedene Regeln gesetzt werden können. Dieses sind die allgemeinen Strukturen der Harmonie und des Rhythmus.

18 Es gibt in der Vorbereitung der Romantik eine Polemik gegen den mathematischen Charakter der Musik, wie sie Herder vorträgt, der von den „Harmonisten" spricht, welche „aus

das Wesen von Harmonie und Rhythmus durch eine nicht abgrenzbare Fülle von Gestaltungen, welche auf den Strukturen von Harmonie und Rhythmus beruhen. Künstlerische musikalische Werke zeigen Wahrheit auf eine nichtwissenschaftliche, eben künstlerische Weise, und damit wird die Wahrheit als Schönheit erfaßt.

Man kann, wie Augustinus oder Boethius, die Musik in typisch platonischer Weise betrachten, und das heißt: als Wissenschaft. Die Musik als Wissenschaft ist dann „scientia bene modulandi“[19]; die Vernunft betrachtet das *bene modulare* und erkennt, daß „sie eine freie Bewegung ist, die zur Schönheit strebt“[20]; man vollzieht dann den Aufstieg von der sinnlichen Schönheit zu Gott hin[21]. Das Ziel ist, ihn zu lieben und dabei sich nicht an niedrigere, körperliche Schönheit zu binden[22].

Es kann aber auch umgekehrt in der sinnlich wahrnehmbaren künstlerischen Schöpfung die Schönheit Gottes erfahren werden, und das ist die dem Kunstwerk eigentümliche Art, Wahrheit zu vermitteln.

II.5.2 Die Stimmung der menschlichen Seele

Platon spricht aber nicht nur davon, daß die ganze Welt harmonische Verhältnisse in sich enthält und erzeugt, vergleichbar einem Musikinstrument, sondern auch die menschliche Seele: „der Einklang [Harmonie], welcher den Bewegungen unserer Seele verwandte Schwingungen in sich schließt, ist demjenigen, welcher vernünftig und nicht zu zweckloser Lust […] sich den

---

todter Regelmäßigkeit […] eine todte Folge todter Regelmäßigkeiten“ erträumen. Aus Mathematik und Physik ergebe sich kein „Jota zur Philosophie des Tonartig-Schönen“: Herder, Kritische Wälder IV, Sämtliche Werke, hg. v. Bernhard Suphan, Hildesheim 1967/68, Bd. 4, 113; 91, zit. nach G. Scholtz, Art. Musik, 247. Wenn es hier nur darum geht, wie Kunst entsteht, hat diese Polemik recht. Sie übersieht aber die ontologische Fundierung der Musik. Ausgewogen ist hingegen Hegel, Ästhetik, Bd.3, 178f.

19 Augustinus, De musica I,ii,2, CSEL 102, 71,9 / „Musiktheorie ist die Wissenschaft vom richtigen Abmessen.“, Aurelius Augustinus, De Musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis, eingel., übers. u. mit Anm. vers. v. Frank Hentschel, lat.-dt., Hamburg 2002, 7.

– Augustinus hat dieses Werk nur in dem Teil ausgeführt, welches den Rhythmus („numerus“) betrifft; der Teil über die Harmonie kam nicht mehr zustande.

20 Augustinus, De musica VI,x, 25: CSEL 102, 212,3–5: „et eam [bona modulatio] in motu quodam libero et ad suae pulchritudinis finem conuerso esse perspexit.“

21 Platon, Politeia 403c: „Das Musikalische soll nämlich wohl enden in der Liebe zum Schönen.“ / „δεῖ που τελευτᾶν τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά.“

22 Augustinus, De musica VI, xiv, 43; VI,xv, 50.

Musen hingibt, von ihnen zum Beistand verliehen, den in uns entstandenen ungeregelten Umlauf der Seele zu ordnen und mit sich selbst in Einklang zu bringen. Ebenso verliehen uns dieselben [die Musen] auch das Taktmaß [Rhythmus], damit es die in uns in den meisten Fällen stattfindende maßlose und anmutleere Gemütsstimmung ordnen und bekämpfen helfe."[23] Boethius hat denn auch zwischen die *musica mundana* und die *musica instrumentalis* eine *musica humana* dazwischengeschoben, in der es um das rechte Zusammenspiel zwischen Leib und Seele und den verschiedenen Teilen der Seele geht[24].

Platon spricht hier auch gleich das Problem an: während die Sphären in makelloser Vollkommenheit ihre Musik vollziehen, ist der Mensch nicht in Ordnung. Der Mensch ist im Ganzen der Welt offensichtlich ein Störfall. Er bedarf also bestimmter Harmonien und Rhythmen, durch welche er wieder in Ordnung kommt. Die „Musik" im Inneren des Menschen kann und soll also durch die Musik der Instrumente und des Gesangs in die rechte Ordnung gebracht werden, in der sie wieder übereinstimmt mit der „Musik" des Weltalls. Die Musik im eigentlichen Sinne (die Musik der Instrumente und des Gesangs) hat also eine erlösende, oder zurückhaltender ausgedrückt: eine therapeutische Funktion für den Menschen.

Ficino kombiniert mehrere platonische Motive so, daß dieser Erlösungsprozeß umfassend dargestellt wird: Musik existiert urbildlich im ewigen Geist Gottes, sodann in der Harmonie der Sphären. Die menschliche Seele hatte an beiderlei Musik Anteil, bevor sie in die Gefangenschaft des Leibes kam. Aber durch die Ohren des Leibes vernimmt sie jedenfalls ein Echo dieser göttlichen Musik, und das erweckt in ihr die Sehnsucht, zu Gott zurückzukehren. Solange das noch nicht geschehen ist, trachtet der Mensch, mit seiner Stimme und mit Instrumenten die göttliche Musik nachzuahmen[25].

Platon fragt nun, welche Tonleitern geeignet sind für diese Wiederherstellung des Menschen, also, auf welchen Tonleitern die Gesänge beruhen

---

23 „Ἡ δὲ ἁρμονία, συγγενεῖς ἔχουσα φοράς ταῖς ἐν ἡμῖν τῆς ψυχῆς περιόδοις, τῷ μετὰ νοῦ προσχρωμένῳ Μούσαις οὐκ ἐφ᾽ ἡδονὴν ἄλογον [...] ἀλλ᾽ἐπὶ τὴν γεγονυῖαν ἐν ἡμῖν ἀνάρμοστον ψυχῆς περίοδον εἰς κατακόσμησιν καὶ συμφονίαν ἑαυτῇ σύμμαχος ὑπὸ Μουσῶν δέδοται, καὶ ῥυθμὸς αὖ διὰ τὴν ἄμετρον ἐν ἡμῖν καὶ χαρίτων ἐπιδεᾶ γιγνομένην ἐν τοῖς πλείστοις ἕξιν ἐπίκουρος ἐπὶ ταὐτᾶ ὑπὸ τῶν αὐτῶν ἐδόθη.", Platon, Timaios 47d-e.

24 Boethius, De inst. musica, I,2, Friedlein 187–189 / Paul 8. Vgl. Paul von Naredi-Rainer [Heinrich Hüschen], Art. Harmonie, MGG² S, Bd.4 (1996), 116–132.

25 Ficino, De diuino furore, epist. I, Opera omnia Basel 1576, ND 1962, I, 614 / engl. Übers. in: The Letters of Marsilio Ficino, translated from the Latin by members of the Language Department of the School of Economic Science, London, hg. v. Paul Oskar Kristeller, Bd.1, London 1975, 45f (Letter 7).

sollen, die dem Menschen gut tun. Damit spricht er das Gemüt des Menschen an: Welche Gemütsbewegungen sollen im Menschen herrschen; welche sollen durch die Musik hervorgerufen werden? Weil Gesänge, die auf der lydischen oder mixolydischen Tonleiter beruhen, eine Gemütsbewegung der Klage hervorrufen, sollen solche gemieden werden; es sollen Tonarten gewählt werden, welche die Tapferkeit und die Besonnenheit stärken; desgleichen soll es mit den Rhythmen sein[26]. Ein Mensch soll sich also stimmen, so wie ein Musikinstrument gestimmt wird. Die Musik hat somit eine herausragende Fähigkeit, das Innere des Menschen zu erreichen und zu formen: sie erfüllt die Seele durch die Ohren wie durch einen Trichter[27].

Die Musik verursacht also Gemütsbewegungen im Menschen; dieser Sachverhalt kann umgekehrt so formuliert werden: es ist ein Aspekt der Musik, daß sie menschliche Gemütsbewegungen ausdrückt und darstellt, und dieses Darstellen kann auch ein „Nachahmen" (μιμεῖσθαι) genannt werden. Von daher erschließt sich die Zuordnung des Aristoteles, der Formen der Musik zusammen mit denen der Dichtung zur *mimesis* gezählt hat[28]. Dies ist eine *zweite* Funktion oder Wirklichkeit der Musik. Sie setzt die erste, grundlegende, voraus, die darin besteht, die Ordnung des Kosmos in künstlerischer Weise hörbar zu machen. Bei diesem Aspekt der Musik ginge man fehl, nach einer Gemütsbewegung Ausschau zu halten, die dargestellt würde. Die Freude, die hier empfunden wird, geht aus dem Einklang mit der Ordnung des Kosmos hervor, nicht aus einer Übertragung der Freude eines Menschen, die musikalisch dargestellt wird, auf die Gemütsbewegung des Hörers[29].

---

26 Platon, Politeia 398d–400e. Die letztlich einzig richtige Tonart zu diesem Zweck ist die dorische: Platon, Laches 188 c-d.

27 Platon, Politeia 411a, vgl. Boethius, De inst. musica I,1, Friedlein, 181,1f / Paul, 3: „Nulla enim magis ad animum disciplinis via quam auribus patet." / „Der Belehrung ist ja kein Weg mehr zum Herzen geöffnet, als der vermittelst der Ohren.". Dies unterscheidet auch die Musik von den anderen mathematischen Disziplinen: „Unde fit, cum sint quattuor matheseos disciplinae, ceterae quidem in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit.", Friedlein 179,20–23.

28 Aristoteles, Poetik Kap.1, 1447a 10–20; Kap.2, 1448a 5ff. Aristoteles nennt die beiden Grundinstrumente Flöte und Kithara. Platon spricht selber von εἰκων, wenn es um die Tanzweisen geht und vergleicht sie dabei mit der Malerei (γραφική); sie müssen zum Geschlecht und zum sozialen Stand der Tanzenden passen: Nomoi 669a–d, in der Übersetzung von Klaus Schöpsdau, Platon Werke in acht Bänden, hg. v. Günther Eigler, Bd.8/1, Darmstadt 1977, 125, mit „Nachbildung" übersetzt.

Zur Mimesis in der Musik s. Adolf Nowak, Art. Musikästhetik, I. und II. (Gegenstand und Methode; Geschichte), MGG² S, Bd.6 (1997), 968–998, hier: 983.

29 Eduard Hanslick hat, inmitten der Fokussierung der romantischen Musik auf die menschlichen Gemütsbewegungen, diese Dominanz einer Schönheit, die oberhalb der

Es ist also nicht hinreichend und nicht zielführend, nach einem bestimmten *Inhalt* zu fragen, den die Musik in sich aufzunehmen hätte, einem Inhalt, der vergleichbar wäre mit dem Inhalt, den ein Werk der Malerei, der Plastik oder auch der Dichtkunst hätte; und nur in der Art und Weise, wie er, der Musik entsprechend, aufgenommen wird, sich von seiner Aufnahme in diesen anderen Künsten unterscheidet[30]. Die Musik bezieht sich vielmehr auf eine andere Seite der geschaffenen Wirklichkeit. Während die Malerei und die Plastik, aber auch die Dichtkunst sich auf die sinnlich wahrnehmbare Seite der Wirklichkeit ausrichten (die Dichtkunst, indem sie auch den inneren Sinn einbezieht, der für Gefühlsempfindungen empfänglich ist), so richtet sich die Musik auf die mathematische Ordnung aus, welche zu dem Inneren dieser Wirklichkeit gehört. Beide Seiten der Wirklichkeit, die äußere und die innere, durchdringen sich dabei gegenseitig. Die mathematische Struktur macht sich auch in jener bemerkbar, und die Sinnlichkeit der Gefühlsempfindung, gelegentlich auch die Nachahmung äußerer Laute, kann in die Musik eingehen.

Mit der Thematik der Gemütsbewegung ist aber auch die Thematik des Menschen gestellt: mit all seiner Fähigkeit zu Leid, zu Schuld, zu Verirrungen. Musik kann nicht nur aus all diesem herausführen, sondern sie kann erst recht in all das hineinführen[31]. Aristoteles ist mit diesem Sachverhalt anders

---

menschlichen Gemütsbewegungen steht, scharf und antithetisch betont: Eduard Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 1854, s. dazu Nowak, Art. Musikästhetik, 988f.

30 Dies ist der Weg, auf dem sich Hegel der Thematik der Musik nähert, s. Ästhetik, Bd.3, 138–148, im Vergleich mit den anderen Künsten, und dann, ab 148, „Musikalische Auffassung des Inhalts", etwa der dort einleitende Satz: „Fragen wir *zweitens* nach der von den übrigen Künsten unterschiedenen *Auffassungsweise*, in deren Form die Musik, sei sie begleitend oder von einem bestimmten Text unabhängig, einen besonderen Inhalt ergreifen und ausdrücken kann […]." Hegel meint dann, 149: „Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bestimmung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischer Beseelung müsse empfunden werden." Vgl. ebd. 137: „die Art und Weise […] in der die Musik einen Inhalt zu fassen und darzustellen vermag"; 144, von der „Bestimmtheit des Inhalts, der sich in sie [die Musik] hineinlegt". Hegel legt deshalb so großen Nachdruck auf die Identität eines Inhaltes, der in verschiedener Weise in den verschiedenen Künsten behandelt wird, weil es mit diesem Inhalt auf das „Geistige" und eben um den *Geist* geht, der in fortschreitender Weise zu sich selbst kommt.

31 Bei all diesen Überlegungen ist vorausgesetzt, daß die *musica mundana* unberührt ist von diesen Wirrungen des Menschen. Das ändert sich, sobald die Erkenntnis sich verfestigt, daß die Erde auch ein Stern ist, der sich bewegt. In der alten Lehre von der Sphärenharmonie, wie sie sich bei Cicero findet, schweigt die Erde, weil sie sich nicht bewegt. Johannes Kepler, der als Astronom die Bewegung der Erde nachgewiesen hat, nimmt sie in seiner ‚Weltharmonik' unter die Planeten auf: sie bewegt sich, und in den Tönen, die sie

umgegangen als Platon: nicht die Musik vermeiden, die den Menschen in Verwirrung bringt oder in seiner Verwirrung bestärkt, sondern ihn durch eine solche Musik hindurchführen zu einem Ende, in dem er durch die Erfahrung der verwirrenden oder bestürzenden Musik schließlich geläutert dasteht, so wie auch die Tragödie den Betrachter durch Jammer und Schaudern zur Katharsis führt[32].

Die Musik beschreibt dann in der Folge der Töne in der Zeit einen Weg[33]. Die Zeitlichkeit ist für die Musik wesentlich, so wie in ihrer Weise auch für die Dichtung, im Unterschied zur Malerei, Plastik und Architektur. Die Musik ist damit keineswegs etwas flüchtiges, genauso wenig wie das Wort der Dichtung etwas flüchtiges wäre. Das musikalische Werk ist als ein *Ganzes* zu bestimmen, das sich in der Zeit erstreckt: es hat einen Anfang, hat notwendige Zwischenstufen und strebt auf ein Ende zu[34]. Es geht durch die Darstellung des

---

dabei hervorbringt, drückt sie aus, was auf der Erde stattfindet. Harmonices mundi libri V (1619), Ges. Werke 6, hg. v. Max Caspar (1940), dt. v. Max Caspar: Weltharmonik 1967, Buch V,vi: „Die Erde singt MiFaMi, so daß man schon aus diesen Silben entnehmen kann, daß auf unserem Wohnsitz ‚*Mi*seria et *Fa*mes' (Elend und Hunger) herrschen." Kepler nennt hier die Töne *mi* (h) und *fa* (f), die als Zusammenklang die besonders agressive Dissonanz des Tritonus bilden.

Es ist hier fehlgegriffen, mit Christian Kaden zu sagen, hier ereigne sich eine „Vermenschelung" , eine „Umwertung des Kosmischen […] als eines Seienden, das nun mehr nach irdischer Erfahrung sich bestimmt.", Kaden, Art. Musik, I.–VI., Ästhetische Grundbegriffe [ÄGB] 4 (2002), 256–275, hier: 274b; ders., Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs, in: W. Lipp (Hg.), Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie, Berlin 1992, 27–54, hier 48. Mit dem neuen heliozentrischen Weltbild *muß* die Erde vielmehr eine Stimme innerhalb der Harmonie der Welt erhalten. Kepler deutet mit dieser Einordnung aber auch eine Lösung des Problems an: auch das Leid und die Schuldhaftigkeit der irdischen Menschheit können aufgenommen werden in die Harmonie des Alls.

32 Es gibt eine ethische (ἠθικός), d.h. charakterbildende, eine praktische (πρακτικός), d.h. zum Handeln antreibende, und eine ekstatische (ἐνθουσιαστικός) Art von Musik. Aristoteles stellt bei dieser letzten Art von Musik eine kathartische Wirkung fest: Politik VIII, 7, 1341 b 30–1342 a 16, dazu Manfred Fuhrmann, Nachwort zu: Aristoteles, Poetik, 165f.

33 Wir sind hier bei der Thematik der Melodie bzw. des Melos. Das Melos ist als *Verlauf* zu bestimmen: Carl Dahlhaus [Heinrich Hüschen], Art. Melodie, MGG² S, Bd.6 (1997), 36–67, hier 38, mit Zitat des Aristoxenos von Tarent: „Das Melos besteht im Werden.", und, wenn man Melos im engeren Sinne als ein unselbständiges Element an der Melodie definiert, ist als seine erste Eigenschaft festzuhalten: es hat „einen Richtungssinn, bewegt sich in einem Tonraum", ebd.

34 Die Bestimmung, die Hegel zu Beginn seiner Reflexionen über die Musik dem *Ton* gibt, ist darum nicht hinreichend: daß er eine „Äußerlichkeit" sei, „welche sich in ihren Entstehen durch ihr Dasein wieder vernichtet und an sich selbst verschwindet.", Ästhetik, Bd.3, 134. Hegel spricht aber an dieser Stelle so, weil hier die Musik als Negation zu den Künsten des Sichtbaren (Architektur, Plastik und Malerei) bestimmen will. An anderer Stelle erfaßt er

Schwierigen hindurch geht zu einer Auflösung. Der Weg führt durch die Verwirrung in die harmonische Ordnung. Er ist im Medium der Musik die Darstellung des Wegs der Erlösung, vergleichbar mit einem Drama, dessen Handlung durch die äußerste Zuspitzung, die Gefahr, ja das vorläufige Eintreten einer Katastrophe, zu einem glücklichen Ende führt.

Eine Möglichkeit, diesen Weg in einer Harmoniefolge zu strukturieren, ist die Kadenz; die kadenzbezogene Harmonielehre beherrschte die Musik in der Zeit vom 15. bis zum 19. Jh.[35]. Sie subsummiert den Bestand ihrer Akkorde und Verbindungen untereinander einzig unter die Begriffe der Hauptfunktionen Tonika (T), Subdominante (S: Dreiklang der auf der Quart zum Tonika-Grundton aufbaut) und Dominante (D: Dreiklang, der auf der Quint zum Tonika-Grundton aufbaut). T ist dabei das Zentrum, S führt von ihm weg, D dann wieder zu ihm zurück: T – S – D – T. Daraus ergibt sich eine Art Dreidimensionalität in der Musik, und die Kadenz kann mit der Zentralperspektive in der Malerei verglichen werden: wie bei dieser alles auf den Fluchtpunkt hinausläuft, so bei jener auf die Rückkehr zur Tonika. Mit dieser Akkordfolge hat man nun auch eine Möglichkeit zur Integration der *Dissonanz*: der Subdominant-Sextakkord, eine charakteristische Dissonanz, verstärkt die Subdominante und damit die Spannung, die darauf drängt, sich über die Dominante wieder in die Tonika aufzulösen. Etwa ab 1552 gilt: Der satztechnische Kunstgriff der Dissonanz wird nun nicht nur geduldet, sondern gezielt herbeigeführt und funktional eingesetzt[36].

Um hier einmal Hegel zu zitieren: „In solcher Behandlungsweise nun *darf* nicht nur die tiefere Musik ihre Bewegungen bis an die Grenzen unmittelbarer Konsonanz herantreiben, ja dieselbe, um zu ihr zurückzukehren, vorher sogar verletzen, sondern sie *muß* im Gegenteil das einfache, erste Zusammenstimmen zu Dissonanzen auseinanderreißen. Denn erst in dergleichen Gegensätzen sind die tieferen Verhältnisse und Geheimnisse der Harmonie, in denen eine Notwendigkeit für sich liegt, begründet, und so können die tief

---

sehr wohl, daß der Zeitcharakter der Musik etwas Wesenhaftes ist, nicht etwas Flüchtiges: „die musikalischen Veränderungen sind […] eine bloß musikalische Fortbewegung, die mit sich selber spielt und dahinein Methode bringt.“, ebd., 186.

35 Rummenhöller spricht von der wachsenden Bedeutung der tonalen Kadenz seit der frankoflämischen Schule des 15. Jh.s; in der Musiktheorie wurde sie jedoch erst mit Rameau 1750 verankert. Der Tristanakkord von 1865 markiert den Beginn der Auflösung dieses Systems, s. Peter Rummenhöller, Art. Harmonielehre, MGG² S, Bd. 4, 142 und 135, zu der kadenzbezogenen Harmonielehre und ihrer Analogie zur Zentralperspektive und zum Subdominant-Sextakkord als charakteristischer Dissonanz: 142–144.

36 Volker Kalisch, Art. Musik, VII.–XV. [Neuzeit], ÄGB 4, 276–308, hier 277a, in Blick auf Adrianus Petit Coclico und seine Musica reservata, 1552.

eindringenden Bewegungen der Melodie auch nur in diesen tieferen harmonischen Verhältnissen ihre Grundlage finden. Die Kühnheit der musikalischen Komposition verläßt deshalb den bloß konsonierenden Fortgang, schreitet zu Gegensätzen weiter, ruft alle stärksten Widersprüche und Dissonanzen auf und erweist ihre eigene Macht in dem Aufwühlen aller Mächte der Harmonie, deren Kämpfe sie ebensosehr beschwichtigen zu können und damit den befriedigenden Sieg melodischer Beruhigung zu feiern Gewißheit hat."[37]

Man kann in diese basale Gliederung weitere Elemente einfügen und die Musik wie die Rede rhetorisch gestalten. Schmerz, Leid, Sünde, Teufel, Falschheit usw. werden dann bestimmte Akkorde zugeschrieben; das Auf- oder Absteigen der Melodie, die Pausen habe alle Bedeutungen; sie sind Aussagen[38]. Der Tritonus, der Zusammenklang von f und h (*mi* und *fa*) ist der „diabolus in musica"[39].

II.5.3 Grundbedingungen der Musik

Resümierend soll festgehalten werden, welche Grundvoraussetzungen die hier umrissene Ästhetik der Musik hat. Zunächst die Bestimmtheit der Tonvorstellung. Sodann die Unterscheidung zwischen Dissonanz und Konsonanz, wobei es offen bleiben kann, welcher Akkord als Dissonanz empfunden wird und welcher nicht[40]. Eine Dissonanz muß letztlich in eine Konsonanz aufgelöst werden. Diese Regel setzt wiederum voraus, daß es eine Eindeutigkeit der Auflösung gibt, zu welcher ein Akkord strebt.

Ähnliches gilt für den Rhythmus. Die Schönheit der Rhythmen beruht, wie Augustinus sagt, auf der Gleichmäßigkeit (*parilitas*) der Einteilung[41].

---

37 Hegel, Ästhetik, Bd.3, 188f. [Hervorhebungen G.W.F.H.]

38 Hartmut Krones, Musik und Rhetorik, MGG² S, Bd.6 (1997), 814–852.

39 Michael von Troschke, Art. Tritonus, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Bd.6, Stichwort ‚Tritonus', 1–17, inbes. 6; Vgl. Rummenhöller, Art. Harmonielehre, 151 über Hindemiths Einschätzung des Tritonus als schärfster Dissonanz.

40 Carl Dahlhaus, Art. Konsonanz – Dissonanz, MGG² S, Bd.5 (1996), 565–577, hier 566: „Die Konsonanz ist von Natur gegeben, sofern nur die oberen Sonanzgrade Konsonanz sein können; sie beruht auf Tradition und Geschichte, sofern die Zahl der Sonanzgrade, die als Konsonanzen gelt, und die Gründe, warum sie als Konsonanzen gelten, veränderlich sind."

41 Augustinus, De musica VI,x,26, CSEL 102,122,20–24, vgl. VI,xiii,38, CSEL 102, 221,13f, und 221,26–222,1 „In his igitur cum appetimus convenientia pro naturae nostrae modo, [...] nonne hic etiam quodam aequalitatis iure laetamur, cum occultioribus modis paria paribus tributa esse cognoscimus?"/ „Wenn wir also in diesen Dingen das nach Maßgabe unserer Natur Übereinstimmende anstreben [...] Erfreuen wir uns daran nicht auch,

Voraussetzung dafür ist, daß der Rhythmus überhaupt wahrgenommen werden kann: „Rhythmus bezeichnete die Ordnung der Bewegung und der Zeiten, die dem menschlichen Sinn unmittelbar und deutlich faßlich sind und deren Wahrnehmung sich mit dem Gefühl des Wohlgefallens verbindet."[42] Der Rhythmus der Musik befindet sich dann in einer ἀναλογία, einer *corrationalitas* zu der zeitlichen und räumlichen Strukturierung der geschaffenen Welt. Die ganze Welt ist also rhythmisch gegliedert. Augustinus spricht von einem Handwerker, der mit Holz arbeitet und rhythmisch seine Glieder dabei bewegt. Ebenso bringt auch die Natur („rerum natura") aufgrund des Willens Gottes („Dei nutibus") den Baum hervor aus der Erde. Auch hier gehen zeitliche Rhythmen (im Wachstum des Baumes) den räumlichen Rhythmen (der Gestaltung der Teile des Baumes) voraus. Ein weiteres Vergleichsglied sind die Körper von Tieren und schließlich, auf einer niedrigen Stufe, Stücke von Erde, an denen die vier Dimensionen des unteilbaren Punktes, der Länge, Höhe und Breite zu finden sind[43]. Der Ursprung dieser *cor-rationalitas* ist „der oberste und ewige Ursprung der Rhythmen und der Ähnlichkeit und Gleichheit und Ordnung", nämlich Gott[44].

---

indem wir einem gewissen Gesetz des Gleichheit folgen, weil wir erkennen, daß nach verborgenen Maßgaben Gleiches Gleichem zugeordnet ist?", Ausgabe hg. v. Hentschel, 145.

42 Wilhelm Seidel, Art. Rhythmus, Metrum, Takt, MGG² S, Bd.8 (1998), 257–317, hier: 258.

43 Augustinus, De musica VI,xvii,57, CSEL 102, 231,5–11.

44 „ab illo summo atque aeterno principatu numerorum et similitudinis et aequalitatis", Augustinus, De musica VI,xvii,57, CSEL 102, 232,26f.

KAPITEL II.6

Die Architektur

II.6.1 Technik und Kunst

Beim Thema der Architektur sind nochmals und in verschärfter Weise Fragen zu stellen, welche im ersten Teil, wo es um „Werk“ und „Zeug“ ging (Kap.9) und um das Programm des ‚L'art pour l'art“ (Kap.20), bereits bewegt wurden. Architektur ist nämlich in eminenter Weise nicht nur „Werk“, Kunst-Werk, sondern auch „Zeug“, Werkzeug, das bestimmte Zwecke zu erfüllen hat. Die Fähigkeit, mit welcher Architektur so geschaffen werden kann, daß sie diese Zwecke erfüllt, hat mit dem Aufschwung der modernen Technik, hier nun im Bauwesen, signifikant zugenommen, und dies hängt wiederum mit der Rolle zusammen, welche die Architektur im Gesamtbild der Krise der Kunst in der Moderne einnimmt (s.u. Vierter Teil). Architektur hat auf jeden Fall bestimmte *Funktionen* zu erfüllen, und als solche Funktionen kann aufs erste genannt werden, was Christoph Feldtkeller aufzählt: „selektive Abschirmung im Raum, genauer, Abschirmung eines Bereichs der Umwelt gegenüber der Umwelt im weiteren Sinn, meist auch mehrerer Bereiche gegeneinander, so daß diese Bereiche für die Durchführung der betreffenden Tätigkeiten geeignet sind, nämlich unliebsame Störungen vermieden werden, aber der notwendige Zusammenhalt erhalten bleibt. Es soll z.B. Regen und Wind abgehalten, aber Licht hereingelassen und der Blick nach draußen ermöglicht werden; es soll Sommersonne abgeschirmt, aber Wintersonne hereingelassen werden; es soll Ein- und Ausgang ermöglicht, aber unliebsame Gäste sollen ausgeschlossen werden usw. Es geht um Lärmschutz, Wärmeschutz und vieles andere mehr. Impliziert in dieser Aufgabe ist die genaue Lokalisierung der Bereiche, also ihre Zuordnung zueinander und zu den äußeren Gegebenheiten, eben unter dem Gesichtspunkt der jeweiligen Trennungs- und Zusammenhangsbedürfnisse, sowie ihre Bemessung.“[1] Damit diese Funktionen erfüllt werden, wird das Bauwerk überhaupt errichtet.

1 Christoph Feldtkeller, Art. Architektur, ÄGB 1 (2000 / 2010), 286–307, hier 289b–290a, unter Verweis auf: ders., Der architektonische Raum: eine Fiktion. Annäherung an eine funktionale Betrachtung, Braunschweig 1989, 83–94.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_042
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Im Vergleich zu einem Bild, einer Statue, einer Dichtung, einem Musikstück ist die Notwendigkeit solcher Funktionen auf den ersten Blick etwas unabweisbares. Die Bereitstellung eines Bauwerks, das diese Funktionen erfüllt, geschieht aber mittels einer Bautechnik. Die Apparate, die man in der Bautechnik gebraucht, sind von anderer Art als die Werkzeuge, deren sich ein Künstler sonst bedient: ein Pinsel, die Hände beim Modellieren, der Meißel, die Feder oder ein anderes Schreibgerät zum Schreiben von Buchstaben oder Noten, die als Zeichen für eine Dichtung oder ein musikalisches Werk dienen. Jene Apparate formen das Bauwerk, und sie formen das Bauwerk so, daß es diese genannten Funktionen und auch weitere Funktionen erfüllt.

Es fragt sich, ob man dann überhaupt von der Schönheit eines Bauwerks sprechen könne, und wenn, ob es nicht eine Schönheit ganz anderer Art sei als die eines Kunstwerks – im engeren Sinne –, falls man die Architektur überhaupt noch zur Kunst zählen will und nicht vielmehr selbst zur Technik. Christoph Feldtkeller hat darum in Anschluß an Ernst Cassirer von verschiedenen Arten von Schönheit gesprochen: Schönheit in der Kunst – Schönheit in der Natur, und schließlich Schönheit in der Technik[2]. Cassirer, der die erste und die dritte Art von Schönheit einander gegenüberstellt, erklärt, die Schönheit der Kunst beruhe auf einer neuen und einzigartigen Synthese von Ich und Welt; die Welt, d.h. der Bereich des Ausdrucks, des Ich, und die Welt der Bedeutung würden sich in ihr vereinigen; in der Technik hingegen ginge es um reine, objektive Bedeutsamkeit, so wie in der theoretischen Erkenntnis, z.B. wenn ein statisches Problem gelöst wird und diese Lösung eine Schönheit eigener Art hat[3].

Das Problem bei Cassirers Überlegungen ist, daß dann Schönheit als ein übergeordneter Begriff entgleitet, der sowohl in der Kunst als auch in der Technik – und in der Natur – gegeben ist. Dahinter steht die Auffassung, Technik sei etwas von allem anderen abgesondertes. Dies ist nun gerade typisch für die moderne Auffassung von Technik, wie sie Heidegger charakterisiert hat und auf die ich oben schon eingegangen bin (I.32). Gegenüber der alten Technik ist die Technik in der Moderne etwas, das sich verselbständigt hat und nun alles auf sich bezieht und in sich hineinzieht. Zuerst ist also eine Abspaltung da: es würde Bereiche des Daseins geben, die zentral nach den Belangen der Technik zu ordnen seien. Dann folgt die Besitzergreifung der Technik in allen Bereichen des Lebens. Heidegger macht demgegenüber geltend, daß beides, Kunst und Technik, in der griechischen Antike τέχνη genannt wurden. „Einstmals hieß

2 Feldtkeller, Art. Architektur, 288b.

3 Ernst Cassirer, Form und Technik (1930), Gesammelte Werke Bd.17, Hamburg, 2004, 139–183, hier: 180.

τέχνη auch das Hervorbringen des Wahren in das Schöne. Τέχνη hieß auch die ποίησις der schönen Künste."[4] Man muß sich also darauf besinnen, daß die Technik eine Schwester der Kunst ist und auch auf das Schöne ausgerichtet ist. Gewinnt diese Besinnung an Macht, dann kann sich der Mensch dem Sog entziehen, alle Dinge als etwas technisch zu Beherrschendes aufzufassen und in die Kette von „Erschließen – Umformen – Speichern – Verteilen – Umschalten" einzufügen.

Entzieht sich der Mensch diesem Sog nicht, so tritt das ein, was nun schon oft genug eingetreten ist: daß nämlich nicht nur die Schönheit der Technik von der Schönheit der Kunst losgelöst wird, sondern daß man meint, Schönheit habe im Bereich der Technik gar nichts mehr zu suchen, und, da die Technik sich überallhin ausbreitet: Schönheit habe gar nichts mehr in der Welt zu suchen.

Technik ist etwas von Menschen gemachtes, so wie auch Kunst. Man hat es in der Technik nie mit ausschließlich objektiven Sachverhalten zu tun, so als sei der Mensch aus ihnen ausgeschlossen. Auch in der Gestaltung der Technik drückt der Mensch sich aus; umfassender formuliert: sie ist etwas von ihrem Wesen her auf den Menschen bezogenes. Wir müssen also, um den Zusammenhang der Technik, nun konkret: der Architektur, mit der Kunst aufzuweisen, sehen, in welcher Weise die Architektur auf das Sein des Menschen bezogen ist.

II.6.2 Die Funktion der Architektur

Technik hat Funktionen zu vollziehen, und Christoph Feldtkeller hat in dem oben gebrachten Zitat eine Reihe der Funktionen genannt, welche Architektur zu vollziehen hat. Nun ist aber zu fragen: Was ist die übergeordnete und zentrale Funktion? Die Antwort muß lauten: es ist das *Wohnen* des Menschen. Es geht um das „glückliche Wohnen"[5]. Alle diese Detail-Funktionen sind auf diese Funktion zu beziehen. Es gibt natürlich auch Gebäude, die anderen Zwecken dienen: Gebäude, in denen er arbeitet, in denen er sich versammelt oder in denen Menschen tätig sind, welche die verschiedenen Gemeinschaften von Menschen repräsentieren, Gebäude, in denen er lernt, Sport treibt oder als Kranker gepflegt wird usw. All dies ist aber darauf hingeordnet, daß der Mensch in dieser Welt wohnen soll. „Nur wenn wir das Wohnen vermögen,

4 Martin Heidegger, Die Frage nach der Technik, 35.

5 Feldtkeller, Art. Architektur, 290b, verweist mit diesem Begriff auf Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, Paris 1958.

können wir bauen."[6] „Das Wohnen aber ist *der Grundzug* des Seins, demgemäß die Sterblichen sind."[7] Es ist darum ein Grundzug menschlichen Seins, weil der Mensch durch die Umgebung mit-definiert wird, in der er ist. Sie soll nämlich etwas sein, worin er nicht nur in irgendeiner Weise „ist", sondern in welcher er „wohnt". Es geht um die „Kunst, zu Hause zu sein"[8]. Der Mensch soll seinen Ort, seine Heimat in etwas haben, das ihn in dieser Welt umgibt. Die Wohnung ist so etwas wie die Bekleidung, die ihn umkleidet. Wenn Jesus Christus spricht: „Die Füchse haben Gruben, und die Vögel unter dem Himmel haben Nester, aber der Menschensohn hat nichts, wo er sein Haupt hinlege." (Mt 8,20; Lk 9,58), dann spricht er sich absichtlich, weil er um unseretwillen arm sein will, eine wesentliche Bestimmung ab, die zur vollen Verwirklichung des Mensch-Seins – und des Seins der Tiere – gehört. Alle anderen Zweckbestimmungen, die Gebäude haben mögen, können sie nur haben, weil der Mensch überhaupt wohnen soll. In einer jeweils abgestuften und abgewandelten Weise müssen auch diese Gebäude *wohnlich* sein.

Das Wohnen des Menschen in dieser Welt findet dann aber erst seine Vollendung – und seinen Sinn –, wenn *Gott*, sein Schöpfer, *in ihm* und *in dieser Welt* wohnt. Jesus Christus spricht davon, daß er und sein Vater zu dem, der ihn liebt, kommen werden und „Wohnung bei ihm nehmen." (Joh 14,23). Es ist unmittelbar der Heilige Geist, der in dem gläubigen Menschen wohnt, so daß dessen Leib ein Tempel des Heiligen Geistes ist (1. Kor 3,16f; 6,19). Gott wohnt also so in seiner Schöpfung, daß er im Herzen (Eph 3,17) und damit im Leib der Menschen wohnt, die an ihn glauben. Mit dem Begriff des Tempels ist aber schon darauf hingewiesen, daß er in gewisser Weise auch in einem von Menschen gebauten Tempel wohnen kann. Dieses Wohnen ist immer ein paradoxes Wohnen, denn etwas von Menschen Geschaffenes, also eine Kreatur einer Kreatur, kann Gott nicht fassen (Stephanus: Apg 7,48, vgl. Jes 66,1f). Das ist eine Frage, die auch Salomo stellt, der Erbauer des Tempels zu Jerusalem (1. Kön 8,27). Und doch gewährt Gott, daß er sich an diesem Ort anrufen läßt (V.29), und so wohnt Gott in gewisser Weise doch dort. Dieses Wohnen im Tempel kann auf den christlichen Kirchenbau übertragen werden.

So kann resümiert werden: das Mensch-Sein ist erst dann vollständig, wenn der Mensch in passender Weise wohnt. Er braucht eine Architektur, die als

6 Martin Heidegger, Bauen Wohnen Denken (1951), in: ders., Vorträge und Aufsätze, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/M. 2000 (Gesamtausgabe I/7), 145–164, hier: 162.

7 Ebd., 163. [Hervorhebung M.H.]

8 Alexander Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt/M. 1965, 4. Aufl. 1967, 10.

Ganzes wohnlich ist. Dieses Zuhause-Sein des Menschen ist aber im strengen Sinne erst dann gegeben, wenn der Mensch selbst Wohnung und Zuhause Gottes geworden ist. Das ist letztlich erst dann der Fall, wenn die Heilige Stadt, das neue Jerusalem, aus dem Himmel herabgekommen ist und die „Wohnung Gottes bei den Menschen" ist und Gott unter den Menschen wohnt (Apk 21,1–3). Es heißt dann, daß ein Tempel in dieser Stadt nicht ist, weil Gott selbst ihr Tempel ist (V.22). Das heißt, die Umgrenzung, welche ein Haus und ein Tempel immer auch sind, werden hinwegfallen. In der diesseitigen Existenz gibt es aber bis dahin umgrenzte Räume, die Räume der Kirchenbauten, und in diesen Räumen wohnt in gewisser Weise Gott. Was alles hier zu bedenken ist, soll im Dritten Teil über die sakrale Kunst zur Sprache kommen. Hier genügt, zu sagen, daß die technische Funktion von Architektur erfüllt wird, wenn sie dem Wohnen des Menschen dient, daß aber das Wohnen des Menschen in der gegenwärtigen Welt so weit als möglich erst dann erfüllt ist, wenn es einen Sakralbau inmitten der Behausungen der Menschen gibt, in denen Gott in gewisser Weise wohnt.

II.6.3 Die Sozialität der Architektur

Die umfassende Einheit, welche Architektur schafft, ist aber nicht das Haus, sondern die Stadt[9]. Das liegt daran, daß der Mensch ein Gemeinschaftswesen ist. Sein Wohnen ist darum wesentlich ein gemeinschaftliches Wohnen, nicht nur das Wohnen mehrerer Menschen in einem Haus, sondern das Wohnen vieler Menschen in einer Stadt, die eine Zusammenordnung von Häusern ist, in denen Menschen wohnen, aber auch anderes tun – welcher Art, wurde oben bereits genannt. Das Gemeinschaftsleben der Menschen vollzieht sich dann wesentlich in der Stadt, und die Architektur hat ihm zu dienen. Ein Haus ist dann aber nicht nur ein räumliches Gebilde, das die Menschen, die darin wohnen, auf sich beziehen – und so von der weiteren Umgebung abgrenzen. Es ist dann auch etwas, worin sie *sich* den anderen Menschen außerhalb *zeigen*. Es ist etwas wie ihre Kleidung, letztlich wie ihr Gesicht. Der englische Barockarchitekt John Vanbrugh (1664–1726), Erbauer von Blenheim Palace, erklärte, die Ziele seines Bauens seien Stattlichkeit, Schönheit, Bequemlichkeit („State,

9 Auf den unterschiedlichen Charakter von Dorf und Stadt muß hier nicht eingegangen werden.

Beauty and Convenience“)[10]. Mit der „Stattlichkeit“ ist aber gemeint: wie derjenige, der in dem Haus wohnt, durch sein Haus auf die wirken will, die von außen oder als seine Besucher sein Haus sehen. Architektur hat immer auch das Motiv der Selbstdarstellung des dort Wohnenden oder Residierenden[11]. Auch wenn diese dies ignorieren wollten, wäre dies eine Mitteilung an die anderen Menschen. Das einzelne Haus ist aber immer – in der Stadt – im Gegenüber zu anderen Häusern. Im Aussehen dieser Häuser, in ihrem Zusammenspiel zeigt sich also der gemeinsame Wille der Bewohner, wie sie vor den anderen auftreten und wie sie miteinander kommunizieren wollen[12]. Architektur ist unter allen Künsten im eminentesten Maße diejenige, in welcher die Werte einer Gesellschaft zum Ausdruck gebracht werden.

Jene Stattlichkeit (*state*) ist ein Aspekt der Schönheit des Gebäudes, verbunden mit dieser sozialen Funktion. Es sind auch andere Eigenschaften von Bauten denkbar; immer aber handelt es sich darum, daß dem Betrachter etwas mitgeteilt wird; es wird ihm etwas eröffnet, und dieses Mitteilen und Eröffnen hat die Möglichkeit, Schönheit zutage zu bringen.

Um die bisherigen Überlegungen zu resümieren: es gibt also bestimmte Ziele und damit Funktionen von Architektur, die an letzter, also an oberster Stelle stehen: voran das Wohnen des Menschen im tiefsten Sinne, sodann das Mitteilen und Sich-Darstellen der Menschen, welche das Bauwerk gebrauchen, was sich etwa in der Stattlichkeit oder auch in der Erhabenheit oder in der bescheidenen Zurückhaltung des Bauwerks zeigt. All das sind geistige Zielsetzungen, die einer höheren Klasse angehören als die praktischen Funktionen eines Bauwerks, die auf der Ebene physischer Bedürfnisse liegen.

---

10 John Vanbrugh, The Complete Works of John Vanbrugh, Bd.4: Briefe, hg. v. Geoffrey Webb, London 1928, xvi und xvii (dort in einem Zitat Vanbrughs in der Einführung des Herausgebers Geoffrey Webb), zitiert auch bei Herbert Read, Die gesellschaftlichen Grundlagen großer Architektur, in: ders., Wurzelgrund der Kunst, Vier Vorträge, Berlin / Frankfurt/M. 1951, 70–106, hier: 71.

11 Mitscherlich, Die Unwirtlichkeit unserer Städte, 14.

12 Um es mit einem Beispiel von Alexander Mitscherlich zu sagen: „Eine Bürgerstraße wie St. Alban Vorstadt in Basel hat Gestalt gewonnen durch ein Verständigungssystem, in dem wechselseitige Kontrolle, verbindliche Wertnormen Ausmaß und Zuschnitt festlegten.“, Die Unwirtlichkeit unserer Städte, 46. – Für die „St. Johann Vorstadt“ am anderen Ende von Basel würde dies übrigens auch gelten.

II.6.4 Die Schönheit der Architektur

Cassirers Überlegungen haben aber ihre *particula veri* darin, daß die Schönheit, welche Architektur hat, immer mit der Erfüllung praktischer Zwecke vereinbar sein muß – die vielen Aufgaben, die Feldtkeller aufgeführt hat und noch einige mehr. Um es mit Vanbrughs Begriffen zu sagen: ein Haus darf nicht nur schön und stattlich, es muß auch bequem sein. Man kann hier die Schönheit der Architektur mit der Schönheit von „Zeug" vergleichen, von Dingen, welche praktische Zwecke zu erfüllen haben – die Schönheit eines Krugs, eines Stuhls, einer Kutsche oder eines Autos. Es ist dies, umfassend gesagt, die Schönheit von Kunsthandwerk. Das davon Unterscheidende der Architektur liegt darin, daß die Architektur im Falle des Hauses, erst recht in Falle der Stadt, qualitativ mehr ist als nur ein Gebrauchsgegenstand: sie überragt nicht nur den Menschen, der Gebrauch von ihr macht, in ihren physischen Ausmaßen. Sie ist das, *worin* der Mensch *wohnt*. Aber: ihre Schönheit muß vereinbar sein mit der Erfüllung praktischer Zwecke.

Hier kann man nun fragen, ob nicht sogar die technische Realisierbarkeit die Möglichkeiten überhaupt erst aufweist, in welcher Weise das Bauwerk schön sein kann. Um hier ein Beispiel zu nennen, das Cassirer herbeizieht: es ist eine Aussage des Architekten Gustave Eiffel über den von ihm erbauten Turm: „Stimmen die richtigen Bedingungen der Stabilität nicht jederzeit mit denen der Harmonie überein? Die Grundlage aller Baukunst ist, daß die Hauptlinien des Gebäudes vollkommen seiner Bestimmung entsprechen. Welches aber ist die Grundbedingung bei meinem Turm? Seine Widerstandsfähigkeit gegen den Wind! Und da behaupte ich, daß die Kurve der vier Turmpfeiler, die der statischen Berechnung gemäß von der gewaltigen Massigkeit ihrer Basen an in immer luftigere Gebilde zerlegt zur Spitze emporsteigen, einen mächtigen Eindruck von Kraft und Schönheit machen werden. Birgt doch auch die Kolossalität, die absolute Größe an sich einen Reiz"[13]. Das ist richtig, und bei einem Bauwerk, das auch, im Unterschied zum Eiffelturm, einen praktischen Zweck zu erfüllen hat, etwa einem Strommasten, sieht man die Notwendigkeit ein, so zu bauen, und man sieht, wie mit diesem Bauen auch eine spezifische Schönheit gefunden wird.

13 Diese Aussagen Eiffels sind zitiert bei Julius Goldstein, Die Technik, Frankfurt/M. 1912, 51. Sie werden nach dieser Stelle z.T. zitiert von Cassirer, Form und Technik, 179.

Dies galt übrigens schon in der älteren Vergangenheit. Die Strebepfeiler einer gotischen Kirche sind erfunden worden zur Abstützung der Mauer und zur Ableitung des Schubes von Gewölbe- und Dachlast[14]. Dies wiederum ermöglichte es, die Wände weitgehend zurückzunehmen zugunsten sehr großer und sehr hoher Fensterflächen, und sehr viel Licht in den Bau zu lassen[15]. Die Ästhetik der Strebepfeiler, die wie ein äußeres Fächerwerk den Kirchenbau umgeben, ergibt sich also aus einer technischen Lösung; diese wiederum mußte aber gefunden werden, weil eine zugleich geistliche und ästhetische Idee dazu antrieb, einen hohen und im Inneren lichten Bau zu schaffen.

Eine solche höhere Idee trieb auch Eiffel an: er wollte „einen mächtigen Eindruck von Kraft“ – und von Schönheit erzeugen. Technische Realisierbarkeit läßt also Möglichkeiten finden, wie Architektur schön sein kann; andererseit sind es auch Ideen, wozu auf einer geistigen Ebene Architektur gut sein soll, welche dazu antreibt, Möglichkeiten der technischen Realisierbarkeit zu finden. Es wäre also falsch, vorzugeben, es würde *lediglich* die Möglichkeiten von architektonischer Schönheit geben, welche durch die technische Realisierbarkeit vorausgewählt sind. Würde man so denken und so bauen, dann würde man unweigerlich einer bestimmten höheren Idee folgen, nämlich der, daß die Fähigkeiten, welche die am höchsten entwickelten technischen Möglichkeiten erfordern, das sind, was durch ein Bauwerk zum Ausdruck gebracht werden soll. Es handelte sich also um Fähigkeiten, die nur noch um ihrer selbst willen ausgeübt werden: weil man sie ausüben kann, und dies durch die Ausübung zum Ausdruck gebracht und gezeigt. Das ist der Auftritt der „modernen“ Technik, die nun auch des Menschen Herr geworden ist.

Menschengemäße Architektur setzt hingegen voraus, daß Ideen, welche auf dem Wesen des Mensch-Seins beruhen, wie das Wohnen und die soziale Kommunikation, das Bauen leiten. Sie schließt dann aber das Finden von Formen von Schönheit aufgrund der technischen Realisierbarkeit ein. Diese hat in den letzten rund 200 Jahren wachsende Fortschritte erfahren. Das bedeutet aber nicht, daß alles, was früher an architektonisch schönen Formen aufgrund der damaligen technischen Möglichkeiten gefunden wurde, für heutiges Bauen ausgeschlossen sei. Es muß gesehen werden, wo es etwas bleibendes gibt, ein Formenschatz, der über alle Stufen des technischen Fortschritts hinweg als Möglichkeit für Gestaltungen bleibt.

Sieht man nun einmal zwei große Architekturhandbücher der Vergangenheit an, ‚De Architectura libri decem‘ Vitruvs und ‚De re aedificatoria‘ von Leon

14 Fritz Baumgart, DuMont's kleines Sachlexikon der Architektur, 2. Aufl. Köln 1978, 160 (Art. Strebewerk).

15 Baumgart, 60 (Art. Gotik).

Battista Alberti, so sieht man, daß durchgehend vermischt mit den technischen Anweisungen, wie zu bauen ist, die Schönheit des Bauwerks beachtet wird. Vitruv nennt dabei folgende Teile der Baukunst, welche fast durchgehend ästhetischer Art sind[16]: (1) *ordinatio* (*taxis*), „die nach Maß berechnete angemessene Abmessung", (2) *dispositio* (*diathesis*), „die passende Zusammenstellung der Dinge und die durch die Zusammenstellung *schöne Ausführung* des Baues" („elegansque compositionis effectus"), (3) *eurhythmia*, „das anmutige Ansehen und der in der Zusammensetzung der Glieder symmetrische Anblick" / „venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus", (4) *symmetria*, „der sich aus den Gliedern des Bauwerks selbst ergebende Einklang und die auf einem berechneten Teil (modulus) beruhende Wechselbeziehung der einzelnen Teile für sich gesondert zur Gestalt des Bauwerks im Ganzen" nach dem Vorbild des menschlichen Körpers, (5) *decor*, „das fehlerfreie Aussehn eines Bauwerks, das aus anerkannten Teilen mit Geschmack [cum auctoritate] geformt ist", (6) *distributio* (*oikonomia*): nur hier ist etwas technisches gemeint: „die angemessene Verteilung der Materialien und des Baugeländes und eine mit Überlegung auf Einsparungen ausgerichtete, zweckmäßige Einteilung der Baukosten." Vitruv hält generell fest: „Das Auge nämlich sucht Anmut" („Venustatem enim persequitur visus", und wenn diesem Begehren nicht Rechnung getragen wird, „dann wird dem Beschauer ein geistloser und nicht anmutiger Anblick geboten."[17]

Alberti definiert auch ausdrücklich, was er unter Schönheit (*pulchritudo*) versteht: „Schönheit ist eine Art Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen, das nach einer bestimmten Zahl, einer besonderen Beziehung und Anordnung ausgeführt wurde, wie es das Ebenmaß [*concinnitas*], das heißt das vollkommenste und oberste Naturgesetz fordert."[18]

---

16 Vitruv, Zehn Bücher über Architektur (De Architectura libri decem), lat.-dt., über. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, 36–43. – Man bringt gewöhnlich die Kriterien, denen Architektur, Vitruv zufolge, zu genügen hat, auf die drei Begriff *firmitas*, *utilitas*, *venustas*. Diese finden sich verstreut in seinem Werk.

17 Vitruv, III, iv, Fensterbusch, 152/153.

18 Leon Battista Alberti, De re aedificatoria IX, 5: Zehn Bücher über die Baukunst, über. v. Max Theuer, Erstveröffentlichung dieser Übersetzung: Wien / Leipzig 1912, 2. Aufl. Grafrath 2020 [zit. Theuer], 492 / „pulchritudinem esse quendam consensum et conspirationem partium in eo, cuius sunt, ad certum numerum finitionem collocationemque habitam, ita uti concinnitas, hoc est absoluta primariaque ratio naturae, postularit.", L'architettura (De re aedificatoria), lat.-it., übers. v. Giovanni Orlandi, Einführung u. Anm. von Paolo Portoghesi, Bd.2, Milano 1966 [zit.: Orlandi], fol.165r, S.817. Vgl. die Definition in VI, 2: „daß die Schönheit eine bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile, was immer für einer Sache, sei, die darin besteht, daß man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen oder verändern könnte, ohne sie weniger gefällig zu machen.", Theuer,

In einer Hierarchie der Werte eines Bauwerks steht dabei die Schönheit über der Nützlichkeit und Bequemlichkeit: „Die Götter bewundern wir beim Anblick des Himmels und ihrer wunderbaren Schöpfungen sicher deshalb mehr, weil wir eher deren Schönheit als deren Nutzen merken." , und er fügt als Begründung hinzu: „Denn was löst ein unförmiger und sinnloser [*inconcinna*, also „unebenmäßiger"] Steinbau für andere Gedanken in uns aus, als was wir eher bedauern sollen: die hinausgeworfene Menge Geldes, oder aber die sinnlose Leidenschaft Stein auf Stein zu häufen? Der Notwendigkeit gerecht zu werden ist leicht und eine Kleinigkeit, aber für Bequemlichkeit gesorgt zu haben, ist undankbar, sobald die Uneleganz des Werkes beleidigt."[19]

Die Schönheit besteht also vor allem in der rechten Proportion, welche die Teile des Bauwerks für sich genommen und zum Ganzen haben. Weil das Bauwerk aber nicht etwas ist, das ausschließlich und an erster Stelle durch seine Nützlichkeit bestimmt ist, sondern durch seine Schönheit, darum steht ihm auch *Schmuck* zu. Das Schöne ist das, dem Schmuck zusteht. Wäre das nicht so, dann würde umgekehrt jedes Bauwerk mit seinem Aussehen die Lehre verkünden, daß das oberste, was für ein Bauwerk und überhaupt für das menschliche Leben zu finden sei, in Nützlichkeit bestünde – wobei auch dann noch zu fragen wäre, was eigentlich dem Menschen nützt. Alberti definiert dann auch entsprechend: „Schmuck [ist] ein die Schönheit unterstützender Schimmer [lux] und etwa deren Ergänzung [complementum]"[20], und es ist an die oben schon (I.25) vorgetragenen Überlegungen über den Zusammenhang zwischen dem Schmuck und der Schönheit eines Kunstwerks zu erinnern.

Die Schönheit kann gemäß diesen Architekturtheoretikern der Antike und der Renaissance auf verschiedene Weise Gestalt gewinnen. Es gibt eine *Pluralität* der schönen Stile, und welcher Stil in Frage kommt, hängt in der Tat von der *Funktion* des Bauwerks ab. Dies erklärt Vitruv, wenn es um den Bau von Tempeln geht, und hier geht es um das Maß, in dem sie geschmückt sind. Denn die Tempel müssen in einem verschiedenen Stil errichtet werden je nach den Göttern, denen sie gewidmet sind. Der Minerva, dem Mars, dem Herkules *dorische* Tempel, „denn es ist angemessen, daß diesen Göttern wegen ihres mannhaften Wesens [„propter virtutem"] Tempel ohne Schmuck [„sine

293 / „ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilis reddatur.", Orlandi 447 (93v); ähnliches bei Vitruv, VI, 2,1.

19 Alberti, De re aedificatoria VI, 2, Theuer, 292 / Orlandi 445–447.

20 „erit ornamentum quasi subsidaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum.", Alberti, VI, 2, Theuer 294 / Orlandi 449 (93v).

deliciis“: besser: Üppigkeit] gebaut werden.“[21] Für Venus, Flora, Proserpina und die Quellnymphen hingegen Tempel in *korinthischem* Stil, „wegen ihres zarten Wesens“ („propter teneritatem“), für Juno, Diana und Bacchus und die übrigen Götter in *ionischem* Stil wegen ihrer Mittelstellung zwischen der Herbheit („severo more“) des dorischen und der Zierlichkeit („teneritate“) des korinthischen[22]. Im recht verstandenen Sinne vertreten Vitruv und Alberti also auch Sullivans These „forms follows function“, und auch Sullivan selbst hat diese so verstanden, daß mit dem Begriff „Funktion“ nach der Identität eines Bauwerks gefragt wird, womit unweigerlich verbunden ist, wozu es dient[23]. Nur liegt dieses Dienen eben nicht ausschließlich auf der Ebene der Erfüllung materieller Zwecke. Feldtkeller erinnert daran, daß *functio* im 18. Jh. auch noch die Ausübung des Priesteramtes genannt werden konnte[24].

II.6.5 Architektur, Proportion und Musik

Bauen bedarf aufgrund seiner technischen Funktion präziser mathematischer Bestimmungen: alleine schon, damit dem Kriterium der *firmitas* Genüge getan wird: das Bauwerk muß Festigkeit haben, die Statik muß berechnet sein. Die Teile, aus denen das Bauwerk errichtet ist, haben (zumeist) eine geometrisch bestimmbare Form: Quadern, dreieckige Giebel, kreisrunde oder viereckige Öffnungen usw. Diese mathematische Struktur des Bauwerks hat aber nicht nur nur eine technische Seite, sondern auch eine ästhetische: die Schönheit des Bauwerks besteht in verschiedenen, variablen mathematischen Proportionen, und dadurch hat Architektur eine Ähnlichkeit mit der Musik, die auf tönende, in der Zeit sich erstreckende Weise mit mathematischen Proportionen spielt[25].

Vitruv gibt das Verhältnis der Breite zu der Höhe der Triglyphen mit 1:1,5 oder 2:3 an, was das Verhältnis der Quinte, also eines konsonanten Zusammenklangs,

21 Vitruv, I, ii, Fensterbusch 40/41. – Vitruv wählt also hier hier ein anderes Wort das *decor* im Sinne der Rhetorik, oder *ornamentum*, wie es Alberti dann definiert. Ein Bauwerk ohne Schmuck gibt es für ihn nicht, und auch ein dorischer Tempel besteht nicht nur aus Elementen, die lediglich materiellen Bedürfnissen dienen.

22 Ebd.

23 Zu Sullivans Formel mehr unten: IV.1.4.

24 Feldtkeller, Art. Architektur, 289b.

25 Siehe zum folgenden Ulrike Steinhauser, Musik und Architektur, MGG² S, Bd.6 (1997), 729–745.

ist[26]. Alberti fügt an seine Definition der Schönheit in der Architektur diese Bemerkungen an: „Die Zahlen aber, welche bewirken, daß jenes Ebenmaß der Stimmen erreicht wird, das den Ohren so angenehm ist, sind dieselben, welche es zustande bringen, daß unsere Augen und unser Inneres mit wunderbarem Wohlgefühle erfüllt werden." Für den Architekten gilt dann: „Von den Musikern also, welche diese Zahlen am besten kennen und außerdem daraus, worin die Natur uns einen besonders geeigneten und wertvollen Anhaltspunkt gewährt, wollen wir das ganze Gesetz der Beziehung ableiten."[27]

Schelling hat dann die Architektur eine „Musik im Raume"[28], eine „erstarrte Musik"[29] genannt; es ist „ein schönes Gebäude in der That nichts anderes als eine mit dem Aug empfundene Musik, ein nicht in der Zeit, sondern in der Raumfolge aufgefaßtes (simultanes) Concert von Harmonien und harmonischen Verbindungen"[30]. Die Architektur hat dann, wie die Musik, die Bestandteile Rhythmus, Harmonie und Melodie[31]. Dieser Rhythmus besteht in der Wiederholung gleichartiger Teile, z.B. der Säulen[32], die Harmonie realisiert sich in den Proportionen des Bauwerks[33], die Melodie in der Verbindung der beiden ersten Elemente[34]. Diese Gedanken schließen an diejenigen an, welche Augustinus über die Natur des Rhythmus geäußert hat: den Rhythmen in einer zeitlichen Dimension folgen Rhythmen in den Dimensionen des Raumes[35].

---

26 Wiedergegeben bei Schelling, Philosophie der Kunst, Besonderer Teil, § 116, Schellings Werke, hg. v. Manfred Schröter, 3. Ergänzungsbd., München 1959, 225; die Stelle findet sich bei Vitruv IV,iii, Ausgabe Fensterbusch 182/183. Vitruv fügt in Buch V,iv auch Ausführungen gemäß der Musiktheorie des Aristoxenos ein, entwickelt aber daraus nicht explizit Schlußfolgerungen für die Architektur. Grundlehren zu der Symmetrie der Tempel bringt Vitruv III,i, Ausführungen über die Proportionen im Einzelnen an einer Reihe von Stellen in seinem Werk.

27 „Hi quidem numeri, per quos fiat ut vocum illa concinnitas auribus gratissima reddatur, hidem ipsi numeri perficiunt, ut oculi animusque voluptate mirifica compleantur. Ex musicis igitur, quibus hi tales numeri exploratissimi sunt, atque ex his praerea, quibus natura aliquid de se conspicuum dignumque praestet, tota finitionis ratio perducetur.", Alberti, lib.IX,v, fol. 166v, Orlandi 823 / Theuer 496. Dazu Paul von Naredi-Rainer, Musikalische Ästhetik, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im Werk Albertis, Graz 1995, 168f; ders., Musiktheorie und Architektur, in: Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie, hg. v. F. Zaminer, 1985, 149–174.

28 Schelling, Philosophie der Kunst, Besonderer Teil, 3. Ergänzungsbd., 227.

29 Ebd., 244, sowie 227. In diesem Sinne auch „concrete Musik", 228.

30 Ebd., 246.

31 Ebd., § 114, S.241.

32 Ebd., § 115, S.241.

33 Ebd., § 117, S.245.

34 Ebd., § 118: S.247f.

35 Augustinus, De musica VI,xvii,57, s. das vorangegangene Kapitel über die Musik, Kap.5.3.

Wie beim Verhältnis von Musik als Kunst und Musiktheorie muß man auch hier die Bedeutung dieser mathematischen Ordnung für die Kunst richtig einschätzen. Daß man in schöner Architektur bestimmte Zahlenverhältnisse feststellen kann, besagt nicht, daß man ein architektonisches Kunstwerk einfach machen könne durch Konstruktion aus den richtigen Zahlenverhältnissen. Es besagt aber doch, daß auch den Möglichkeiten von Schönheit in der Architektur etwas objektiv vorgegeben ist, nämlich diese Zahlenverhältnisse, die immer auch einen Spielraum lassen: welche man auswählt, welche man kombiniert, ein Spielraum, der aber nicht in Beliebigkeit führt. Der „gute Geschmack" ist nicht frei umherschwebend, sondern findet die richtigen Proportionen[36].

36 Charles Perrault, der Erbauer des Louvre, hatte im Vorwort von seiner ‚Ordonnance des cinq especes de Colonnes selon la Methode des Anciens' von 1683 eine Kritik an dem Gestalten von Architektur nach bestimmten Proportionen vorgetragen, die über die sehr einfache Proportion der (Achsen-)Symmetrie hinausging. Er meinte, alle anderen Proportionen seien durch Willkür oder Gewohnheit bestimmt. Damit war der Weg eröffnet in eine objektive Regellosigkeit, s. Walter Kambartel, Symmetrie und Schönheit, München 1972; Perraults Vorwort bei Kambartel im Anhang, 153–179, außerdem Feldtkeller, Art. Architektur, 293b–294a; Walter Kambartel, Art. Proportion IV. Ästhetik und Kunstwissenschaft, HWP 7 (1989), 1505–1508, ders., Art. Symmetrie I. Ästhetik; Kunst, HWP 10 (1998), 745–749; Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportions-Lehre als Abbild der Stilentwicklung, in: ders., Sinn und Deutung in der bildenden Kunst (1975); Paul von Naredi-Rainer, Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, 1982. Wer die Rückkehr zu den, wie er sie nennt, „heiligen Zahlen" in der Baukunst fordert, ist Prince Charles, mittlerweile König Karl III. von England: The Prince of Wales mit Tony Juniper und Ian Skelly, Harmonie – Eine neue Sicht unserer Welt, München 2010.

Dritter Teil: Sakrale christliche Kunst und christliche Kunst überhaupt

KAPITEL III.1

Geistliche und künstlerisch kreatürliche Schönheit

Was christliche Kunst ist, muß geklärt werden von dem Ausgangspunkt her, was sakrale christliche Kunst ist. Sakrale christliche Kunst ist die Kunst, deren Werke Teil des christlichen Gottesdienstes sind. Um aber zu erfassen, was da stattfindet, wenn menschliche Kunst Teil des christlichen Gottesdienstes ist, muß man sich daran erinnern, daß Schönheit ursprünglich im Offenbarwerden Gottes besteht (I.1). Gott ist schön, weil er immer schon seiner selbst inne geworden ist. Es gibt den Versuch eines menschlichen Aufstiegs zu dieser Schönheit Gottes, wie ihn Platon und Plotin beschrieben haben; diese Schönheit kann aber nur plötzlich, für einen Augenblick geschaut werden, und dann sinkt man wieder herab[1] – streng genommen, nach dem Maßstab der christlichen Offenbarung, ist es nur eine Vorstellung, in die der Mensch sich hineinvertieft und die ihm für kurze Zeit so nahe kommt, daß er meint, ihre Wirklichkeit erreicht zu haben, aber er schafft es doch nicht (I.6). Genauso verhält es sich auch mit dem menschlichen Nachbilden der Schönheit Gottes. Phidias bildete eine Statue des Zeus so, wie Zeus sich darstellen würde, ließe er sich herbei, vor unseren Augen zu erscheinen[2]. Aber auch dies bleibt im Bereich einer Vorstellung, welche die Wirklichkeit in Wahrheit nicht zu erfassen vermag.

Es verhält sich mit diesen menschlichen Versuchen des Schauens und des künstlerischen Bildens wie mit den scheinbar guten Werken der Menschen, von denen Luther sagt, daß sie schön erscheinen, aber doch Todsünden sind[3]. Demgegenüber erscheinen die Werke Gottes als häßlich, so wie auch Christus

1 Damit zusammen hängt die Unsagbarkeit des Geschauten: „läßt es sich doch [wonach ich strebe] in keiner Weise, wie andere Kenntnisse, in Worte fassen, sondern indem es, vermöge der langen Beschäftigung mit dem Gegenstande und dem Sichhineinleben, wie ein durch einen abspringenden Feuerfunken plötzlich [ἐξαίφνης] entzündetes Licht in der Seele sich erzeugt […]“, Platon, VII. Brief 341c–d, Übersetzung nach: Platon, Sämtliche Werke, übers. v. Friedrich Schleiermacher u.a., Bd.1, Hamburg 1957 (übers. v. Hieronymus u. Friedrich Müller), 317, vgl. Symposion 210e, das plötzliche [ἐξαίφνης] Erblicken des Schönen, Tim. 28c die Unmöglichkeit, den Urheber der Weltalls, wenn man ihn überhaupt hat auffinden können, allen zu verkünden, Phaidros 248d–e: das Herabsinken, nachdem man an dem überhimmlischen Ort Gott geschaut hat.

2 Plotin, Enneade V 8, 1,35–41 (S.36/37), vgl. oben I.11.

3 Martin Luther, Heidelberger Disputation (1518), These III, WA 1, 356, Lat.-dt. Studienausgabe, Bd.1, 2. Aufl. Leipzig 2016, 36/37,32–36: „Die Werke der Menschen, wie schön [speciosa] sie auch immer seien und wie gut sie erscheinen, so glaubhaft ist doch, dass sie Todsünden sind.“

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_043
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

als häßlich und ungestalt erscheint (Jes 53,2)[4]. Genau dadurch wird aber die Wassersucht der Seele [„hydropsis animae"] beseitigt, in welcher der Mensch sich aufbläht dadurch, daß er das unsichtbare Wesen Gottes zu erschauen sucht, weil er nach Herrlichkeit, nach Weisheit und Macht – und man muß ergänzen: nach Schönheit – dürstet, dabei aber nur sich selbst will, und je mehr er davon trinkt, noch mehr danach dürstet, weil er immer mehr dessen ermangelt, wonach er dürstet[5]. Gott aber macht in seiner Liebe durch Christus die Sünder schön: „Denn darum sind die Sünder schön, weil sie geliebt werden; nicht darum werden sie geliebt, weil sie schön sind."[6]

Dieses Schön-Machen der Sünder findet aber in zwei Schritten statt: erstens durch den Kreuzestod Jesu Christi (2. Kor 5,19a, vgl. V.14f), zweitens durch den Dienst der Versöhnung der Menschen mit Gott, für den Gott selber Menschen bevollmächtigt hat. Er gibt ihnen das Wort der Versöhnung (2. Kor 5,19b.20)[7].

Der Dienst des versöhnenden Wortes findet nun in einer besonderen Verdichtung, so, daß er für das ganze Leben der Kirche grundlegend ist, im Gottesdienst statt. Luther definiert den Gottesdienst so, „dass darin nichts anderes geschehe, als dass unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort und wir wiederum reden durch Gebet und Lobgesang."[8]

Der christliche Gottesdienst hat seit alters her[9] diese Teile: erstens den Wortteil mit der Verlesung aus den Schriften des Alten und des Neuen Testaments, mit einer Predigt, welche diese Schriften auslegt, zweitens die Feier der Eucharistie, des Mahls des Herrn. Auch in diesem Teil spricht Gott zu seiner Gemeinde, denn grundlegend für diese Feier ist das Sprechen der

---

In der Erläuterung: „Die Werke der Menschen erscheinen schön, aber innerlich sind sie hässlich [foeda]" (Mt 23,27).

4 Luther, Heidelberger Disputation, These IV, WA 1, 356, Lat.-dt. Studienausgabe 1, 38/39.

5 Luther, Heidelberger Disputation, Thesen XIX und XXII, WA 1, 362f, Lat.-dt. Studienausgabe 1, 50; 52.

6 „Ideo enim peccatores sunt pulchri, quia diligunter, non ideo diliguntur, quia sunt pulchri.", Luther, Heidelberger Disputation, These XXVIII, WA 1, 365, Lat.-dt. Studienausgabe 1, 60,16f / 61,20f.

7 Es soll dabei immer noch der dritte, wirklich abschließende Schritt als Horizont beachtet werden: die jenseitige Verklärung des Menschen. Dies ist auch von Belang für die eschatologische Bestimmung des Kunstwerks.

8 Bei dieser sogenannten Torgauer Formel handelt es sich um die Bestimmung einer Kirche, d.h. eines „Hauses zum Predigtamt göttlichen Wortes", welches eingeweiht werden soll, daß dies darin geschehe: Martin Luther, Einweyhung eines Newen Hauses zum Predigampt Göttliches Worts erbawet / Im Churfürstlichen Schloss zu Torgaw, Wittenberg 1546, Deutsch-deutsche Studienausgabe Bd.2, Leipzig 2015, 854 /855: „denn das vnser lieber Herr selbs mit vns rede / durch sein heiliges Wort / vnd wir widerumb mit jm reden / durch Gebet vnd Lobgesang", WA 49, 588, 15–18.

9 Justin, 1 apol 67.

Einsetzungsworte (1. Kor 11,23–25). Das Sakrament entsteht durch das Wort, das ein sinnliches Element in bestimmter Weise prägt und zugleich ein Wort *zu* der Gemeinde ist[10]. Weitere wesentliche Elemente des Gottesdienstes sind die Gebete (1. Tim 2,1; Justin, 1 apol 67) und das Singen von Liedern (1. Kor 14,15.26; Eph 5,19; Kol 3,16). Es ergibt sich mit einer inneren Konsequenz, daß die Kirche dem Feiern des Gottesdienstes eigene Bauten und Räume widmet, die nur dem Gottesdienst dienen dürfen, denn mit dem Gottesdienst findet etwas Heiliges statt, und das Heilige nimmt eine eigene Örtlichkeit, einen eigenen Raum für sich ein[11]. Dies geschieht in Entsprechung zur Bestimmung des Tempels im alten Bund als eines heiligen, ja im innersten Bezirk allerheiligsten Raumes. In oder an diesem Kirchengebäude können sich aber auch Bilder und Statuen befinden, die gleichfalls Teil des Gottesdienstes sind.

Damit sind aber die Elemente des christlichen Gottesdienstes nicht nur Elemente des Dienstes des Versöhnung des Menschen mit Gott, welchen Gott durch Menschen vollzieht, sondern sie sind auch potentiell Felder menschlichen Kunstschaffens. Das *Wort*, welches grundlegend für das Feiern des Gottesdienstes ist, ist zugleich das Medium menschlicher Sprachkunst. Der Gesang ist eine Form von *musikalischem* Schaffen. Der Kirchenbau ist ein Werk der *Architektur*, die Bilder und Statuen Werke der *bildenden Kunst*. Hinzu kommt noch, daß der Gottesdienst begangen wird, indem bestimmte Glieder der Gemeinde vor der Gemeinde auftreten und sich bewegen und damit etwas darstellen – der „Vorsteher", wie Justin ihn nennt[12], und auch Menschen, die ihn umgeben. Dadurch gewinnt der Gottesdienst in gewisser Weise auch den Charakter eines Dramas.

Es ist also im christlichen Gottesdienst zweierlei Schönheit zu unterscheiden, die aber Eigenschaften desselben Realen sind: es ist (a) die Schönheit, die stattfindet, weil Gott selbst sich, in Niedrigkeit herabsteigend, zeigt – wir können sie die geistliche Schönheit nennen –, und (b) die Schönheit, die zustande kommt, weil Menschen Geschaffenes so formen, daß es gemäß den Möglichkeiten, wie von Menschen Kreatürliches geformt sein kann, schön ist. Diese Schönheit können wir die kreatürliche künstlerische Schönheit nennen. Guardini spricht von der Liturgie, davon, daß die Wiedergeburt des Menschen

10 „Accedit verbum ad elementum, et fit sacramentum.", Augustinus, Io. ev. tr. 80,3. Hinzuzunehmen ist das Gebet in der Eucharistiefeier: Justin, 1 apol 65f.

11 „*Sacer* und *profanus* sind also an Örtlichkeiten gebunden, welche sich gegenseitig begrenzen, oder deren eine – ein für *sacer* erklärtes Grundstück – innerhalb der anderen – der Umgebung, die profan genutzt werden darf – *sanctum*, d.h. eingehegt oder eingegrenzt ist.", Carsten Colpe, Art. Das Heilige, Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Bd.3 (1993), 93.

12 Justin, 1 apol 67.

aus Gott „sich in bestimmten Formen des Wortes, der Gebärde, des Gerätes und Symbols vollzieht, offenbart, gelehrt und vermittelt und angenommen wird". Es geht bei alledem um Wahrheit, aber: „Und siehe da, es begab sich, daß es zur Schönheit geriet!"[13]

Beiderlei Schönheit wird mit den Sinnen wahrgenommen, die geistliche Schönheit jedoch so, daß der Glaube vorausgesetzt sein muß. Er nimmt dann durch die Sinne Gott wahr, schmeckt und sieht wie freundlich der Herr ist (Ps 34,9)[14]. Die kreatürliche künstlerische Schönheit wird in der christlichen sakralen Kunst eingeborgen in die geistliche Schönheit, die Gott den Gläubigen zu erfahren gewährt. Der mit der Schöpfung dem Menschen eingegebene Drang, aufwärts zu steigen, wie mit dem Wahren und dem Guten auch das Schöne in einem ursprünglichen Sein zu erfassen, wird in der christlichen sakralen Kunst von der Sünde befreit, die ihn pervertiert hat, und zu seinem Ziel geführt – so wie es unter den Bedingungen des Noch-unterwegs-Seins zu Gott möglich ist: die kreatürliche künstlerische Schönheit dient dazu, Gott zu finden und zu verherrlichen. – Es kann aber auch so sein, daß beide Arten von Schönheiten auseinander treten und Gott dadurch deutlich macht, daß sein Wirken unabhängig ist von der Schönheit, die ein Mensch zustande bringt. Dieser Sachverhalt hat Goethe, der auf der Seite einer autonomen menschengeschaffenen schönen Kunst stand, sagen lassen: „Wundertätige Bilder sind meist nur schlechte Gemälde"[15].

Bei den folgenden Überlegungen sollen die aufgeführten Elemente des christlichen Gottesdienstes als Werke christlicher sakraler Kunst betrachtet werden, die man nur dann richtig auffassen kann, wenn man sie strikt daran gebunden sieht, daß sie dem heilbringenden Herabsteigen Gottes zu den Menschen dienen müssen, dem geistliche Schönheit eignet[16].

---

13 Romano Guardini, Vom Geist der Liturgie (1918), 17. Aufl. Freiburg/Br. 1951, 71. Guardini zitiert auf Anm. 4 auf dieser Seite Ildefons Herwegen, welcher die Liturgie ein Kunstwerk nennt (Das Kunstprinzip der Liturgie, Paderborn 1916, 18), und nennt selbst die Liturgie, „Kunst gewordenes Leben", ebd. 61.

14 Ps 27,4 heißt es in der Luther-Übersetzung: „zu schauen die schönen Gottesdienste des Herrn". Im Hebräischen und im Griechischen der LXX (Ps 26,4) ist es die Freundlichkeit, Lieblichkeit, Huld des Herrn, die geschaut wird; in der Vulgata nach dem Hebräischen steht „ut videam pulchritudinem Domini". Die Schönheit des Herrn ist gerade das, was die Schönheit eines Gottesdienstes ausmacht.

15 Goethe, Venezanische Epigramme Nr. 15, Johann Wolfgang von Goethe, Gedichte, hg. v. Ernst Johann, Frankfurt/M. 1956, 186.

16 Guardinis Kapitel „Der Ernst der Liturgie", Vom Geist der Liturgie, 61–73, ist eine eindringliche Warnung vor jeglicher Schöngeisterei im Raum der christlichen Kirche, welche diese Zielbestimmung der sakralen Kunst verkennt.

KAPITEL III.2

Die Gattungen der Kunst im Feld christlicher sakraler Kunst

III.2.1 Die künstlerische Gestaltung des Wortes im Gottesdienst

Der christliche Gottesdienst ist, wie wir gesehen haben, grundlegend durch das Wort bestimmt. Fangen wir also mit der Literatur, der Wortkunst an, so sehen wir, daß ihre theologische Präformation in ihrem Dienst als sakrale Kunst zur Erfüllung kommt. Dorothy Sayers hatte darauf hingewiesen, daß jegliche mimetische Kunst zu der Wirklichkeit, welche sie nachahmt, in einem exklusiven Verhältnis steht (I.22): in einer solchen Tiefe, wie das Kunstwerk das Wirkliche, das es nachahmt, erschließt, kann es durch nichts anderes sonst erschlossen werden. Diese Exklusivität steht in einer Analogie zu der Exklusivität, in welcher Gott Vater nur durch Gott den Sohn erschlossen werden kann (Joh 1,18; 14,9; Mt 11,27 par Lk 11,22). Ein Wort ist als solches schon Mimesis der Wirklichkeit, welche es benennt; ich habe dies die Mimesis der ersten Stufe genannt (II.3.1). Genau aus diesem Grunde ist „Wort" ein passender Name für den ewigen Sohn Gottes (Joh 1,1ff). Dieses Wort nun läßt sich nachahmen und erschließen durch die Worte, die es selbst spricht oder durch seine Bevollmächtigten von sich sprechen läßt. Jesus Christus gibt sich in diese Worte hinein. Diese Worte sind die der Heiligen Schrift: sie ist Wort Gottes im abgeleiteten Sinne[1]; man kann auch sagen: der Logos selbst spricht sich in ihr aus. In der Auslegung der Schrift durch die Predigt geschieht das Entsprechende: „praedicatio verbi Dei est verbum Dei ipse."[2]

Dem Wort der Heiligen Schrift kann nun aber in größerem und geringerem Maße nun auch künstlerische kreatürliche Schönheit eignen: nämlich in dem Maße, in dem ihre Rede *geschmückt* ist (I.25).

Die Bibel ist nun zum größten Teil – und es ist ihr Rückgrat – Geschichtsbericht: es ist einfach zu berichten, welche Geschichte das von Gott erwählte

1 Erinnert sei in der Folge dieser Ausführungen an Karl Barths Unterscheidung der drei Gestalten von Gottes Wort: der ewige Sohn als die erste und ursprüngliche Gestalt, die Heilige Schrift als die zweite, die Verkündigung der Kirche als die dritte Gestalt. Die Schrift wird zum Wort Gottes, indem sie Anteil hat an der ersten Gestalt; die Verkündigung, indem sie Anteil hat an der zweiten Gestalt: s. Kirchliche Dogmatik I/2.

2 Heinrich Bullinger, Confessio helvetica posterior (1562/66), in: E. F. Karl Müller (Hg.), Die Bekenntnisschriften der reformierten Kirche, Leipzig 1903; Nachdr. Waltrop 1999, 171,10.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_044
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Volk und einzelne Glieder desselben haben, wie Gott diese Geschichte leitet, in ihr auch eingreift, und schließlich dadurch seine Taten des Heils vorbereitet und vollzieht, sein Volk in den darauf gründenden Neuen Bund aufnimmt und auf den Weg dieses Neuen Bundes bringt. Dieser Bericht ist ein Fall von *erzählender Literatur*.

Es liegt in der Eigenheit eines Geschichtsberichts, daß er ganz sachlich ist und nicht oder kaum sprachlich geschmückt wird. Es entspricht der Demut Gottes, welcher sich mit menschlichen Angelegenheiten abgibt, daß er hier ganz prosaisch von sich sprechen läßt (vgl. II.3.2.). Es ist demgemäß auch angemessen, diese Texte wie die der Evangelien bei der Verlesung im Gottesdienst nicht zu psalmodieren.

Die Predigt bleibt auf dieser Ebene, wenngleich sie rhetorisch gestaltet sein muß: geht es in ihr doch darum, die Sache, von der in der Schrift berichtet wird, zur *eigenen* Sache der Zuhörer zu machen. Aber rhetorische Gestaltung ist nicht dasselbe wie kunstvoller Schmuck der Rede. Der Prediger hat nicht „Virtuose der Religion“[3] zu sein, sondern ein Diener, der mit Hingabe das zu verkündigen hat, was ihm aufgetragen ist (2. Kor 4,5).

Anders ist es aber bereits mit Texten, in denen das gefeiert wird, was sonst nur zu berichten war. Ein Beispiel dafür ist Jes 52,13–53,12, wenn man es mit den Passionsberichten der Evangelien vergleicht: der Text ist nach dem Parallelismus membrorum gestaltet und schaut in einem prophetischen Rückblick das, was die Evangelisten als Augenzeugen, oder als ob sie Augenzeugen wären, berichten, und drückt die Reue und Dankbarkeit für das aus, was da geschehen ist. Wenn Gott gedankt wird für seine alle Grenzen überschreitende Demut und wenn seine Majestät gepriesen wird, ist das Maximum an künstlerischer kreatürlicher Schönheit möglich und letztlich auch geboten. Ihr Ort sind dann die Gebete, gerade im eucharistischen Teil des Gottesdienstes, und die Lieder. Die lyrische Dichtung fängt in der Bibel selbst an: mit den Psalmen und anderen Cantica wie dem Magnificat, die im Wechsel gesprochen werden, und wird fortgesetzt in den Liedern der Gemeinde.

In den biblischen Lesungen und in der Predigt dient das Wort also dazu, daß Gott selbst die versammelte Gemeinde anspricht. Dies geschieht, indem durch die Lesung die menschlichen Verfasser der Bibel selbst zum Sprechen

3 Friedrich Schleiermacher verwendet den Begriff des Virtuosen im Bereich der Religion im Gegensatz zu dem des Laien und wechselweise mit dem des Priesters und bestimmt ihn so, er sei jemand, der „die andern zu sich hinzieht auf das Feld, welches er sich besonders zugeeignet hat, und wo er sich als Virtuosen darstellen kann“, Reden über die Religion (1799), hg. v. Rudolf Otto, Göttingen 1967,131 (Vierte Rede). Es geht aber hier nicht um eine besondere Beherrschung eines Gebietes, sondern um die Beauftragung und Gnadenbegabung durch Gott.

kommen und Gottes Handeln und Reden bezeugen. Dieses Bezeugen wird in der Predigt verbunden mit dem Vollzug der Applikation: daß die Gemeinde dieses Reden und Handeln Gottes angeht. In den Gebeten und Gesängen tritt umgekehrt die Gemeinde, vertreten durch einzelne Beter oder indem sie als ganze spricht, vor Gott. Was wir als ein Merkmal von *Lyrik* beobachtet haben (II.3.1): daß der Sprechende hier *vor* jemand anders tritt, um sich ihm mitzuteilen, in den Psalmen vor Gott und vor die Gemeinde, kehrt hier in einer besonderen Konstellation wieder: das Ich der Psalmen wird als ein Ich aufgefaßt, in das die gesamte Gemeinde sich einschließt. Sie tritt auf diese Weise vor sich selbst und, klagend, bittend, bekennend, lobpreisend vor Gott. Kennzeichend ist hier die Mittelbarkeit der Kommunikation: Das Psalmgebet oder ein anderes Gebet oder der Gesang sind Mittel, mit denen die Gemeinde und jedes einzelne Glied sich mit sich selbst verständigt und mit Gott.

Nur in Umrißlinien hat der Gottesdienst auch Charakteriken des *Dramas*. Die Verlesung des biblischen Texte geschieht gewöhnlich nur durch eine Person, welche sämtlich die Reden aller Personen, die in dem Text sprechen, übernimmt – *mimesis* im Unterschied zu *diegesis* in der Terminologie Platons (II.3.1). Würden alle diese Personen ihren eigenen Sprecher bekommen, dann hätte man in den Grundzügen bereits ein Drama. So etwas geschieht dann in einer Passionsmusik wie der Matthäus- oder der Johannes-Passion Johann Sebastian Bachs, und daraus kann ein Drama sich entfalten, wie es im Mysterienspiel der Fall ist. Die Praxis des Gottesdienstes bleibt aber dabei, dieses Sprechen mehrerer Personen zusammenzuziehen in dem Sprechen des einen Evangelisten, der von Gott bevollmächtigt worden ist, Zeugnis zu geben von diesem Reden und Handeln der biblischen Personen, und der durch den Vortrag dessen, der die Lesung hält, sich selbst an die Gemeinde wendet. Am stärksten kommt man der dramatischen Vergegenwärtigung eines konkreten Sprechers nahe in dem Sprechen der Einsetzungsworte des Heiligen Abendmahls durch den Vorsteher der Mahlfeier. Hier ist er nicht mehr einer, der bloß rezitiert, was ein anderer gesagt hat, so wie der Evangelist oder derjenige, der die Lesung hält, rezitiert. Sondern hier nimmt Jesus Christus selbst den Vorsteher der Feier in Beschlag, um wirksam handelnd in der Feier selbst aufzutreten[4]. Das Sprechen der Einsetzungsworte ist wie ein Stück aus einem Drama, in dem eine Person spricht, und die anderen Personen, d.h. die Gemeinde und ihr

4 In meiner Ekklesiologie ‚Ich glaube an die Eine Kirche', Paderborn 2015, 144–151, habe ich gezeigt, daß dieses In-Beschlag-genommen-Werden für den Amtsträger so ausgestaltet werden kann, daß er sich selbst, wie Jesus Christus, der Hohepriester, als Priester versteht, oder als Prophet.

Vorsteher, antworten dann vor allem darin, daß sie das Brot essen und aus dem Kelch trinken, sodann, indem sie mit dem Dankgebet und Gesang antworten.

Das dramatische Element wird in ostkirchlichen Gottesdiensten noch weiter ausgebaut, aber nicht als ein Miteinander-Sprechen von Personen, die verschiedene Rollen haben, sondern durch eine Folge von Zeichenhandlungen: wie hervorgehobene Teilnehmer des Gottesdienstes (die Kleriker) sich bewegen und welche Gesten sie vollführen. So ist es der „Große Einzug" in der Chrysostomos-Liturgie, bei welchem die Gruppe der Kleriker durch die linke Pforte der Ikonostase in den Raum kommt, in welchem die Gemeinde versammelt ist, diesen durchschreitet und dann schließlich durch die mittlere Pforte der Ikonostase in den Raum dahinter zurückkehrt. Sie singen dabei das ‚Cheroubikon' und nennen sich dabei Abbilder der Cheruben, mit denen sie gemeinsam das Lob Gottes singen. Zugleich vertreten sie aber die Gesamtheit der Gläubigen. Ihr Weg durch die mittlere Pforte steht für den Weg ins Paradies, den der am Kreuz bereuende Schächer genommen hat (Lk 23,42). Schließlich finden Zeichenhandlungen an den Broten auf dem Altar statt. Das Brot, das in den Leib Christi gewandelt werden soll, empfängt durch den Priester einen Stich mit einem lanzenförmigen Messer, entsprechend dem Stich durch die Lanze, mit dem Christus am Kreuz durchbohrt wurde, und der Priester spricht die Worte Joh 19,34[5]. In der koptischen Kirche gibt es auch ein Gehen des Priesters mit dem Brotleib, in dem sich der Leib Christi vergegenwärtigt hat, um den Altar herum; der stellt damit Simeon mit dem Jesusknaben dar (Lk 2,25ff). Dies ist die „Prozession des Lammes"[6].

III.2.2 Die Musik im Gottesdienst

Mit den Liedern tritt aber nun auch das Element der Musik ein. Die Musik im christlichen Gottesdienst muß immer mit dem Wort des Gottesdienstes verbundene Musik sein, also die Musik der Gesänge. Sie kann auch Instrumentalmusik sein, wenn die Instrumente den Gesang begleiten. Andererseits verlangt das überschwänglich Gott bittende und lobende Wort nach der Musik, weil sie selber schon überschwänglich ist. Die Musik kann eine unaussprechliche

5 Andreas Müller, Die Göttliche Liturgie, in: Quatember LXIV (2000), 146–155, hier: 146a; 152b; 146b; 149b–151a.

6 Martin Mosebach, Die 21. Eine Reise ins Land der koptischen Martyrer, Reinbek bei Hamburg, 2018, 166f.

Freude über Gott ausdrücken, der selber unaussprechlich ist[7]. Darum gilt auch: *bis orat, qui cantat*, doppelt betet, wer singt. Andererseits muß die Musik in der Kirchenmusik an das Wort gebunden bleiben. Gott läßt sich nur durch das Wort finden, in dem er zu uns herabgestiegen ist. Dieses Wort ist ein leibliches Wort; darum geht die Deutung von Eph 5,19 und Kol 3,16 fehl, derzufolge „in euren Herzen" besage, es solle still gesungen werden[8]. Das gesungene Wort sollte aber auch verständlich sein, was bei Mehrstimmigkeit oft zum Problem wird; zumindest muß man den Gesang im Hören zurückführen auf ein verständliches Wort[9].

Dieses Sich-Hinaufschwingen zu Gott geschieht aber in einem spielerischen Erfassen des mathematisches Gehalts der Ordnung, die Gott der Welt gegeben hat (II.5.1). Weil jedes einzelne Geschöpf, das von Gott in diese Ordnung gestellt wurde, Gott darum lobt, ist die menschliche Musik, die *musica mundana*, als solche bereits ein Einstimmen in diesen Chor der ganzen Schöpfung. Im Kirchengesang macht die singende Gemeinde[10] sich dieses Mit-Einstimmen bewußt. Es ist insbesondere ein Einstimmen in den Chor der Engel, die Gott umgeben[11]. Im „Heilig – Heilig – Heilig" der Abendmahlsfeier stimmt die

7 Augustinus, Enarrationes in psalmos 32, ser. I, 8, MPL 36, 283 / CSEL 91/1B, 270,20–30, vgl. en. ps. 99, 4, CChr.SL 39, 1349,1–8. Vgl. Bonhoeffer, Gemeinsames Leben, in: Theologische Existenz heute 61 (1939), 37:„Daß wir es [das Wort im Lied] nicht gemeinsam sprechen, sonden singen, bringt nur die Tatsache zum Ausdruck, daß unsere gesprochenen Worte nicht hinreichen, das auszusprechen, was wir sagen wollen, daß der Gegenstand unseres Singens weit über alle menschlichen Worte hinausgeht.", zit. bei: Oskar Söhngen, Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, in: Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, hg. v. Karl Ferdinand Müller u. Walter Blankenburg, Bd.4: Die Musik des evangelischen Gottesdienstes, Kassel 1961, 224, bei Anm. 569; vgl. auch Söhngens eigene Überlegungen zu 2. Kor 12,4: die unaussprechlichen Worte, die Paulus in der Entrückung hörte, sind jedenfalls ahnbar durch die Musik: ebd., 255.

8 Dazu Söhngen, Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, 3–8; es war Zwingli, der diese Auffassung vertrat: ebd., 17–38.

9 Zu den Diskussionen der Reformationszeit über die Verständlichkeit des Gesangs und darüber, ob überhaupt leiblich in der Kirche gesungen werden dürfe: Christine Christ-von Wedel, Basel und die Versprachlichung der Musik, in: Christine Christ-von Wedel / Sven Grosse / Berndt Hamm, Basel als Zentrum des geistigen Austausches in der frühen Reformationszeit, Tübingen 2014, 127–134.

10 Ich spreche hier von einer singenden Gemeinde, weil ich vom Gottesdienst einer evangelischen oder auch einer neueren römisch-katholischen Gemeinde ausgehe. Im ostkirchlichen Gottesdienst singt ein Chor stellvertretend für die Gemeinde.

11 Joseph Ratzinger sagt, daß die Sphärenmusik eigentlich der Gesang der Engel sei: Joseph Ratzinger, Der Geist der Liturgie, 2. Aufl Freiburg/Br. 2007, 132. – Das Einstimmen in den Chor der Engel ist oft, in eschatologischer Perspektive, ein Topos in den Kirchenliedern der lutherischen Orthodoxie, s. etwa Paul Gerhardts Lieder ‚Ich bin ein Gast auf Erden', Str. 7: „Mein Heimat ist dort droben, / da aller Engel Schar / den großen Herrscher loben",

Gemeinde in den Gesang der Seraphim ein, den Jesaja in einer Audition am Thron Gottes hörte (Jes 6,1–4).

Es ist offensichtlich, daß der Gesang der Gemeinde Ausdruck ihrer Gefühle ist: der Freude, oder auch des Schmerzes. Aber weil die Gemeinde vor Gott steht, darum kann der Ausdruck ihres Gefühls nicht das Dominierende sein. In dem Aufschwung zu Gott birgt sie sich in die kosmische Harmonie der Welt. Die Gemeinde ruht eben nicht in sich, auch nicht auf den Gefühlen ihrer Frömmigkeit, sondern, vermittelt über Gottes kosmische Ordnung, in Gott selbst[12]. Wie in der alten Auffassung der Lyrik tritt der Mensch mit seinen Gefühlen und auch mit dem musikalischen Ausdruck seiner Gefühle aus sich selbst heraus, wenn er vor Gott tritt. Dies gilt besonders vom Gesang im Kirchengottesdienst, weil dort auch der einzelne Gläubige nicht mehr allein ist, sondern als Glied der Gemeinde betet und singt. Auch sehr persönliche Gebete wie der Psalm 22 oder 42 erhalten einen anderen Charakter, wenn sie in der Gemeinde gebetet oder gesungen werden[13].

Umgekehrt gibt es auch eine Auswirkung dieser gemeinschaftlichen Musik auf den Einzelnen. In der kirchlichen Musik erhält der Charakter der Glieder der *civitas Dei* in ihrer Weise eine Stärkung und Förderung, die vergleichbar ist mit der Auswirkung, welche nach den Vorstellungen von Platon oder Aristoteles die dafür geeignete Musik auf die Glieder der *polis* haben sollte.

III.2.3 Die Architektur des Kirchenbaus

Wir hatten gesehen, daß die zentrale Funktion der Architektur das Wohnen ist: das Wohnen des Menschen. Im Kirchenbau wohnt aber nun in gewisser Weise Gott. Das ist von der einen Seite her dadurch der Fall, daß der Kirchenbau dazu bestimmt ist, Menschen aufzunehmen, in deren Herzen Gott wohnt und deren Leib ein Tempel des Heiligen Geistes ist (1. Kor 6,19). Von der anderen Seite her ist es aber so, daß, wenn Menschen in den Kirchenbau kommen,

---

und ‚Lobet den Herren, alle die ihn ehren', Str. 10: „Herr, du wirst kommen und all deine Frommen, / die sich bekehren, gnädig dahin bringen, / da alle Engel ewig, ewig singen: / ‚Lobet den Herren!'", Evangelisches Kirchengesangbuch (1957) 326,7; 347,10.

12 Söhngen, Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, 220f, kritisiert darum die Entwicklung der Musik im 19. und frühen 20. Jh., welche eine (in einem sehr weiten Sinne) geistliche Musik hervorbrachte, aber nicht mehr eine wirkliche Kirchenmusik: das Element des Ausdrucks hatte eine dominierende Stellung eingenommen.

13 Guardini, Vom Geist der Liturgie, 31, weist auf den unterschiedlichen Stil hin, den Gottesdienstgebete und tradierte Gebete bestimmter Personen haben. Das Gleiche gilt für die musikalische Fassung der Gebete.

sie in diesem Bau von Gott erwartet werden, auch wenn der Bau von Menschen leer sein sollte. Es gibt eine Beschlagnahmung, eine Reservierung von Räumen durch Gott, so daß er in einer besonderen und erhöhten Weise dort gegenwärtig ist, mehr als er sonst überall gegenwärtig ist. Im Fall des Kirchenbaus geschieht dies durch die zwei Funktionen des Gottesdienstes: in ihm geschieht Wortverkündigung: Gott spricht da selbst, und es geschieht die Feier des Herrenmahles: Gott wirkt da durch die Worte des Vorstehers der Feier und macht sich selbst im gesegneten Brot und im gesegneten Wein gegenwärtig. Diese Gegenwart überträgt sich aber auf den Raum selbst, so daß Gott dort dauerhaft gegenwärtig ist, auch wenn gerade kein Gottesdienst gefeiert wird. Diese Gegenwart Gottes im Kirchenraum stammt aber aus der Funktion des Gottesdienstes. Sie ist die Bestimmung des Kirchengebäudes. Wohnen heißt: der Wohnende schafft einen Bereich um sich herum, der zu ihm paßt und in den er hineingehört.

Wenn Gott in einem für den Gottesdienst bestimmten Raum wohnt, dann soll dieser Raum nur für den Gottesdienst genutzt werden. Fanden die eucharistischen Gottesdienste der Jerusalemer Urgemeinde noch in den Privathäusern von Gemeindegliedern statt (Apg 2,46), so verlangt die Ausschließlichkeit, in der Gott Menschen im Gottesdienst für sich haben will, daß Räume geschaffen werden, die ausschließlich für diese Begegnung mit Gott da sind.

Diese Räume sind also heilig inmitten einer Umgebung, die nicht-heilig, also profan sind[14]. Profan heißt als solches also nicht un-heilig oder unrein. Das Profane soll vielmehr gut sein, sehr gut, so wie die ganze Schöpfung sehr gut geheißen wird (Gen 1,31). Es wird aber gerade durch die Anwesenheit des Heiligen in seiner Mitte sehr gut; sein Gut-Sein wird im Zurückdrängen der Sünde wiederhergestellt durch das Heilige in seiner Mitte. Das Heilige strömt also aus dem Heiligtum heraus in das Nicht-Heilige, um es gut, sehr gut zu machen. Es gibt dann aber auch abgestuft Elemente des Heiligen innerhalb des Profanen. Das gilt für die Heiligkeit von Räumen, aber auch für die Heiligkeit von Worten oder von Musik oder von Bildern und Statuen. Ich werde darauf noch zu sprechen kommen.

Was die Architektur der Kirche betrifft, so hat sie damit folgende Elemente: Erstens soll sie Versammlungsraum der Gemeinde für den Gottesdienst sein[15].

14 *Pro-fan* heißt ursprünglich der Platz vor dem Tempelbezirk, zu dem das Opfer hinausgebracht wird, das im Tempel, im *fanum*, vollzogen worden ist: Colpe, Art. Das Heilige, 93.

15 So auch Ratzinger, Geist der Liturgie, 55. Daraus ergibt sich die klassische und bis ins 19. Jh. allgemein vorherrschende Basilika-Form für die christlichen Kirchen, s. Baumgart, Sachlexikon der Architektur, 50f; 29f. – Es kann noch erörtert werden, ob und in welchem Maße innerhalb des Kirchenraumes noch ein besonderer Bezirk da sein soll, der ausschließlich oder vornehmlich für den Klerus da sein soll, der in besonderer Weise mit

Zweitens hat sie Orte, von denen aus die Lesungen erfolgen und die Predigt gehalten wird: der Ambo und die Kanzel[16]. Drittens den Ort, welcher das Zentrum der Abendmahlsfeier ist: den Altar, auf dem die Gaben für die Gemeinde zubereitet werden.

Schließlich hat das Sonnenlicht eine besondere Bedeutung für die Architektur der christlichen Kirche. Denn wenn die bevorzugte Blickrichtung der feiernden Gemeinde die nach Osten ist, dorthin, wo die Sonne aufgeht, die Christus symbolisiert[17], und der Altar für sie auch in dieser Richtung liegen muß, dann muß auch das Licht so in den Kirchenraum einfallen können, daß man dies sieht. Es liegt nahe, eine Kirche dann so zu bauen, daß für ihr Inneres das einfallende Licht eine wesentliche Rolle spielt; sie soll also, anders als das Allerheiligste im alten Tempel (1. Kön 8,21), kein sonnenlichtloser Raum sein.

---

dem Gottesdienst betraut ist, den Chor oder das Allerheiligste hinter der Ikonostasis einer orthodoxen Kirche. Das hängt von dem Status ab, den man diesen Amtsträgern innerhalb der Kirche zuerkennt. Dieser innere Bezirk wird dann eben durch die *Ikonostasis* oder durch *Cancelli* oder einen *Lettner* oder ein *Chorgitter* von dem allgemeinen Kirchenraum abgegrenzt. (Zur Erläuterung dieser Begriffe s. die Stichworte bei Baumgart, Sachlexikon der Architektur, 38; 85; 37; 110.)

Louis Bouyer spricht sich im Sinne der Ekklesiologie des Zweiten Vatikanums – und hier übereinstimmend mit der reformatorischen Ekklesiologie – dafür aus, daß der Klerus nicht als ein weiterer Schwerpunkt des Gottesdienstes aufgefaßt und der Kirchenbau nicht so gestaltet werden dürfe, daß der Klerus von der übrigen Gemeinde getrennt ist: Louis Bouyer, Liturgie und Architektur, Freiburg/Br. 1993, 87–89. Pavel Florenskij, Die Ikonostase, 65–71, sieht in der Ikonostase die Grenze zwischen der unsichtbaren und der sichtbaren Welt; er meint damit also nicht die Grenze zwischen dem Allerheiligsten, in dem nur die Kleriker sein dürfen, und dem Versammlungsraum der Gemeinde. Eben aus diesem Grunde besteht sie aus Bildern der Heiligen, die aus der unsichtbaren Welt in die sichtbare hineintreten. Das Problem bleibt allerdings bestehen, daß der Klerus dann für wesentliche Teile des Gottesdienstes getrennt von der übrigen Gemeinde und nicht sichtbar für sie hinter der Ikonostase ist. Das Anliegen, den Kirchenbau so zu gestalten, daß man aus der sichtbaren in die unsichtbare Welt gelangt, hat auch Bouyer, 91: „Eine Gestaltung des Baues, die zum Altar führt, dort aber nicht halt macht, sondern darüber hinaus irgendeine kosmische und überkosmische Perspektive aufweist, ist daher äußerst wünschenswert." Man kann wahrscheinlich keine Lösung finden, die beiden Anliegen – der gegenseitigen Durchdringung von Klerus und Gemeinde einerseits und der architektonischen Versinnbildlichung der vereinenden Grenze von Unsichtbarem und Sichtbaren andererseits – ungeschmälert gerecht wird.

16 Siehe auch hier die Stichworte bei Baumgart, Sachlexikon der Architektur: 12; 94.

17 Die Sonne ist der Bräutigam (Ps 19,5b.6), also Christus (Mt 9,15par; Joh 3,29), vgl. Ratzinger, Geist der Liturgie, 60. Ratzinger nennt auf 60–64 die drei Elemente Ostung, Altar und Bema, d.h. Lehrstuhl, Cathedra des Bischofs, Schrein des Wortes. Ratzinger beruft sich auf Bouyer, Liturgie und Architektur, wo vor allem die Schlußfolgerungen, 83–112, für die Möglichkeiten des heutigen Kirchenbaus bedenkenswert sind.

Was schließlich den Schmuckcharakter der Kirchenarchitektur angeht, so ist zu bedenken, daß ihre Funktion ja darin besteht, dem Gottesdienst einen Raum zu gewähren. Das heißt, der Raum muß so gestaltet sein, daß die Aufmerksamkeit der Gemeindeglieder sich ganz dem Gottesdienst zuwenden kann, dem, was in den Lesungen und der Predigt gesagt wird, dem, was in der Eucharistiefeier zu hören und zu sehen ist. Jeder Bau soll irgendwie geschmückt sein, aber der Schmuck des Kirchenbaus soll von dieser Aufgabe nicht ablenken, sondern für den Gottesdienst ein angemessener Rahmen sein. Das, was der Kirchenbau ausdrückt, darf nicht das Ansehen und die Macht der Menschen sein, die ihn geschaffen haben, sondern, daß er *dient*: daß er im tiefsten denkbaren Sinne, der für ein Bauwerk zutreffen kann, *Funktion* ist. Gerade in seiner Schlichtheit hat er dann der geistlichen Schönheit Gottes im wahren Sinne *Raum* zu geben. In dieser Schlichtheit wird dann in maximaler Weise kreatürliche künstlerische Schönheit verwirklicht werden. Bei einer Zisterzienserkirche ist das viel mehr der Fall als bei einer Barock- oder Rokokokirche.

III.2.4 Sakrale Malerei und Skulptur innerhalb und außerhalb des Kirchenbaus

III.2.4.1 *Die Legitimität der Bilderverehrung*

Für die Besinnung darüber, was sakrale christliche Malerei und Skulptur sein kann und mit welchen Problemen sie zu kämpfen hat, sollen hier erst einmal die ganz grundsätzlichen Überlegungen wiederaufgenommen werden, die im Zweiten Teil zu Beginn von Kap.1 über die Malerei und auch über die Skulptur angefangen wurden. Erstens: Malerei ist die Offenbarung einer Wirklichkeit, welche dem Betrachter, insofern er das Gemälde betrachtet, ansonsten nicht präsent ist. Zweitens: Malerei kann andererseits die Erweiterung der Welt des Malers und des Betrachters sein, die in diese Welt das eingliedert, was sie zeigt. Schließlich ist, gerade beim sakralen christlichen Bild, das Element des Textes miteinzubeziehen, das dort als dritte Möglichkeit genannt worden war: das Bild bringt das in die sinnlich wahrnehmbare Wirklichkeit, was zuvor schon durch einen Text beschrieben und durch ihn vor dem geistigen Auge entworfen worden ist. Es stellt sich aber auch dann die Frage, welche der beiden ersten Möglichkeiten durch das Bild realisiert wird.

Das Schaffen eines Bildnisses geschieht so, daß in der Seele des Malers, in seiner Phantasie, seiner Ein-*bild*-ungskraft ein Bild schon geformt ist, das dann in das sinnlich wahrnehmbare Material übertragen wird. Zwischen der Wirklichkeit des Urbildes und dem Menschen, der ein Bild von diesem Urbild in

seiner Einbildungskraft trägt – wir wollen es das seelische Bild nennen –, gibt es also bereits eine Beziehung, die durch dieses seelische Bild vermittelt wird. Damit diese Beziehung existiert, ist das gemalte Bild gar nicht vonnöten. Wenn es hinzutritt, tritt damit allerdings ein dritter Faktor auf. Dieser kann sich so beteiligen, daß das Anschauen des gemalten Bildes das seelische Bild bestärkt und daß die Beziehung, welche der Mensch durch sein seelisches Bild zum Urbild hat, gekräftigt wird. Es kann aber auch so sein, daß die Wirklichkeit des Urbildes dem Menschen primär durch das gemalte Bild entgegentritt. Das seelische Bild ist dann nachgeordnet. Seine Funktion, die es für den Maler hatte, als er sein gemaltes Bild schuf, tritt dann ganz zurück.

Diese Überlegungen spielen letztlich eine Rolle in Blick auf das große Problem, mit welchem christliche sakrale Malerei und Skulptur zu kämpfen haben, nämlich dem biblischen Bilderverbot: „Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Gleichnis machen, weder dessen, das oben im Himmel, noch dessen, das unten auf Erden, oder dessen, das im Wasser unter der Erde ist. Bete sie nicht an und diene ihnen nicht / οὐ προσκυνήσεις αὐτοῖς οὐδὲ μὴ λατρεύσῃς αὐτοῖς." (Ex 20,4.5a, vgl. Dtn 5,8).

Die Argumentation, die in diesem Verbot enthalten ist, lautet: (a) Gott *kann* nicht in einem sinnlichen Material dargestellt und verehrt werden, denn dieses ist etwas kreatürliches, er aber der Schöpfer von allem; (b) Gott *darf* nicht dargestellt werden, denn es würde dann dieses Geschaffene verehrt werden und nicht Gott selbst. Darum wird in Ex 20,5b die Eifersucht Gottes als Begründung dieses Gebots genannt, die darum eifert, daß der Mensch nicht einen anderen als diesen einen Gott verehrt. Wird nun ein Bildnis geschaffen mit der Absicht, den wahren Gott darzustellen, dann gerät der Mensch in Widerspruch zu sich selbst und zu Gott. Denn der wahre Gott ist sein Schöpfer, das Bildnis, in dem er dargestellt und verehrt werden soll, ist aber etwas vom Menschen Geschaffenes, also eine Kreatur der Kreatur; es ist Kreatur in Potenz[18]. Das ist die Argumentation, die hinter der Aussage des Paulus in seiner Areopag-Rede, Apg 17,29, steht.

Soll aber ein anderer Gott als der eine wahre Gott abgebildet werden, dann wird ein Nichts abgebildet. Die Götter sind Nichtse: Jes 41,24. 29. Aus diesem

18 „Mit der Herstellung von bewegten (‚lebendigen') Bildern macht sich der *homo faber* zum *homo creator* und wird zum Konkurrenten des Schöpfergottes.", Hubert Cancik, Art. Ikonoklasmus, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Bd.3 (1993), 218. Das Götterbild wird damit, um es mit dem religionswissenschaftlichen Begriff zu sagen, zum Fetisch. Der Begriff „Fetisch" stammt von dem portugiesischen *feitiço* und meint in der primären Bedeutung „künstlich, gemacht", *facticius*, erst in der zweiten Bedeutung Zaubermittel: Reinhard Sachs, Art. Fetisch, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Bd.2 (1990), 428.

Grund tritt der Aspekt des Materials hervor, aus dem das Götterbild gemacht wird, und dessen Verfügbarkeit, zu verschiedenen Gegenständen gemacht werden zu können, seine Abhängigkeit vom menschlichen Verfertiger und seine Labilität im schärfsten Kontrast steht zu der göttlichen Würde, die ihm durch Verehrung beigemessen wird: das Götzenbild ist nichts als sein Material, weil der Götze selber nichts ist (Jes 40,18–20; 44,9–20; 41,6f). Allerdings gibt es zwar den eingebildeten Gott nicht, aber es gibt sehr wohl den Dämon, der sich hinter dem Namen eines Gottes verbirgt und sehr wohl wirksam ist, aber zum Schaden des Menschen, der den Gott verehrt (1. Kor 10,19f).

Diese biblischen Argumentationen sind die Grundlage der Kritik, die Johannes Calvin an der Verwendung von sakralen christlichen Bildern und Statuen geübt hat[19]. Gegen das Argument der Bilderverehrer, Gott sei ja nicht das Bild, er wohne nur darin, entgegnet er: „Ob man sich nun Gott oder die Kreatur im Bilde darstellt: Sobald man sich zur Verehrung niederwirft, ist man von irgendeinem Wahnglauben bezaubert!“[20] Calvin geht allerdings nie darauf ein, daß durch die Inkarnation Gott eine sichtbare Gestalt erhalten hat. Dadurch verändert sich aber die Lage, und die Inkarnation ist der Grund, weshalb die Kirche nach einer gewissen Zeit der Umgewöhnung zur Verehrung von Bildern gelangt ist, zentral: zu der Verehrung von Bildern, die Christus zeigen.

Johannes von Damaskus erklärt darum: „jetzt aber, nachdem Gott im Fleisch erschienen […] bilde ich [εἰκονίζω] an Gott das Sichtbare ab.“[21] Und:

19 Calvin, Institutio I, 11–12. Calvin beruft sich dabei (Inst. I, 11, 2. 6. 13) auf Kirchenväter in der ersten, die Bilderverehrung ablehnenden Phase der alten Kirche: Augustinus: civ. Dei VI, 10; VI, 7,1; 8,1; VIII, 5, 26; IV, 9; 31,2; de fide et symbolo 7,14; De diversis quaestionibus octoginta tres, qu. 78; ep. 102, q.3, 18; die Synode von Elvira von 306, Canon 36, Mansi II, 264; Laktanz, div. Inst. II, 17,6; Eusebius, De praep. Evang. III, 2, sowie II,4. Auch Nikolaus Thon als Verteidiger der Bilderverehrung, Ikone und Liturgie, Trier 1979, 34–36, nennt diese frühe Ablehnung.

20 „Itaque sive Deum sive creaturam tibi in simulachro repraesentes, ubi ad venerationem prosterneris, iam superstitione aliqua fascinatus es.“, Calvin, Inst. I, 11,9, Opera selecta [Op. sel.], hg. v. Peter Barth u. Wilhelm Niesel, München 1928, Bd. 3, 97,33–36 / Unterricht in der christlichen Religion, übers. v. Otto Weber, neu hg. v. Matthias Freudenberg, 2. Aufl. Neukirchen-Vluyn 2009, S.58a.

21 Johannes von Damaskus, Contra imaginum calumniatores orationes tres [imag.], I,16, in: Die Schriften des Johannes von Damaskos, Berlin / New York 1975, Bd.3, PTS 17, 89,2–4 / Johannes von Damaskus, Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die heiligen Bilder verwerfen, hg. u. eingel. v. Gerhard Feige, übers. v. Wolfgang Hradsky, Leipzig 1994, 39. Dazu, daß lange Zeit Bilder zur Verehrung Gottes nicht erlaubt waren – nämlich vor der Inkarnation –, erklärt Johannes: „Vielmehr ‚hat alles seine Stunde‘.“ (Koh 3,1), ebd. I,15, Verteidigungsschriften, 39. Das kann man auch noch ausdehnen auf die erste Phase der Alten Kirche, in welcher führende Theologen die Verehrung der Bilder ablehnten. Es mußte zuerst der Unterschied zu der heidnischen Verehrung von Götzenbildern und die

„Es ist offensichtlich, daß Du, wenn Du den Körperlosen siehst, der um Deinetwillen Mensch geworden ist, dann das Abbild des Sichtbargewordenen schaffen wirst […] dann ritze ihn auf einer Platte ein und stelle ihn, der es auf sich genommen hat, gesehen zu werden, zum Anschauen aus!“[22]

Es sind aber hier noch die Zwischenschritte zu bedenken. Der sinnlich wahrnehmbare Leib Gottes ist aufgrund seiner Einheit mit der Person des göttlichen Logos, der *unio hypostatica*, selber Gott, und zugleich bleibt er ein natürlicher Leib[23]. Wenn man sich Christus in seiner leiblichen Erscheinung zuwendet, so wie das der Apostel Thomas tut, als er dem Auferstandenen begegnet und ausruft „Mein Herrn und mein Gott!“ (Joh 20,28), dann gilt seine Anbetung dem göttlichen Logos *und* dem Menschen, und damit auch dem menschlichen Leib Christi in ihrer Einheit. Wie aber kann es dazu kommen, daß auch das *Bild* dieses Leibes dazu dienen kann, daß Christus verehrt wird? Johannes von Damaskus nennt als ersten Schritt, daß alles, was Christus tat oder mit ihm geschah, aufgeschrieben worden ist, „damit wir, die es nicht gesehen, aber gehört und gelaubt haben, der Seligpreisung des Herrn teilhaftig würden.“[24] Die erste Vermittlung ist immer die durch das Wort (2. Kor 5,18b.19b. 20, vgl. Röm 10,14). Wie kann aber nun der weitere Schritt erfolgen vom Wort zum Bild, von Glauben zum Schauen? Zunächst ist festzuhalten, daß dieses Schauen gerade nicht das Schauen ist, welches noch der Zukunft der Vollendung vorbehalten ist: Wir leben noch im Glauben, nicht im Schauen (2. Kor 5,7, vgl. 1. Joh 3,2; 1. Kor 13,12)[25].

Das Wort Gottes kann aber nicht nur gesprochen oder geschrieben und gelesen werden. Es kann auch gemalt werden. Luther hat besonders deutlich gemacht, was bei diesem zweiten Schritt geschieht[26]. Er drängt dazu, daß man

---

Tragweite der Inkarnation realisiert werden, bevor die kirchliche Theologie die Bilder bejahte. Der Bilderstreit war hier eine reinigende Krise.

22 Ebd., I,8, Verteidigungsschriften, 32f.

23 Ebd., I,16, Verteidigungsschriften, 40: „Wenn auch der Leib Gottes Gott ist, infolge der wesensmäßigen Einheit […] ist er doch zugleich das geblieben, was er von Natur aus war […]“.

24 Johannes von Damaskus, Expositio fidei = De fide orthodoxa, IV, 16: Von den Bildern, BKV 44, 228f.

25 Johannes von Damaskus erklärt denn auch, daß es gottlos und töricht ist, sich von dem unsichtbaren Gott ein Bildnis zu machen: Expositio fidei, IV, 16, BKV 44, 228.

26 Siehe dazu Johann Anselm Steiger, Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben. Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla, Leiden u.a. 2002, 105–143, insbes. 118–121; ders., „vor die Augen gemalt“ (Gal 3,1). Zur Vergegenwärtigung des Sohnes Gottes in den Medien Wort und Bild bei Martin Luther und im Luthertum der Barockzeit, in: Christine Christ-von Wedel / Sven Grosse (Hgg.), Auslegung und Hermeutik der Bibel in der Reformationszeit, Berlin u.a. 2017, 213–239, insbes. 214.

Worte und Werke Gottes „singet und saget, klinget und predigt, schreibt und lieset, malet und zeichent.“[27] Gottes Wort hat „fur unsern augen und ohren geschrieben, gemalet, gespielet, gesungen und geklungen“[28]. So wie also in der *communicatio idiomatum* die göttliche Natur Christi ihre Eigenschaften auf die menschliche Natur überträgt, so überträgt auch das Wort seine Eigenschaft, den Menschen zu retten und aufzurichten, ihn im geistlichen Sinne „schön“ zu machen, auf die Musik, aber auch auf die Malerei. Das Malen, in dem den Menschen Christus vor Augen gemalt wird (Gal 3,1), ist also nicht nur ein Malen durch Worte, sondern auch ein Malen mit dem Pinsel[29]. Was geschaut wird, ist somit ein durch das Wort bevollmächtigtes und gedeutetes Bild des menschgewordenen Gottes.

Dieses, das Christus-Bild, ist mithin zentral und grundlegend für alle christliche sakrale Malerei oder Skulptur. Johannes von Damaskus dehnt die Sakralität von Christus aber auch noch auf die sogenannten Heiligen aus[30]. Die Ehre, die den Heiligen erwiesen wird, die wiederum durch ein Bild vermittelt werden kann, ist ein Beweis der Liebe gegen den gemeinsamen Herrn[31]. Gott ist der allein Heilige, aber so wie Eisen, das durch das Feuer glühend wird, so glüht diese Heiligkeit Gottes in ihnen und macht auch sie heilig[32]. Diese Heiligkeit ist im Grunde über alle Glieder der Kirche ausgebreitet (siehe die Anfänge der apostolischen Briefe wie Röm 1,7). Die Aneignung der Heiligkeit Gottes kann aber bei manchen Gliedern so weit gehen, daß es für andere sinnvoll ist, sie nachzuahmen, um dadurch selber Gott ähnlicher zu werden (1. Kor 4,16;

---

27 Martin Luther, Betbüchlein von 1522, WA 10/II, 458,31f.

28 Martin Luther, Predigten des Jahres 1538, Nr.33, WA 46, 336,12f.

29 Es zwingt also nichts, so wie Calvin es tut, das Malen auf die Predigt einzuschränken: Calvin, Inst. I, 11,7.

30 Nur ganz am Rande taucht die Möglichkeit auf, auch Gott Vater zu malen. Dionysios vom Berge Athos sagt, Gott der Vater wird dargestellt, „und zwar als Greis, wie Ihn Daniel sah.“ (Dan 7,9, vgl. V.13). Das wird aber nur sehr selten getan: Dionysios von Phurnâ (Furna)-Agrapha (1670–1745), Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos, nach der dt. Übers. von Godehard Schäfer (Trier 1855), neu hg. vom Slavischen Institut München unter Mithilfe von Elisabeth Trenkle, München 1983, § 445, S.185f. – Bei den Bildbeschreibungen wird bei mehreren Szenen des Apokalypse (§§ 364–372: S.116–118, Apk 4–9) und bei der Göttlichen Liturgie (§ 360, S.114) der Vater genannt, sonst, soweit ich sehe, nicht. Beim Besuch bei Abraham, genannt „Die Gastfreundschaft Abrahams“ (§ 102: S.50: Gen 18) wird indes nur von drei Engeln gesprochen.

31 Johannes von Damaskus, Expositio fidei IV,16, KV 44, 229 (Johannes beruft sich hier auf Basilius, hom 19); Verteidigungsschriften, I,19; 21; II,6; III,41.

32 Johannes von Damaskus, Verteidigungsschriften III,33–39 (= 2). Die Heiligen sind Götter geworden: „wie wir nun wahrhaftig Götter sind [Ps 82,6, öfters zitiert], nicht der Natur nach, sondern als Gefährten dessen, der von Natur aus Gott ist, so sind sie verehrungswürdig.“

11,1: μιμηταί), und hier kann auch eine Verehrung solcher heiligen Menschen statthaben.

Der entscheidende Gedanke an dieser Stelle ist aber dieser, daß diese Ehrung von den Heiligen auf Christus übergeht, und vom Bild, das Christus oder die in diesem Sinne Heiligen darstellt, auf das Urbild Christus selbst. Johannes von Damaskus gewinnt diesen Gedanken durch die Übertragung einer Überlegung[33], die Basilius von Caesarea in der Auseinandersetzung über die Gottgleichheit Christi vorgetragen hat: „Denn die Ehrung des Bildes geht auf das Urbild über."[34] An einer anderen Stelle führt Basilius aus: „Wenn wir mit Hilfe der erleuchtenden Kraft mit unverwandtem Blick auf die Schönheit [τῷ κάλλει] des Bildes des unsichtbaren Gottes hinschauen [ἐνατενίζομεν] und durch dieses Bild zur Schau des über die Maßen schönen [ὑπέρκαλον] Urbildes [ἀρχετύπου: wörtlich: auf das Überschöne des Urbildes] emporgeführt werden, dann ist der Geist [der Hl. Geist] der Erkenntnis irgendwie davon nicht zu trennen. Er schenkt denen, die die Wahrheit schauen wollen, in sich [dem Hl. Geist] die Fähigkeit, das Bild anzuschauen. Nicht von außen führt er dabei zur Erkenntnis hin, sondern in sich [dem Hl. Geist] führt er in sie ein."[35]

Es ist aber nun doch ein wichtiger Unterschied zu beachten. Basilius geht es darum, Jesus Christus als das Ebenbild (εἰκών) des unsichtbaren Gottes angemessen aufzufassen. Er ist dem unsichtbaren Gott, Gott Vater, gleich im Wesen, und die Verehrung, die ihm entgegengebracht wird, ist zugleich eine Verehrung des Vaters; sie geht von ihm auf den Vater über. Basilius vergleicht dieses Weiterleiten der Ehrung mit dem Verhältnis zwischen dem Bild eines Künstlers und seinem Urbild: „Wie das Bild in der Weise der Nachahmung [μιμητικῶς] ist, das ist dort in der Weise der Natur [φυσικῶς] der Sohn [Gott der Sohn]."[36], aber der Unterschied besteht eben darin, daß das Bild des Künstlers in der Einprägung einer Gestalt in ein Material besteht, und es gibt dann eine Ähnlichkeit zwischen Urbild und Bild aufgrund dieser Gestalt [μόρφη], während es bei Gott dem Vater und dem Sohn eine Einheit [ἕνωσις] ist, nicht

33 Das folgende Wort des Basilius wird zitiert von Johannes von Damaskus: Expositio fidei IV,16, BKV 44, 229; imag. I, 21, vgl. imag. III, 26. 41. Auch Florenskij beruft sich darauf: Ikonostase, 77.

34 „διότι ἡ τῆς εἰκόνος τιμὴ ἐπὶ τὸ πρωτότυπον διαβαίνει. Ὅ οὖν ἐστιν ἐνταῦθα μιμητικῶς ἡ εἰκών, τοῦτο ἐκεῖ φυσικῶς ὁ Υἱός." Basilius, De spir. Sanct. 18, 45, FC 12, 210,3–6 / 211. Vgl.: „Auch das Bild (εἰκών) des Königs wird König genannt"; mit dem Bild wird der König verehrt: De spir. sanct. 18,45, FC 12, 208,23f / 209–211.

35 Ebd., 18,47, FC 12, 214,5–12.

36 Ebd. 210,4–6 / 211.

nur eine Ähnlichkeit [ὁμοίωσις], und diese Einheit in der Gemeinsamkeit der Gottheit besteht[37].

Johannes von Damaskus ist sich dieses Unterschiedes bewußt und sagt darum: „Ich verehre [προσκυνῶ] nicht die Materie [ὕλη], ich verehre vielmehr den Schöpfer der Materie, denjenigen, der um meinetwillen Materie geworden ist, […] der durch die Materie mein Heil gewirkt hat, und ich werde nicht aufhören, die Materie zu ehren [σέβων], durch die mein Heil gewirkt ist. Ich ehre [σέβω] sie aber nicht als Gott […]“[38] Man kann also die Materie, das Material, in welches eine Gestalt in der Ähnlichkeit des leiblichen Urbildes (d.h. des Leibes Christi oder des Leibes der Heiligen) eingeprägt ist, nicht achtlos behandeln. Sie gewinnt einen Zusammenhang mit diesem Urbild und letztlich mit Gott selbst und verlangt darum Ehrung, auch wenn sie mit Gott nicht so eins ist, wie der sinnliche Leib Christi mit einer Gottheit eins ist aufgrund der *unio hypostatica*. Die Verehrung hingegen kann aber nur Gott gelten. Sie wird also vom Bild (der Ikone) weitergeleitet zu Gott.

Das Zweite Konzil von Nicaea 787 hat dann folgende Ausdrücke gebraucht: „man grüßt sie [die Bilder] und erweist ihnen achtungsvolle Verehrung [ἀσπασμὸν καὶ τιμητικὴν προσκύνησιν ἀπονέμειν]. Ihnen gebührt jedoch nicht die wahre Anbetung [ἀληθινὴν λατρείαν], die unserem Glauben gemäß ist und allein der göttlichen Natur zusteht.“[39] In der lateinischen Übersetzung wurde für προσκύνησις *adoratio* gesagt, für λατρεία *latria*.

Das Bild kann und soll also nur ein Medium sein, das die Verehrung des Menschen zu Gott weiterleitet, und insofern das Bild *nur* ein Bild ist, eine Materie, der eine bestimmte Gestalt eingetragen ist, empfängt es eine gewisse Achtung oder Ehrung. Es kann aber nun geschehen, was auch immer wieder geschehen ist und geschieht: daß der Mensch dieses Bild, das zur Verehrung Christi und damit des dreieinigen Gottes bestimmt ist, so behandelt wie ein Götzenbild. Daß er zwar wohl weiß, daß er in Gott mit einem zu tun hat, der ihm überlegen ist, daß er aber mit dem Bild versucht, auf diesen Gott Einfluß auszuüben. Dann aber schrumpft der Unterschied zwischen dem Bild, das aus kreatürlicher Materie von einem Menschen gemacht worden ist,

37 „Und wie es bei den Künstlern Ähnlichkeit in der Gestalt gibt, so besteht bei der göttlichen und nicht zusammengesetzten Natur Einheit in der Gemeinsamkeit der Gottheit.“, ebd., 210,6–8.

38 Imag.16, PTS 17, 89,4–9 / Verteidigungsschriften, 39. Hradsky übersetzt dort diese beiden Ausdrücke, προσκυνῶ und σέβω mit „verehren“ und verunklart damit die Unterscheidung, über die sich Johannes von Damaskus sehr wohl klar war. σέβω ist für ihn der weitere Begriff; προσκυνῶ bezieht er alleine auf Gott.

39 Josef Wohlmuth (Hg.), Conciliorum oecumenicorum decreta, Bd.1, Paderborn, 3.Aufl. 2003, 136, 16–22.

und dem Gott, der sich darin zeigt, zu einem Nichts zusammen. Genau das hat Calvin im Blick, wenn er sagt, daß εἰδωλοδουλεία (nur Dienst an den Bildern) und εἰδωλολατρεία (Anbetung der Bilder) dasselbe seien[40]. Die Bilderfeindlichkeit, die in einer der Strömungen der Reformation des 16. Jh.s, in dem Typus, den man „reformiert" nennt, hervortrat (bei Karlstadt als dessen Vorläufer, bei Zwingli und Calvin), hatte ihren Anlaß in einer Frömmigkeit, der dieser Unterschied faktisch nicht mehr bewußt war. – Demgegenüber sagte allerdings Luther, daß man den Menschen nicht ins Herz sehen könne, ob sie wirklich die Bilder angebetet hätten[41]. Mit der bloßen Unterscheidung von Begriffen wie δουλεία und λατρεία läßt sich nicht sichern, ob tatsächlich nun eine Vergötzung des Bildes vermieden wird; bei einer Ablehnung dieser Unterscheidung, wie sie Calvin vertrat, kann man aber auch nicht ausschließen, daß dennoch ein rechter Umgang mit dem Bild stattfindet. Calvins engagierte Kritik hat ihren bleibenden Wert darin, der Gewissenserforschung zu dienen: Was oder wen verehre ich, wenn ich mich dem Bild zuwende? Welche Absicht habe ich damit?

Es kann allerdings mit jedem Medium, durch das der Mensch mit Gott kommuniziert, geschehen, daß es die Verehrung, die allein Gott gebührt, nicht weiterleitet, weil der Mensch dieses Medium anstelle Gottes setzt. Luther nennt als Beispiel die eherne Schlange, deren Anblick vor tödlichen Schlangenbissen retten konnte (Num 21,9) und die Jesus selbst als *typos* für sich am Kreuz nennt (Joh 3,14f), die aber von dem König Hiskia zerstört wurde, weil man angefangen hatte, sie anzubeten (2. Kön 18,4)[42]. Der Name des Herrn Jesus selbst kann mißbraucht werden; dieser Mißbrauch kann sich aber auch rächen (Apg 19,13–16). Auch die Menschheit Jesu, von seiner Gottheit abgetrennt gedacht, kann verehrt und damit vergötzt werden, wozu die Frömmigkeit, die auf der psilanthropistischen Theologie des Neuprotestantismus beruhte, leicht neigen konnte. Aber auch die Bibel selbst kann zum Gegenstand einer Bibliolatrie werden. Dadurch, daß Leib und Blut Christi in den Elementen des Altarsakraments in den Händen eines Menschen ruhen, kann sich die Kirche auch verführen lassen. Die Anbetung des Bildes, vor allem des Bildwerkes, der Statue, ist nur der gröbste und offenkundigste Fall davon, während das Wort den Anschein haben kann, daß es am wenigsten mißbrauchbar ist, weil es – anscheinend – am abstraktesten ist, das dreidimensionale Bild hingegen

40 Inst. I, 11,11, Op. sel. 3, 100,2ff.

41 Invokavit-Predigten (1522), Die dritte Predigt, WA 10/3, 28,30–32; der Text auch bei Jörg Berns (Hg.), Von Strittigkeit der Bilder. Texte des deutschen Bilderstreits im 16. Jh., Bd.1, Berlin 2014, Bd.1, 172.

42 Ebd., WA 10/3, 27,31f; 28,5f.

am weitesten in unsere sinnliche Wirklichkeit hineintritt. Vermutlich wird in der ostkirchlichen Frömmigkeit aus diesem Grunde auch die sakrale Skulptur vermieden und man hat nur das zweidimensionale Bild.

Wenn mißachtet wird, daß das sakrale Bild nur ein Medium für den Austausch mit Gott sein kann und sein darf, das lediglich mitgeehrt werden darf, aber nicht selber angebetet, dann entartet es. Es wird, wie Guardini in seiner Terminologie sagt, dann das Kultbild zu einem leeren Schema oder es wird „in böser Weise lebendig“[43], zu einer „Gefährdung der Ehre, die dem lebendigen Gott gebührt“; das Andachtsbild könnte nur noch ästhetisch betrachtet, oder das Religiöse „zum Gegenstand des Genusses“ werden – man könnte auch sagen, das Bild wird dann zu einem Stimulans, mit dem der Mensch sich selbst in religiöse Erregung versetzt[44].

III.2.4.2 *Kultbild und Andachtsbild*

Greifen wir nun auf die Unterscheidung zurück, die oben zu Beginn dieses Kapitels 2.4 getroffen wurde: das Bild kann in einer solchen Weise auf seinen Gegenstand, sein Urbild bezogen sein, daß das Bild in der Seele des Künstlers oder Betrachters zurücktritt und der Betrachter ganz über das äußere Bild auf das Urbild bezogen ist. Im Falle des heiligen Bildes ist der Gegenstand, das Urbild, zentral Jesus Christus, und er stellt sich dann in diesem Bild dem Betrachter zur Verehrung dar. In diesem Sinne kann die Definition Guardinis aufgefaßt werden, wonach das „Kultbild […] vom objektiven Sein und Walten Gottes“ ausgeht. Es scheint „aus der Transzendenz herzukommen“ und tut das auch[45]. Der menschliche Künstler muß vor der Majestät Gottes gerade zunichte werden.

---

43 Die bösartige Verselbständigung des Bildes, das Macht über den Menschen bekommt, der versucht, über das Bild eine Macht über den Darstellten zu bekommen, ist oft Gegenstand von Literatur geworden, s. die bei Michal Peled Ginsburg (Hg.), Portrait Stories, New York 2015, versammelten Erzählungen, etwa Nikolai Gogol, Das Porträt, und Oscar Wilde, Das Bildnis des Dorian Gray.

44 Romano Guardini, Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker. Würzburg, ca. 1950, 21–23.

45 Ebd., 8. Guardini schließt unter dem Begriff des Kultbildes die Ikone mit ein; es ist für ihn wesentlich die Ikone. – Berndt Hamm definiert den Begriff des Kultbildes so, indem er von „von sakralen Kultbildern“ spricht, „d.h. von Bildwerken, deren gnadenvermittelnde Kraft wie die materialgebundene Potenz einer Reliquie oder Hostie verehrt wurde und insbesondere durch bestimmte andächtige Körpergesten wie Niederknien oder ehrfürchtige Körperberührungen wie Küssen und durch Aufsagen von Gebeten abgerufen werden konnte.“, Berndt Hamm, ‚Frömmigkeitsbilder‘ und Partikulargericht vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert, in: Kunst-Kontexte, FS Heidrun Stein-Kecks, hg. v. Hans-Christoph Dittscheid, Doris Gerstl, Simone Hespers, Petersberg 2016, 130–152, hier: 131a.

Das ursprüngliche Bildnis Christi ist darum *acheiropoieton*: es ist nicht mit menschlichen Händen gemacht. Die Legende von dem Bild, das Christus selbst für den König Abgar schuf, erhellt diesen grundlegenden Sachverhalt: der Maler, den der König Abgar von Edessa zu Jesus sandte, um ihn zu malen, konnte dies nicht tun wegen des strahlenden Glanzes seines Angesichts, also wegen der göttlichen Majestät Christi. Jesus legte aber sein Obergewand auf sein Angesicht und prägte es darauf ab und ließ es Abgar zuschicken[46]. Dieses Bildnis auf dem Gewandstück wird auf den ostkirchlichen Ikonen aufgemalt, um sie zu autorisieren: sie können nur heiliges Bild sein, weil dieses eine, grundlegende Bildnis auf ihnen ist. Christus selbst ist es, der dieses Bildnis schuf. Der Stempel der Realität, welcher der Photographie anhaftet, weil die Realität selbst sich – scheinbar ohne menschliches Zutun – auf einem lichtempfindlichen Material abdrückt, aus dem das Bild entsteht, eignet dieser Urikone im höchsten Maße. Der menschliche Künstler, auf den man nicht verzichten kann, wird von Christus als dem eigentlichen Künstler in Beschlag genommen: nur unter Beten und Fasten, nur nach ihm vorgegebenen Regeln darf er die Ikone malen. Durch solche Bilder geschehen auch Wunder, d.h. der allmächtige Gott greift, vermittelt durch dieses äußere Bild, in die äußere, objektive Wirklichkeit ein und verrichtet dort objektiv Taten[47].

Für die Ikone als Kultbild, wie es hier definiert wurde, ergeben sich konsequent ganz bestimmte Regeln, in welchem Stil sie gemalt werden muß. Wir können die charakteristischen Merkmale des Ikonenstils vornächst einmal so beschreiben, wie sie aus westlicher Sicht wahrgenommen und dabei falsch beurteilt werden. Hegel spricht hier für viele, wenn er schreibt: Es ging „dieser Kunst Natur und Lebendigkeit ganz ab, in den Formen des Gesichts blieb sie traditionell, in den Figuren und Ausdrucksweisen typisch und starr, in der Anordnung mehr oder weniger architektonisch; die Naturumgebung und der landschaftliche Hintergrund fehlten, die Modellierung durch Licht und Schatten, Hell und Dunkel und deren Verschmelzung erreicht wie die Perspektive

---

Hamm sieht sie „von ihrer objektiven, materieverbundenen oder an einen bestimmten Formtypus geknüpften Sakralqualität her bestimmt, die aller Devotion vorausging und sie begründete". Er nennt sie „Präsenzbilder", weil sie „die Gnadenpotenz Christi, Mariens und diverser Heiliger performativ und effektiv vergegenwärtigen", ebd.

46 Johannes von Damaskus, Expositio fidei IV.16, BKV 44, 229, vertreten auch von Nikolaus Thon, Ikone und Liturgie, 40f.

47 Berndt Hamm, Frömmigkeitsbilder, 131a, spricht von den „wundertätige[n] Gnaden- und Wallfahrtsbilder wie das in Rom verwahrte ‚Wahre Abbild' (vera icon) Christi"; Hans Belting, Bild und Kult, München 1990, 550–554 u. sonst noch, führt eine Reihe von frühen Quellen mit Berichten von Wundern auf, die durch Kultbilder geschehen sind.

und Kunst lebendiger Gruppierung entweder gar keine oder nur eine sehr geringfügige Ausbildung."[48]

Wir haben im Zweiten Teil (1.1, 1.4, auch 1.5) gesehen, daß dies letztlich nicht an einer Ungeübtheit in der Naturauffassung liegt – diese Ungeübtheit mag bestehen, sie ist aber nicht der ausschlaggebende Grund. Es geht vielmehr darum, daß sich in der Ikone eine eigene Wirklichkeit, die „evangelische Welt" zeigt, d.h. die Welt, die durch das Evangelium eröffnet wird, die Wirklichkeit, welche der diesseitigen Wirklichkeit überlegen ist. Es ist eben die Welt, aus der heraus Gott in Jesus Christus und in denen, die durch Christus besonders geprägt sind, hineintritt in die diesseitige Welt, so daß wir ihn, so wie es jetzt überhaupt geht, sehen können. Das ist die objektive Wirklichkeit Gottes in der Ikone.

Wenn man die kunsthistorische These von der Herkunft der Ikone aus dem ägyptischen Mumienbildnis der späten Antike übernimmt, dann nimmt man ein Fortschreiten der bildlichen Darstellung in die Transzendenz hinein wahr[49]. Denn das Mumienbildnis kann man als Weiterentwicklung der Totenmaske auffassen. Es wird also in einem ersten Schritt die Dreidimensionalität aufgegeben. In entsprechender Weise hat man in der Ostkirche seit der Beendigung des Bilderstreits keine sakralen Statuen mehr, sondern nur noch Bilder. Dieser äußerste Zugriff des Menschen in die heilige Welt, der in dem Schaffen einer sakralen Statue besteht, wurde dadurch ausgeschlossen. Sodann kann dieses gemalte Kopfbildnis nur noch von vorne betrachtet werden: es blickt einen an (s. II.1.5)[50]. Das Mumienbildnis ist aber noch ganz plastisch und realistisch gemalt, fast wie eine Photographie. Das wird nun bei dem Übergang zur Ikone, vor allem in der Zeit nach dem Bilderstreit, ganz abgestreift[51].

Schließlich macht die Ikone als christliches sakrales Bild ihre Herkunft von dem Wort, durch das primär Gott in diese Welt wirkt, deutlich dadurch, daß die Namen der dargestellten Personen in das Bild hineingeschrieben sind. Es ist ein Bild mit Wort. Und das Malen der Ikonen wird selber ein Schreiben genannt. Es sind worthafte Bilder.

Die dem Kultbild entgegengesetzte andere Möglichkeit des Bildes ist diejenige, daß das gemalte äußere Bild wesentlich bezogen ist auf das Bild, das der Betrachter von dem Urbild in seiner Seele hat, und es bestärkt den Betrachter

48 Hegel, Ästhetik, Bd.3, 110.

49 Zum folgenden s. Hilde Zaloscer, Vom Mumienbildnis zur Ikone, Wiesbaden 1969.

50 Man kann diese Blickrichtung der Mumienporträts aber auch so auffassen: „Dieser [der homo coelestis, der Verklärte] hinwiederum ist selbst in die Anschauung, in die Vision des Höchsten Wesens versunken.", Zaloscer, 26. Die eine Deutung schließt die andere nicht aus.

51 Zaloscer, 24; 51, insgesamt 49–68.

in seiner Beziehung zu dem Urbild. Ist dieses Urbild Jesus Christus oder ein Heiliger, dann dient das Bild also dazu, den Glauben und die Hingabe des Gläubigen an Jesus Christus oder die Nachahmung des in der Heiligung weiter Vorangeschrittenen zu bestärken. Guardini definiert: „Das Andachtsbild hingegen geht vom Innenleben des gläubigen Einzelnen aus – des Künstlers und des Auftraggebers, die selbst wiederum für den Einzelnen überhaupt stehen."[52]

Mit der Renaissance, vorbereitet durch die Malerei ab Giotto, tritt in der Malerei des Abendlandes eine Veränderung ein, in welcher sich zwei Entwicklungen überlagern:

A: an die Stelle des Kultbildes tritt das Andachtsbild; differenzierter: es tritt neben die Kultbilder das Andachtsbild. Die Bilder sind nicht mehr ausschließlich Kultbilder.

B: an die Stelle der Darstellung einer jenseitigen Wirklichkeit (s.o. II.1.4: Das Zeigen einer anderen Welt) tritt die Darstellung der diesseitigen Wirklichkeit.

Bei alledem bleibt auch noch die Möglichkeit C: ein Bild, das weder Kultbild noch Andachtsbild ist, sondern Illustration. Das heißt: indem es betrachtet wird, wendet man sich einem Text zu, der durch dieses Bild illustriert wird[53]. Die Beziehung zwischen dem Gott verehrenden Menschen und Gott ist dann

52 Guardini, Kultbild und Andachtsbild, 9. Berndt Hamm spricht stattdessen im Blick auf das späte Mittelalter von einem „Frömmigkeitsbild", weil der damalige Begriff von „andacht" im 15./16. Jh. eingeschränkt ist auf eine „individuelle meditativ-kontemplative Seelenaktivierung"; das Frömmigkeitsbild hingegen definiert ist durch die „frömmigkeitsbezogenen Funktion", in welcher es ganz auf gar aufgeht: Hamm, Frömmigkeitsbilder, 131b. Man kann aber den Begriff des Andachtsbildes auch weiter definieren, als es mit dem spätmittelalterlichen Gebrauch der Fall war; dies taten in ihrer Weise Guardini, Erwin Panofsky und Wilhelm Pinder, dies tut auch in einer modernen Definition Frank Matthias Kammel: „Inzwischen versteht man […] unter einem Andachtsbild […] einen funktional und formal zu bestimmenden Bildtyp, der mit visuellen Mitteln deklamiert und an die Gefühle des Betrachters appelliert, mit demonstrativer Gestik, dem Pathos des Ausdrucks, der Inszenierung einer Stimmungslage, dem Vorführen von Gefühlen und der Einladung zum Nachvollzug dieser Emotionen ausgestattet ist.", Frank Matthias Kammel, Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter, in: ders. (Hg.), Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2000, 10–33, hier: 15, zit. bei Hamm, Frömmigkeitsbilder, 146, Anm. 13.

53 Dafür wird gerne das Wort Gregors I. zitiert, „Libros idiotarum esse imagines", die Bilder sind die Bibeln der Ungebildeten, d.h. der des Lesens Unkundigen, diese Formulierung bei Calvin, der auch dieses Bild nicht gelten läßt: Inst. I, 11,5, op. sel. 3, 93,12f. Gregor schreibt: „Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus […] in ipsa legunt, qui litteris nesciunt.", ep. 11, 10, CChr.SL 140A, S.874,23–26 (vgl. ep. 9, 105: 11, 13, MSL 77, 1027; 1128). Dazu im frühen 16. Jh. s. Hamm, Frömmigkeitsbilder, 134a; 135a. Der Text wird dann nur durch das illustrierende Bild (oder die Skulptur) erfaßt, aber der Betrachtet wird doch durch das Bild zuerst auf den Text ausgerichtet.

wesentlich eine Beziehung, die aufgrund dieses Textes besteht. Die Beziehung zwischen dem betrachtenden (und eventuell nur durch das Bild den Text kennenden) Menschen und dem Bild tritt demgegenüber weitgehend zurück.

Der Ikonoklasmus, der im westlichen Europa durch eine bestimmte Richtung der Reformation stattfand, hat als Voraussetzung ein Bild, das ausschließlich diesseitige Wirklichkeit zeigt; auch die heiligen Gestalten werden als Glieder der diesseitigen Wirklichkeit gemalt. Ein solches Bild kann nicht ein Medium sein, welches die Verehrung auf das Urbild, also auf Christus und damit auf den dreeinigen Gott weiterleitet, auch wenn der verehrende Mensch diese Absicht haben sollte. Die εἰδωλοδουλεία mußte darum zur εἰδωλολατρεία werden. Anders ist es, wenn man das Bild im Grunde als Andachtsbild auffaßt[54].

Es ergibt sich somit eine Bandbreite von gleichzeitig verwirklichten Möglichkeiten, wie man es in der Christenheit mit sakralen Bildern halten kann:

(1) in der Ostkirche: nur Kultbilder, also Ikonen.

(2) in der römisch-katholischen Kirche seit der Renaissance: es gibt an besonderen hervorgehobenen Orten Kultbilder, die auch Gnadenbilder genannt werden; überwiegend aber sind es Andachtsbilder, die sowohl in den Kirchengebäuden als auch außerhalb der Kirchengebäude sich befinden.

(3) in der evangelisch-lutherischen Kirche: es gibt nur Andachtsbilder, diese können in den Kirchengebäuden und außerhalb der Kirchengebäude sein.

(4) in der reformierten Kirche: es gibt nur Andachtsbilder, diese dürfen nur außerhalb der Kirchengebäude sich befinden. Das Kirchengebäude wird also in der reformierten Kirche sehr wohl als sakraler Raum geachtet. Eben deswegen dürfen sich in ihm keine Bilder befinden, welche die

54 Dies war in der Reformationszeit etwa bei Berthold Pürstinger (1465–1543) der Fall, Bischof von Chiemsee, in den Kapiteln 85 und 86 seiner ‚Tewtsche Theologey'. Er streitet den sakralen Bildern kategorisch ab, göttliche Kraft zu enthalten, s. das Referat bei Hamm, Frömmigkeitsbilder, 132a; der Text Pürstingers bei Jörg Jochen Berns, Von Strittigkeit der Bilder. Texte des deutschen Bilderstreits im 16. Jh., Bd.1, Berlin 2014, 463–478, hier 472 die Ablehnung der Meinung, „in gemalten bilden gottliche kraft zu sein". Hingegen „mögen auswendige zaichen, als die bild seind […] inwendig bewegen zum glaub, zu andacht […] durch ain pild gleich so leicht, als durch ein predig oder schrift", ebd. 468. Ein anderes Beispiel bietet das Meditationsbuch Zardino de Oration (1454), Venedig 1494, Kap. 16: die äußere Imagination durch das Bild soll nur die eigentliche, die innere Imagination des Urbildes verstärken, s. davon Michael Baxandell, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1977 [engl. Original: Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style, Oxford 1972], 61ff. Baxandell meint, daß die Venezianer des 15. Jh. in entsprechender Weise gemalt hätten: sie ließen einen Raum frei zur inneren Imagination.

heiligen Gestalten zeigen; sie könnten nämlich dann nur Kultbilder sein, und der Kult könnte, wie die reformierte Theologie meint, nur den Bildern selbst gelten; er wäre aber die Vergötzung der Kreatur einer Kreatur. Sehr wohl aber dürfen außerhalb der Kirchengebäude heilige Bilder sein; diese dürfen aber nur Andachtsbilder sein. Solche sind etwa die Rembrandts. An diesen Bildern kann man mehr als an Bildern der Renaissance, etwa Raffael, sehen, daß es sehr wohl möglich ist, in einem Bild eine heilige Gestalt zu malen, die so gemalt ist, daß sie zur diesseitigen Welt gehört, und doch hat das Bild eine heilige Ausstrahlung, welche den Betrachter in seiner Andacht bestärkt, die er auf das Urbild richtet. Rembrandts Bildnis des auferstandenen Christus in der Alten Pinakothek in München ist ein besonders starkes Beispiel dafür.

In den Bereichen 2 bis 4 gibt es auch die illustrierenden Bilder.

Diese Übersicht zeigt aber nun auch, daß das heilige, das sakrale Bild nicht auf den sakralen Kirchenraum beschränkt sein muß. Es gibt ein sich abstufendes Hineinstrahlen des Sakralen vom Kirchenraum in die profane Welt hinein, und hier kann man auch von einer christlichen Kunst im allgemeinen sprechen. Sie ist aber immer angebunden an den sakralen Gebrauch im Gottesdienst. Auch im Privathaus ostkirchlicher Christen gibt es einen Platz mit einer Ikone; im römisch-katholischen Bereich spricht man vom Herrgottswinkel. Auch wenn ein sakrales Bild in einem Museum hängt – an einem ihm wenig angemessenen Ort –, trägt es seine Sakralität dort hinein.

III.2.5 Die Möglichkeiten anderer Kunstgattungen, christliche sakrale Kunst zu sein

III.2.5.1 *Innerhalb des Gottesdienstes*

Ausgehend vom Wort der Bibel können also die Musik und auch, wenn bestimmte Bedingungen eingehalten werden – das Bild als Kultbild, das Bild, das die jenseitige Welt zeigt, und auch das Andachtsbild – im innersten Bereich des Sakralen sich befinden, im Kirchenraum, der ausschließlich dem Gottesdienst gewidmet ist. Wie steht es aber mit den anderen Kunstgattungen?

Man muß sich hier Gedanken über den Film machen. Wir haben gesehen, daß das Wesentliche des Films nicht das Wort ist. Er ist nicht gefilmtes Drama, sondern es zeigen sich in ihm sichtbare Gestalten in Bewegung. Es sind dies Gestalten der sichtbaren Welt – sie haben, wie Photographien, den Stempel der Realität – der diesseitigen Realität. Wir haben auch gesehen, daß dieses Zeigen der diesseitigen Realität keine undurchdringliche Wand sein muß, welche den Menschen von Gott scheidet. Vielmehr kann dieses äußere Bild den

Menschen bestärken in seinem inneren Bild, in welchem er eine Beziehung seiner Seele zu dem Urbild pflegt. Ein Film, der die biblische Geschichte zeigt, kann also dazu dienen, die Beziehung des Glaubens zu den Gestalten der biblischen Geschichte zu stärken.

Es ist aber nun zu bedenken, welche Macht die Folge von bewegten Bildern hat: sie schließt den Betrachter in ihre eigene illusionäre Welt ein. Ein Film, der in längerem Umfang in einem Gottesdienst gezeigt würde, würde in Konkurrenz zu dem Wort treten, in welchem „unser lieber Herr selbst mit uns redet". Es ist darum konsequent, den Film ganz aus dem Gottesdienst herauszuhalten oder nur in einigen kürzeren Stücken Film zu zeigen. Diese würden dann wie bewegte Andachtsbilder sein und das Wort der Bibellesungen oder der Predigt untermalen.

Ähnlich dürfte man den Tanz im Gottesdienst beurteilen. Der Tanz kann Ausdruckstanz sein und die Gefühle der Gott hingegebenen Seele ausdrücken. Das Tanzen vor der Gemeinde würde dann die Glieder der Gemeinde in ihren Gefühlen, die sie durch das Wort mit Gott verbinden, bestärken. Aber der Tanz dürfte nicht den ganzen Gottesdienst ausfüllen, weil er das Wort verdrängen würde.

III.2.5.2 *Außerhalb des Gottesdienstes*

Außerhalb des Gottesdienstes bietet sich diesen Kunstgattungen indes ein viel weiterer Raum an. Um hier noch einmal vom Drama zu sprechen. Wir haben gesehen, daß der Gottesdienst an einer Stelle zumindest, an einer zentralen, etwas Dramatisches an sich hat: der Vorsteher der eucharistischen Feier wird im Sprechen der Einsetzungsworte und überhaupt in ihrem Vollzug zu einer *persona*, durch welche Christus selbst spricht. Das Verlesen der biblischen Worte hingegen ist ein Vertreten des Evangelisten oder eines anderen biblischen Berichterstatters.

Man kann aber die Personen, welche nach seinem Bericht sprechen, vertreten lassen durch eine Gruppe von jetzt auftretenden Personen, und dann hat man ein biblisches Drama, oder, um es mit dem alten Ausdruck zu sagen, ein Mysterienspiel. Gegenstand eines Mysterienspiels kann alles in der Bibel werden, das dazu geeignet ist[55]. Die auch heute gepflegten Passionsspiele sind Mysterienspiele. Die am weitesten verbreiteten Mysterienspiele sind die

55 Der Sündenfall, berichtet in Gen 3, ist dramatisiert in dem ‚Mystère d'Adam', aus dem Auerbach einen Auszug bietet: Erich Auerbach, Mimesis, 139–166, der Text: 139f. Eine Dramatisierung von Mt 3,13 – 4,11 par ist The Baptism and Temptation of Christ. The First Day of a Medieval French Passion Play, ed. and transl. by John R. Elliott and Graham A. Runnalls, New Haven / London 1978.

Krippenspiele, welche die Weihnachtsgeschichte von Lk 2,1–20 und Mt 2,1–12 dramatisieren. Das Ziel dieser Mysterienspiele ist Andacht in dem Sinne, wie sie hier beim Beispiel des Andachtsbildes bestimmt wurde. Christus ist in völlig anderer Weise vergegenwärtigt durch den Schauspieler, der Jesus in einem Passionsspiel spielt, als durch den Priester in der eucharistischen Handlung. Die Andacht, auf welche etwa das Spielen eines Krippenspiels zielt, ist dieselbe, wie sie in dem Weihnachtslied Paul Gerhardts ‚Ich steh an einer Krippen hier' stattfindet: der das Spiel Schauende oder dieses Lied Singende versetzt sich in die biblische Handlung hinein. Dieses existiert nicht nur in seiner Phantasie. Sie ist ein Stück der Heilsgeschichte, die vor Gott in seiner Ewigkeit existiert, und in diese Ewigkeit gelangt der Schauende oder Singende in seiner Meditation[56].

Das Mysterienspiel hat seinen Platz außerhalb des Gottesdienstes, aber auch das Lesen oder Vorlesen aus der Bibel, das Lesen oder Hören einer Predigt, die mit dem Fernsehen oder dem Radio usw. übertragen wird, desgleichen das Singen geistlicher Lieder kann außerhalb des Gottesdienstes im Kirchenraum stattfinden. All dies sind sakrale Elemente, die in die profane Welt hinein gestreut werden, die eben dadurch eine gute, eine geheilte und geheiligte Welt werden soll. Ein Film, welcher die biblische Geschichte oder die Geschichte geheiliger Menschen oder auch nur eine fiktive Geschichte, welche die biblische Botschaft ausspricht, zeigt, ist gleicherweise ein Element sakraler christlicher Kunst außerhalb des Gottesdienstes, genauso erzählerische oder dramatische Fassungen einer solchen Geschichte. Beachtet werden muß hier nur die Unterordnung der Aussage unter das biblische Wort und die Unterstellung unter den Gottesdienst in einer ontologischen Hierarchie des Sakralen: so eindrucksvoll ein Film oder eine Passionsmusik – etwa die Matthäuspassion Johann Sebastian Bachs – sein mag: sie bleibt immer unterhalb des Gottesdiensts, der durch Wort und Sakrament definiert ist.

56 So gelangt er auch in Gleichzeitigkeit mit der Passion Christi oder mit dem Jüngsten Gericht und bleibt doch zugleich in seiner Zeit: s. Sven Grosse, Gott und das Leid in den Liedern Paul Gerhardts, Göttingen 2001, 269–271, und ders., Der Richter als Erbarmer, in: ders., Theologiegeschichte als Dogmatik. Gesammelte Aufsätze, Bd.1, Leipzig 2022, 295–318, hier: 302–309, insbes. 306f.

Vierter Teil: Die moderne Krise der Kunst

KAPITEL IV.1

Die Programmatik der modernen Kunst

IV.1.1 Voraussetzungen: Schöpfung – technische Welt – Kunst

Die Kunst befindet sich in allen ihren herkömmlichen Gattungen etwa seit der Zeit um 1910 in einer Krise – Vorankündigungen dieser Krise hat es natürlich gegeben. Diese Krise ist etwas wesentlich tiefergreifendes als die Krisen und Wandlungen, die es immer wieder in der Kunst gegeben hat. Man kann auch von der Krise der modernen Kunst sprechen und dies so verstehen, daß das Wesen der modernen Kunst selbst diese Krise ist. Hier muß aber auch geklärt werden, was man mit dem Begriff „modern" bezeichnet. Zuvor ist indes mit dem Begriff der Kunst zu beginnen. Ich hatte Kunst definiert als etwas, das „eine menschliche Gestaltung" ist. Genau an diesem Element der Definition setzt die radikale Krise der modernen Kunst an und es zeigt sich, was das eigentümlich Moderne ist.

Das Krisenhafte und das Moderne betreffen den Umstand, daß in der Kunst ein Mensch als Gestalter auftritt; daß das Kunstwerk etwas von ihm Gestaltetes ist. Man kann den Begriff des Gestaltens auch überhöhen: der Mensch ist schöpferisch; das Kunstwerk ist sein Geschöpf. Er ist darin Gott vergleichbar. Er ist nicht absolut schöpferisch; das ist allerdings nur Gott. Der Mensch ist angewiesen auf die Welt, die Natur, die von Gott geschaffen ist. Wir haben gesehen, daß für mehrere Kunstgattungen – die Malerei, die Skulptur, die Dichtkunst, den Film – der Begriff der *mimesis* darum grundlegend ist. Diese Künste des Menschen beziehen sich mimetisch auf die Welt, die, als Natur, oder in einer anderen Weise, schon vom Menschen gestaltet, dem Künstler begegnet: er stellt sie dar; er stellt sie heraus. Die anderen Künste, die Musik und die Architektur, haben auch etwas, das ihnen vorausgesetzt ist: es sind harmonische Verhältnisse in der Schöpfung, die in Zahlen sich aussagen lassen, die von diesen Künsten umspielt und auf diese Weise auch dargestellt und herausgestellt werden.

Neben diese Welt, die Gott geschaffen hat, tritt nun die Welt, welche der Künstler schafft. Außerdem gibt es auch die Welt, welche der Mensch schafft, um bestimmte Zwecke zu erreichen. Diese Zwecke sind den verschiedenen Bedürfnissen seines irdischen Daseins geschuldet. Was der Mensch hier schafft, liegt auch oft im Bereich der sinnlich wahrnehmbaren Materie, so wie die Kunst. Das von ihm Geschaffene ist dann aber „Zeug", nicht „Werk" im Sinne Martin Heideggers, und aus dem Zeug kann das werden, was im

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_045
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

modernen Sinne Technik ist. Ich habe oben (II.6.1: Technik und Kunst) schon etwas berührt, was es mit der Technik im modernen Sinne auf sich hat und was sie für den Menschen und für die Kunst bedeutet. Die moderne Technik ist die poietische Anwendung der modernen Naturwissenschaft. Diese beobachtet nicht nur die Natur, sondern sie mißt. In den Messungen wendet sie Mathematik an und entwickelt mathematische Modelle, um die Natur zu analysieren.

Um das zu erfassen, was Moderne in der Kunst ist, müssen wir das Verhältnis dieser drei Welten im Blick haben: die von Gott (ohne daß der Mensch irgendwie vermittelnd mitgestaltend dabei wäre[1]) geschaffene Welt, die vom Menschen als Künstler geschaffene Welt und die vom Menschen als Techniker geschaffene Welt.

IV.1.2 Die transzendierende und die profanisierende Tendenz in der modernen Kunst

Was dieses Miteinander für die moderne Kunst bedeutet, hat Hugo Friedrich sehr erhellend an der modernen Lyrik, insbesondere der modernen französischen Lyrik des 19. Jh.s, dargelegt[2]. Hier sollen auch die Darlegungen einsetzen; in dieser Lyrik wird der moderne Geist sprachlich faßbar. Es soll damit nicht behauptet werden, daß die moderne Kunst aus der modernen Lyrik geboren wurde; der Geist der modernen Kunst durchdringt alle Gattungen der Kunst, ohne aus einer einzigen ableitbar zu sein. Andererseits gab es immer wieder Anregungen, die von der einen Gattung zu einer anderen ausgingen.

Ein erstes Motiv, aus dem andere hervorgehen, ist eine Steigerung, ja, letztlich der Absicht nach, ein Absolutsetzen des Kunsthaften. Der Mensch als Künstler schafft mit seinem Kunstwerk etwas, das sich der Natur von Grund auf entzieht. Es ist klar, daß dies nicht gelingen kann. Die von Gott geschaffene Natur ist immer die Voraussetzung der menschlichen Kunst und geht in die Kunst ein. Aber der Künstler beabsichtigt nun etwas absolut Künstliches, d.h. von der Natur Gelöstes, und diese Absicht prägt sein künstlerisches Schaffen. Der Künstler hegt diese Absicht, um sich mit seinem Kunstwerk in Abstand zu halten von der Natur, die ihm so vorkommt, wie sie in einer Sicht gesehen wird, die alles auf das naturwissenschaftlich Analysierbare reduziert. Und er will in Abstand treten von der Welt der modernen Technik.

1 Das natürliche Zeugen und Gebären ist also hier ausgenommen.

2 Hugo Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, Reinbek 1996 [Erstausgabe ebd. 1956].

Dieses Abstand-Halten, Sich-Vom-Leibe-Halten, Eine-künstliche-Welt-der-Kunst-Bauen wird wohl zuerst sehr deutlich faßbar bei Baudelaire (1821–1867, die ‚Fleurs du Mal' veröffentlicht 1857). Die Natur wird als etwas Unreines aufgefaßt; die Kunst hingegen ist rein und geordnet wie ein Kristall[3]. Diese Kunstwelt trägt also ein mathematische Element in sich. Sie ist eine Geburt des Traums; auch wenn Rauschgift konsumiert wird, ist das Ziel keine rauschhafte, sondern eine traumhaft geordnete Welt.

In der Gruppe ‚Pariser Bilder' innerhalb der ‚Blumen des Bösen' (Gedichte LXXXVI–CIII) werden Szenen des Elends, der körperlichen und moralischen Verkommenheit gemalt: Greise (XC), Greisinnen (XCI), Blinde (XCII), Bettler und Huren (LXXXVIII usf.). Verdichtet wird dies in Versen des Gedichts ‚Abenddämmern' (XCV)[4]:

> Durch windgequälter Lampen Schein beginnt im Zug
> Der Straße jetzt der Unzucht feiler Brand zu glimmen;
> Sie öffnet Gänge in den Bau und schwärmt wie Immen,
> Bahnt überall den Weg im Dunkel, unverzagt
> Wie je ein kühner Feind, der einen Handstreich wagt;
> Sie wühlt sich in der Stadt des Unratschlammes Straßen,
> Dem Wurme gleich, der wegfrißt, was die Menschen aßen.
> Man hört, wie da und dort es aus den Küchen summt;
> Theater kreischen laut und ein Orchester brummt;
> Die grünen Tische, deren Brot die bunten Karten,
> Beziehn die Huren nun, die dort auf Beute warten,

Baudelaire sucht eine Verklärung des Häßlichen, Abscheulichen, Verfallenden: „In dieser alten Städte winkeligen Falten, / Wo alles, selbst das Graun, ein Zauberhauch umwittert"[5]. Aber wovon er träumt, ist ein Paris ohne Leben, das von makelloser Schönheit ist[6]:

> Der Schlaf ist mächtig Wunderland!
> Von einer Laune Spiel betört
> Hab ich aus dieser Schau verbannt
> Was lebt und darum nicht hingehört.

Baudelaire entwirft dort eine Phantasiearchitektur aus „Marmor und Metall" (Str.3,4), ohne Menschen (nur Statuen von „Riesennymphen" Str.6,3f), nicht

3 Friedrich, Moderne Lyrik, 53–55.

4 Herangezogen wird die Ausgabe: Charles Baudelaire, Die Blumen des Bösen, übertragen von Carlo Schmid, München 1959, 94f.

5 Die Greisinnen, Gedicht XCI, ebd., 88.

6 ‚Rève parisien', ‚Traum in Paris', Gedicht CII, Strophe 2, ebd., 101.

einmal mit Bäumen („Nicht Bäume, sondern Säulenreihn", Str.6,1), ohne Sonne und Sterne (Str.12). Durch die Stadt fließt ein Fluß, der aber nicht nur als etwas Flüssiges, sondern auch als Kristallisiertes beschrieben wird: „Und Katarakte hingen schwer / Wie Schleiertücher von Kristall" (Str.5,1f), „Im Strahl, der sich kristallisiert" (Str.11,4). Baudelaire selbst ist der Schöpfer dieser leblosen, schweigenden (Str.14,1f), makellosen Welt: „Maler stolz ob meiner Kunst" (Str.3,1), „Baumeister meiner Fabelwelt / Führt ich, wie es mein Wunsch befahl […]" (Str.10,1f).

Dieses Schaffen einer neuen Welt, die nach den Vorstellungen des Künstlers vollkommen ist, geschieht durch Zerlegen und Deformieren der Welt, die er vorfindet[7]. Baudelaire erklärt: „Die Phantasie zerlegt (*décompose*) die ganze Schöpfung; nach Gesetzen, die im tiefsten Seeleninnern entspringen, sammelt und gliedert sie die [dadurch entstandenen] Teile und erzeugt daraus eine neue Welt."[8] Der Künstler ist nun Schöpfer, losgelöst, absolut von der von ihm vorgefundenen Welt und deren Schöpfer. Die von ihm geschaffene Welt ist nicht mehr eine Welt, in der sich die von Gott geschaffene Welt (einschließlich allem, was durch den Sündenfall an ihr mißraten ist) enthüllt, sodaß die Kunst in der Enthüllung dieser ihr vorgegebenen Welt Wahrheit und Schönheit stiftet, sondern sie ist eine von dieser losgelöste Welt, und wenn sie Schönheit hat, so ist es ihre eigene Schönheit. Sie entsteht durch einen „diktatorischen Akt"[9] des Künstlers.

Die Welt, die der Künstler vorfindet, und die er nur zerlegen und zerstören kann, wird als eine platte, triviale Welt wahrgenommen. Die quasi- oder pseudo-künstlerische Form – im Urteil Baudelaires –, welche diese Welt in ihrer Plattheit und Trivialität wiedergibt, ist die Photographie[10]. Baudelaire erklärt demgegenüber: „[…] ich ziehe die Monstren meiner Phantasie der Trivialität des Faktischen vor."[11]

---

7 Friedrich, Moderne Lyrik, 55–57.

8 Charles Baudelaire, Oeuvres complètes, éd. J.-G. Le Dantec (Pléiade), Paris 1954, éd. révisée par Cl. Pichois, Paris ^{4}1969, 773, zit. u. übers. bei Friedrich, Moderne Lyrik, 55f.

9 Friedrich, Moderne Lyrik, 56.

10 Siehe Baudelaires Aufsatz: Le public moderne et la photographie (1859). Vom entgegengesetzten Standpunkt her, welcher das Aufkommen der Photographie, gleichzeitig mit dem des Sozialismus, als Entwicklung in die richtige Richtung wertet, wird die Idee einer „reinen Kunst" (namentlich wird Mallarmé genannt), die „Lehre vom l'art pour l'art, die eine Theologie der Kunst ist", als Reaktion auf diese Entwicklung wahrgenommen: Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders., Illuminationen, hg. v. Siegfried Unseld, Frankfurt/M. 1961, 148–184, hier: 155f.

11 „[…] je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive.", Baudelaire, Oeuvres complètes, Paris 1961, 1037, zit. bei: Marianne Kesting, Die Diktatur der Photographie. Von

Das Konstruieren der neuen Welt der Kunst hat zwei grundsätzliche Möglichkeiten zur Verfügung: a) ein Vertauschen der Zusammensetzungen, welche es in der Welt der Natur vorfindet: „Ich möchte rotgefärbte Wiesen, blaugefärbte Bäume."[12], was Baudelaire „surnaturalisme" nennt und was man später „Surrealismus" nannte, b) die Abstraktion, welche die sinnlichen natürlichen Gegenstände auf ihre mathematische Struktur reduziert. Im Motiv des Kristalls in dem ‚Traum in Paris' zeichnet sich die mathematische Struktur als die ideale Gestalt ab.

Baudelaire greift im Zusammenhang damit den Begriff des Wissenschaftlichen, d.h. des modernen Naturwissenschaftlichen auf: „die Phantasie ist die wissenschaftlichste aller Fähigkeiten."[13] Hugo Friedrich kommentiert dies so: „Es ist die Paradoxie, daß eben diejenige Dichtung, die vor einer wissenschaftlich enträtselten und technisierten Welt in die Irrealität ausbricht, in der Herstellung des Irrealen die gleiche Genauigkeit und Intelligenz beansprucht, durch welche die Realität eng und banal geworden ist."[14] Ein aus dem Bereich des Graphischen entnommener Begriff, der auf die Dichtkunst übernommen wird und dieses Abstrakte kennzeichnet, ist der Begriff der Arabeske, der „sinnfreien Literatur", in welcher die Poesie die Mathematik, aber auch die Musik berührt[15].

Die bestimmenden Begriffe der Dichtung Baudelaires sind: „Dissonantische Schönheit, Beseitigung des Herzens aus dem Subjekt der Dichtung, abnorme Bewußtseinslage, leere Idealität, Entdinglichung, Geheimnishaftigkeit, erzeugt aus den magischen Kräften der Sprache und aus der absoluten Phantasie, angenähert an die Abstraktionen der Mathematik und an die Bewegungsbögen der Musik."[16]

Das, was Hugo Friedrich „dissonantische Schönheit" nennt, ergibt sich daraus, daß Baudelaire Schönheit will; es darf aber nicht die Schönheit sein, die er in der natürlichen Welt vorfindet bzw. die er in einer Kunst vorfindet, der das Unbeheimatsein, das er in der modernen Welt empfindet, fremd ist und

---

der Nachahmung der Kunst bis zu ihrer Überwältigung, München 1980, 8, vgl. Friedrich, Moderne Lyrik, 56.

12 Baudelaire in einem Gespräch, zit. bei Friedrich, Moderne Lyrik, 57. Ein Beispiel bietet auch Rimbauds Gedicht ‚Métropolitain', mit einem weinroten Himmel, einem leuchtenden Schädel in den Erbsenfeldern, grünen Lippen, blauen Strahlen, purpurnen Düften: Arthur Rimbaud, Sämtliche Dichtungen, frz., mit dt. Übertragung von Walther Küchler, Heidelberg 1960, 231–233.

13 Baudelaire, Correspondance, Bd.1, 368, übers. u. zit. bei Friedrich, Moderne Lyrik, 57.

14 Friedrich, Moderne Lyrik, 57.

15 Ebd., 58.

16 Ebd.

die er darum als genauso trivial bewertet wie diese. Hingegen wird das in der vorfindlichen Welt Häßliche zur Schönheit verklärt. Es ist „das Graun", das „ein Zauberhauch umwittert"[17]. So erhält der Begriff der Schönheit etwas Ambivalentes, Schillerndes.

Baudelaire redet in seiner ‚Hymne an die Schönheit' sie so an: „Stiegst du vom Himmel, aus den schlimmen Gründen, / O Schönheit?", „Gebar dich Nacht und Pfuhl oder die Sonne?", „Schuf Gott dich? Baal? […] Was tut's […]"[18].

„Beseitigung des Herzens aus dem Subjekt der Dichtung" besagt, daß der Dichter konsequent auch sich selbst als dichtendes Ich erschafft. Dieses Ich ist nicht mehr das Ich, das der natürlichen Welt angehört. Aus diesem Ich zieht er sich dichtend zurück in seine neue Welt[19].

„Leere Idealität" betrifft das Ziel, das Baudelaire anstrebt: er strebt etwas Ideales an; er spannt alle Kräfte zum künstlerischen Schaffen an. Das ihm vorgegebene Modell ist der Aufstieg zum göttlich Schönen, wie ihn Platon und Plotin beschreiben und wie er dank der in Christus gegebenen Gnade gelingt. Baudelaire zeichnet dies nach in seinem Gedicht ‚Élévation', ‚Aufschwung', hier noch so, daß dieser Aufschwung den Anschein hat, ans Ziel zu gelangen, „Zu den Gärten des Lichts und der Heiterkeit"[20]. Doch dieses Gedicht steht noch ganz am Anfang der ‚Blumen des Bösen', in dem ersten Teil, welcher ‚Spleen et Idéal', ‚Trübsinn und Denkbild', überschrieben ist[21]. Im letzten Teil, ‚La Mort', ‚Der Tod', wird das Motiv der Reise an den überhimmlischen Ort wieder aufgenommen: ‚Le Voyage', ‚Die Reise'. Es ist das letzte Gedicht des Zyklus, und hier heißt es: „Doch es gibt Wandrer ohne Ruh / Die Ahasver und den Aposteln gleichen". Das Ziel, zu dem der Tod nun bringt, ist genauso ambivalent und schillernd gezeichnet wie der Begriff der Schönheit: „hell vom Lichte, / Wo schwarzes Meer sich schwarzen Himmeln paart.", „Ob Himmel oder Hölle gilt

17 Die oben schon zitierte Stelle aus: Die Greisinnen, Gedicht XCI, Die Blumen des Bösen, 88. Vgl. hierzu Friedrich, Moderne Lyrik, 43f: „Ästhetik des Häßlichen".

18 Blumen des Bösen, Gedicht XXI, S.24f. Vgl. ‚Die Schönheit', ebd., Gedicht XVII, S.21.

19 Friedrich, Moderne Lyrik, 36–38: „Entpersönlichung".

20 Blumen des Bösen, Gedicht III, S.10f; Zitat: 11. Man kann dieses Gedicht durchaus mit dem Sonett CXIII des Joachim du Bellay (1525–65) vergleichen, Si notre vie est moins qu'une journée / Ist unser Leben für die Ewigkeit, Joachim du Bellay, Oeuvres poétiques, Bd.1, Paris 1908, 122f / Georg Britting u.a. (Hgg.), Lyrik des Abendlands, München 1978, 204: der Flug der Seele zum Schönen hinauf. Ich beurteile dieses Gedicht Baudelaires nicht so streng wie Hugo Friedrich es tut, Moderne Lyrik, 48, der hier bereits offen die leere Idealität sieht wie dann in ‚Le Voyage'. Das liegt aber m.E. an der Positionierung dieses Gedichts im ersten Teil der ‚Fleurs du Mal'.

21 Vgl. die Charakterisierung der Gliederung des Gedichtzyklus durch Friedrich, Moderne Lyrik, 39f. Die deutsche Übersetzung der Überschriften bei Baudelaire / Carlo Schmid, 176.

uns gleich."[22] Der Hintergrund dieses Verfehlens des Ziels eindeutiger Erlösung ist ein „ruinöses", ein „absterbendes Christentum"[23].

All diese Motive kehren mit verschiedenen Betonungen bei Rimbaud[24] und Mallarmé[25] wieder.

Um hier nur solche Motive zu nennen, in denen über Baudelaire hinausgeschritten wird: von Rimbaud wird eine mündliche Äußerung überliefert: „Wir müssen in der Malerei ihre alte Gewohnheit des Kopierens austreiben, um sie souverän zu machen. Statt die Objekte zu reproduzieren, hat sie Erregungen zu erzwingen mittels der Linien, der Farben und der aus der äußeren Welt bezogenen, jedoch vereinfachten und gebändigten Umrisse: eine echte Magie."[26] Die diktatorische Phantasie des Künstlers entzieht sich damit in der Malerei fortschreitend der Natur; das Ziel ist Ausdruck des Inneren und Abstraktion des Sichtbaren. Und, was die Poesie selbst betrifft: eine nicht auflösbare Dunkelheit in Rimbauds Gedichten. Der Satz wird schließlich „eine abstrakte Tonfolge von Assonanzen und Alliterationen. Vokalische und konsonantische Ähnlichkeiten bestimmen die Tonfolge so sehr, daß die Bedeutung der von ihr ausgerufenen Wörter keinen Bild- und Gedankenzusammenhang mehr ergibt."[27] Die Lyrik wird hermetisch, und das ist etwas anderes als die Verschlüsselung, welche in manchen Strömungen der älteren Lyrik auch gepflegt wurde. War es in den *concetti* der Barocklyrik eine Herausforderung für den Scharfsinn, die Aussagen der Gedichte zu entschlüsseln[28], geht es hier um den Aufbau einer Welt, die für die gewohnte Welt ganz unzugänglich ist; nur wem

22 Blumen des Bösen, Gedicht CXXVI, Str.7.2,4; 8.1,3f; 8.2,4., S.134f.

23 Friedrich, Moderne Lyrik, 45f. Als Zeugnisse davon siehe etwa die Gedichte ‚Litanei auf Satan', Gedicht CXX, S.124–126; ‚Die Lust auf das Nichts', Gedicht LXXX, S.74f; Die Vernichtung, Gedicht CIX, S.111.

24 Etwa: leere Transzendenz: Friedrich, Moderne Lyrik, 61ff; Traditionsbruch, ja -haß: ebd., 64ff; Aufruhr gegen christlichen Erbzwang: Une saison en enfer (auch: Les premières communions, Bethsaida): 66ff; Das künstliche Ich, die Enthumanisierung: 69; Intensität des Häßlichen, das gelegentlich mit Schönem kombiniert wird, nur um die dissonante Spannung zu erhöhen: 77.

25 Enthumanisierung, 109ff; diktatorische Phantasie: 136ff, eine Dichtung der Entwirklichung der Dinge: 114ff.

26 Katalog zur Pariser Picasso-Ausstellung 1955, zit. bei Friedrich, Moderne Lyrik, 81.

27 Friedrich, Moderne Lyrik, 93, am Beispiel des Prosagedichts ‚Métropolitain' in den ‚Illuminations'. Vgl. zu der Dunkelheit in Mallarmés Gedichten, ebd., 112: ihre Auflösung „ist absichtlich verwehrt, damit jener Rest an Mehrdeutigkeit bleibt, der vor dem Zurücklenken in natürliches Menschentum bewahrt."

28 Zu den *concetti* der Barocklyrik s. Manfred Windfuhr, Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1966, 261–286, inbes. 268–281.

es gelingt, in diese neue Welt hineinzukommen, kann das Gedicht in seiner Sprache verstehen.

Diese Motive bestimmen nun die Entwicklung der modernen Kunst in allen ihren Gattungen. Es muß allerdings noch ein Motiv hinzugefügt werden, das zu dem Konstruieren der neuen Welt in diametralen, aber auch dialektischen Gegensatz steht: es ist das Einsetzen möglichst wenig künstlerisch gestalteter Realität als Kunst. Diese künstlerisch ungestaltete, aber zunehmend technisch gestaltete Realität ist gerade der Widerpart gewesen, an dem sich Baudelaires Vision von Kunst entzündet hat. Der Gang ins eine Extrem provoziert aber auch den Gang ins andere Extrem. Das Medium par excellence, das für ein Eindringen des Technischen nun auch in die Kunst steht, ist die Baudelaire verhaßte *Photographie*. Man kann nun aber auch gerade die Flucht nach vorne ergreifen und diese technisch gestaltete oder reproduzierte Realität zur Kunst erklären. Hier erweist sich gerade die absolute, d.h. vom Schöpfertum Gottes losgelöste Autorität des menschlichen Künstlers, der selbst bestimmen kann, was Kunst ist; die „diktatorische Phantasie", von der Hugo Friedrich spricht, kann sich auch auf diese Weise bewähren. Die Macht dieser Autorität bestätigt sich gerade dann, wenn möglichst wenig oder schließlich auch gar nichts am Objekt künstlerisch gestaltet ist; wenn das Objekt möglichst wenig einer künstlerischen Darstellung würdig ist.

Die bekanntesten ersten Beispiele dafür sind der als Kunst ausgestellte Flaschenständer („Ready Made", 1914) und das Urinoir von Marcel Duchamp[29]. Eine andere Möglichkeit ist, daß der Künstler sich selbst ausstellt. Daß er von dem Rahmen eines gläsernen Quaders umgeben ist, gibt ihm das Siegel, daß er zum Kunstwerk geworden ist: Tim Ulrichs ‚Erstes lebendes Kunstwerk' (1961)[30]. In einer besonders provokanten Weise tat dies Piero Manzoni (1933–63) mit seiner ‚Merda d'artista' (1961). Man kann auch in den Bereich der Natur gehen, so ist es die ‚Land Art', in welcher ein Stück Landschaft zur Kunst gemacht wird; nun nicht in der herkömmlichen Weise der Landschaftsgartenkunst, sondern indem etwas vom Menschen in die Landschaft hineingesetzt wird, einzig mit dem Ziel, die Landschaft dadurch zu einem von Menschen gestaltetes Kunstwerk zu erklären, wie etwa der ‚Running Fence' von Christo (1976), ein langer, beweglicher Zaun, der in eine öde Landschaft hineingestellt ist. Zu solchen Arten von Kunst gehört die Dokumentation durch die Photographie. Sie hebt das Objekt heraus und versiegelt es als Kunstwerk[31].

---

29 Dazu Kesting, Diktatur der Photographie, 55; 150.

30 Ebd., 144.

31 Siehe die Kommentare von Marianne Kesting zu Tim Ulrichs, ‚Erstes lebendes Kunstwerk' und Christo, ‚Running Fence, Diktatur der Photographie, 144f. Weitere Beispiel von Land

Im Bereich der Musik kann das Stück ‚4′ 33″' von John Cage genannt werden: ein Pianist setzt sich an den Flügel, hebt von der Tastatur den Deckel, spielt aber nicht, schließt ihn nach einer Weile wieder, öffnet ihn dann nochmals; wiederholt dies, bis die 4 Minuten, 33 Sekunden um sind, nach denen das „Stück" benannt ist. Was man hört, ist das Geräusch des Öffnens oder Schließens des Deckels, und, unplanbar, aber mit Gewißheit eintretend, das Räuspern im Publikum und was sonst noch dort an Geräuschen entstehen mag[32]. Fast soweit fortgeschritten ist das Komponieren mit Geräuschen, Räuspern, Husten, Krächzen der menschlichen Stimme. Cage hat mit seinen ‚Empty Words' auch dafür ein Beispiel gegeben. Im Bereich der Dichtkunst ist es das Arbeiten mit Reportagen, mit kollagierten Zeitungsmeldungen usw. Es ist aber auch klar, das hier immer auch von Menschen, d.h. vom Künstler Gestaltetes dabei ist. Es ist nicht mehr der Gebrauchsgegenstand, sei es als Flaschenständer, sei es als Zeitungsmeldung, sei es eine Erscheinung im gewöhnlichen Leben, daß jemand sich räuspert usw.

Etwas ist aus dem gewöhnlichen Leben, aus dem gewöhnlichen Gebrauch herausgesetzt und zum Gegenstand einer Betrachtung und eines Nachdenkens gemacht worden. Dieses Moment des Nachdenkens, das weit über das Betrachten hinausgeht, wird in der Conceptual Art zentral. – Es ist Kunst, insofern es durch den *Anspruch* behaftet worden ist, Kunst zu sein. Es verhält sich aber zu Kunst, so wie sie in der Tradition der Menschheit bis zu dieser „Moderne" gestaltet und in Blick auf diese Tradition definiert worden ist, in einer destruktiv abhängigen Weise. Das heißt: solche moderne Kunst vermag nicht aus sich selbst heraus Kunst zu sein. Sie ist Kunst nur auf die Weise, daß sie erstens die traditionelle Kunst als Voraussetzung hat und zweitens wesentliche Komponenten dessen, was in der Tradition Kunst ausmacht, auseinander löst und in eine Tendenz, einen Sog der Auflösung hineinzieht.

Diese These soll nun im Durchgang durch die einzelnen Gattungen der Kunst im einzelnen belegt werden (ab Kap.2). Es wird weniger nach den Inhalten der einzelnen Kunstwerke gefragt werden, als danach, was aus der jeweiligen Identität einer Kunstgattung in der Moderne gemacht wird.

Ein erstes Resümee der bisherigen Analysen kann in den beiden Werken gefunden werden, die Werner Haftmann für die Bilanz der Entwicklung der

---

Art bei Philip Ursprung, Die Kunst der Gegenwart, München 2010, 2. durchges. Aufl. 2012, 32–39.

32 Siehe dazu, als Apologet einer solchen Art von „Kunst", den Aufsatz von Hans Christian Günther, Heidegger und die moderne Kunst, in: „... was bleibet aber ...". Neue Beiträge zu Heideggers Kunstphilosophie, hg. v. Kristina Schippling u. Harald Seubert (Schriftenreihe der Martin-Heidegger-Gesellschaft 14) [Tagungsband der Tagung der Heidegger-Gesellschaft in Meßkirch 2021], Nürnberg 2023, 158–171, hier: 165ff.

Kunst in der entscheidenden Zeit des ersten Weltkriegs und der ersten Jahre danach hervorhebt: es ist der Flaschentrockner von Duchamp (1914) und das Schwarze Quadrat von Malewitsch (1915)[33]. Jener steht für die quasi-göttliche Autorität des Künstlers, der imstande ist, ohne überhaupt noch gestalten zu müssen, etwas zur Kunst zu erklären. Er befindet sich, was seine Beschaffenheit betrifft, ganz im Bereich des nicht-künstlerisch Gestalteten. Das Schwarze Quadrat hingegen ist extrem weit von der sichtbaren, dem Künstler vorliegenden Welt entfernt. Es ist reine Abstraktion, reine Geometrie, die sichtbar gemacht wurde. Ein Schritt, der darüber hinaus noch möglich ist, sind nur noch Achrome, durch Auftragen von Gips strukturierte Leinwände, bei denen allein das geometrische Format der Leinwand das Sichtbare ist, wie sie Piero Manzoni hergestellt hat. Diese denkbar weiteste Entfernung von der Natur ist eine der beiden in Baudelaires Kunstkonzeption möglichen Formen von Kunst. Die andere ist der Surrealismus, der einzelne Gegenstände realistisch malt, aber völlig anders zusammensetzt, ihnen andere Lokalfarben gibt als in der Natur, oder die Gegenstände verformt. Es gibt also zwei Pole, wobei der zweite in sich nochmals eine Polarität aufweist: das abstrakte geometrische oder das surrealistische Bild.

Die Tendenz zu diesem geometrisch-surrealistischen Doppelpol hin will ich die *transzendierende* Tendenz nennen: ein Streben noch *über* das hinaus, was Kunst bis dahin gewesen ist. Die entgegengesetzte Tendenz, für deren Ziel Duchamps Flaschentrockner steht, ist die *profanisierende* Tendenz der Kunst. Auch dieser Pol kann als Doppelpol betrachtet werden. Im einen Sinne – und so verstand es Duchamp – als Demonstration der quasi-göttlichen Autorität des Künstlers, die damit einen von ihm nicht gestalteten Gegenstand, meist besonders von solcher Art, daß er im Alltagsleben gering geschätzt wird, aus dieser Alltagswelt herausrückt und zum Kunstwerk erklärt, was auch ein surrealistischer Akt ist. Das Profanisieren steht dann in einer dialektischen Spannung zu dem Transzendieren, das gerade ein solches Ding zum Kunstwerk macht. Haftmann spricht in Blick auf Duchamp davon, daß, indem „er irgendein aufgelesenes Ding isolierte und es in einer ihm fremden Umgebung

33 Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, 281f / in der 4., veränderten und erw. Auflage München 1965 auf S.240f, zustimmend zitiert, aber mit entgegengesetzter Wertung, von Hans Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst, Reinbek bei Hamburg 1955, 111f. Für Haftmann kündet sich hier eine neue Zeit der Kunst an, ein Feld, das man sich zur Heimat machen kann; für Sedlmayr ist es ein Beweis, daß die moderne Kunst nicht mehr Kunst ist, etwas, das Haftmann durchaus eingesteht für diesen beiden Werke: „Beide lagen jenseits der ‚Kunst'".

aufstellte als das Fremde", er ihm gerade in seiner realsten Präsenz „den irrealsten Wert gab, die Magie und die Würde des Fetisch."[34]

Die andere Möglichkeit dieses Pols ist die völlige, undialektische Profanisierung: es soll eben keine Kunst mehr sein, Kunst in dem Sinne, daß etwas aus der Alltagswelt herausgehoben und hervorgehoben wird. Was man früher Kunst nannte, ist nun etwas, das bestimmten Zwecken jenseits der Kunst zu dienen hat, z.B. der gesellschaftspolitischen Umgestaltung. Bert Brecht ist ein gutes Beispiel für eine solche Kunstauffassung – was nicht ausschließt, daß seine Werke nun doch, gegen die Absicht ihres Schöpfers, tatsächlich auch Kunst im traditionellen Sinne sind.

In der Tendenz auf diese Pole hin entwickeln sich die Malerei und die Plastik, in entsprechender Weise aber auch alle traditionellen Kunstgattungen. Wie ich am Thema der vereinigenden, integrierenden Kraft des antiken Christentums aufgewiesen habe, in dem sich als Einheit findet, was im europäischen Denken ab dem 17. und 18. Jahrhundert aufgelöst wird, hat die Neuzeit oder Moderne nicht einen – jedenfalls tendenziell – in sich zusammenhängenden Entwurf, sondern besteht in zentrifugalen Bewegungen in verschiedene Extreme[35]. Der Ausgangspunkt dieser untereinander unvereinbaren Bewegungen und Tendenzen, mithin das, wovon die Neuzeit als Ganze abhängig bleibt, ist die geschaffene Natur des Menschen bzw. die christliche Einheit.

IV.1.3 Das Verschieben der Wahrheit in der modernen Kunst

Kunst ist wesentlich etwas, das *gestaltet* ist. In diesem Gestalten teilt es auch etwas mit. Es wird durch das Gestalten *Wahrheit* mitgeteilt und dieser Weise etwas *gelehrt* (I.19: Die Wahrheit der Kunst). In der Begrifflichkeit von James O. Young gesagt: es findet illustrative Repräsentation statt, die von der semantischen Repräsentation der menschlichen Rede, insofern diese nicht Kunst ist, unterschieden werden muß. Wird nun das, was Kunst sein soll, auseinander gezogen in die Extreme, in einer transzendierenden und in einer

34 Haftmann, 4. Aufl., 240.

35 Sven Grosse, Die Neuzeit als Spiegelbild des antiken Christentums, in: ders., Das Christentum an der Schwelle der Neuzeit. Drei Studien zur Bestimmung des gegenwärtiges Ortes des Christentums, Kamen 2010, 1–50 bzw. Brennpunkte der Theologiegeschichte. Gesammelte Aufsätze Bd.2, 191–228.

Haftmann ist hier entschieden zu zukunftsgläubig, wenn er in seiner Bilanz der Kunst ab ca. 1914 meint, hinter beiden Tendenzen stünde „der gleiche Glaube an eine höhere Einheit der Welt", Haftmann, 4. Aufl., 241. Im Anspruch mag dieser Glaube irgendwie da sein, aber es fehlt von Grund auf das Vermögen, diesen Anspruch zu erfüllen.

profanisierenden Tendenz, dann hat das auch eine Auswirkung auf die Funktion, in welcher die Kunst in eigentümlicher Weise belehrend ist. Das Problem läßt sich leicht an den Werken der Pop Art oder auch schon an den *objets trouvés* Duchamps aufweisen: Warhols Darstellung von Suppendosen sollen ja auch nicht ein Kunstwerk sein, weil Suppendosen dargestellt werden, sondern als „representation of facts about images and quotidian life in the modern world."[36] Doch wird diese Repräsentation nicht durch die Gestaltung dessen geleistet, das das Kunstwerk sein soll, sondern durch einen nebenherlaufenden Diskurs, wie es für die Conceptual Art typisch ist[37]. Auf denselben Sachverhalt stößt auch, wenngleich mit anderer Bewertung, Arthur Danto. Er bezieht sich auch auf Andy Warhols Brillo Box: es sei da nicht mehr zu sehen, was Kunst sei, was Realität. Nun müsse die Philosophie auftreten, um zu bestimmen, was Kunst ist[38]. Es wird also nicht mehr durch das Kunstwerk eine Wahrheit mitgeteilt, sondern man muß diese Wahrheit schon auf einem anderen Wege wissen, um mit dem Kunstwerk etwas anfangen zu können.

Das ist offenkundig bei Gegenständen, die einfach herausgenommen worden sind aus dem alltäglichen Leben oder bei (quasi-)photographischen Abbildungen derselben. Aber auch bei Kunstwerken der transzendierenden Richtung ist das der Fall. Ein abstraktes Gemälde zeigt keine Gegenstände dieser Natur. Würde es solche zeigen, dann würde die Wahrheit, welche diese Gegenstände in sich haben, so wie sie im Kunstwerk gezeigt werden, durch das Kunstwerk mitgeteilt werden, aber das ist nun nicht mehr der Fall. Ein surrealistisches Gemälde tut dies auch nicht mehr, weil die Natur völlig verstellt oder entstellt in ihm ist. Es könnte eine eigene Botschaft haben, aber man müßte sie kennen; ihre Mitteilung müßte also neben der des Bildes einherlaufen, wie bei den Werken der Pop Art oder Conceptual Art. Man kann nun sagen, daß es immer eines Vorwissens bedarf, um ein Kunstwerk verstehen zu können. Das ist richtig; gerade die ikonographisch bestimmte Kunst vor dem Realismus und Impressionismus des 19. Jh.s war dies. Aber wenn man dieses Vorwissen einmal erworben hat, dann versteht man die Botschaften der Bilder intuitiv: aus dem Anschauen der Bilder heraus. Es fragt sich, in welchem Maße mit einem Entwurf surrealistischer Malerei auch seine eigene Ikonographie vermittelt

36 Young, Art and Knowledge, 139.

37 Ebd., 146ff. Conceptual Art wird definiert von Philip Ursprung dadurch, „dass die Idee gleichberechtigt mit der Ausführung steht": Ursprung, 30. Er beruft sich dabei auf Sol LeWitt, der aber in seinen ‚Paragraphs on Conceptual Art' (1967) und ‚Sentences on Conceptual Art' noch weiter geht: „Es müssen nicht alle Ideen zu etwas Körperlichen [d.h. zu Kunst] umgesetzt werden.", zit. bei Ursprung, ebd.

38 Arthur C. Danto, Kunst nach dem Ende der Kunst, übers. v. Christiane Spelsberg, München 1996, 17–21.

werden kann und den Betrachtern in Fleisch und Blut übergeht. Manchmal, in der „metaphysischen Malerei", wird die höhere Bedeutung nur deklamiert, bleibt aber verborgen – oder ist vielleicht gar nicht da. In einer vergleichbaren Weise ist es in einem musikalischen Werk der sogenannten Atonalität sehr schwierig geworden zu erfassen, was es „zu sagen" hat, weil es sich losgelöst hat von einer Harmonik, die in der Natur begründet liegt.

Aber nicht nur die Wahrheit, auch die Schönheit kommt der Kunst in der Moderne abhanden.

IV.1.4 Reinheit, Aura, Schönheit

Anhand dieser drei Begriffe soll noch einmal durchreflektiert werden, was mit dieser Wendung zur Moderne in der Kunst geschehen ist.

Ein Prinzip, welches bei diesen Tendenzen eine signifikante Rolle spielt, ist das der *Reinheit*. Diese Reinheit ist etwas privatives: es ist immer Reinheit *von etwas*[39]. Durch dieses Prinzip der Reinheit werden Bindungen aufgelöst, welche für das, was der Natur des Menschen entsprechend Kunst ist, und sich darum in der Tradition der Menschheit als Kunst erwiesen hat, wesentlich sind. Das soll in den folgenden Kapiteln im einzelnen gezeigt werden.

Der Begriff der *Aura* ist von Walter Benjamin geprägt worden: ‚Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit'[40]. Benjamin definiert „Aura" so: „als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag."[41] Er illustriert dies an einem Bergzug, dem man folgt, oder einem Zweig, auf den man blickt, während man in seinem Schatten ruht. Das Ferne hat also eine Ausstrahlung. Benjamin hebt besonders das Merkmal des Einmaligen hervor, und meint darum, daß durch die massenweise technische Reproduzierbarkeit aufgrund der Erfindung der Photographie es zur Verlust der Aura käme: „was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura."[42] An die Stelle des Kultwertes, den ein Kunstwerk – als sakrales Kunstwerk – hat, tritt durch die technische Reproduzierbarkeit sein Ausstellungswert[43]. Mit der massenhaften Reproduktion wird auch das Merkmal der Ferne genommen, welches zur Aura gehört: „die Dinge räumlich und

39 Friedrich, Moderne Lyrik, 135f, in Blick auf Mallarmé und die ‚Poésie pure'. Sedlmayr, Revolution, 16–64, setzt denn auch das „Streben nach Reinheit" als die erste Bestimmung dessen, was moderne Kunst ausmacht.

40 Die erste Fassung wurde 1936 veröffentlicht.

41 Benjamin, Kunstwerk, in: Illuminationen, 154 (Kap. III).

42 Ebd., 142 (Kap. II).

43 Ebd., 156f (Kap. V).

menschlich ‚näher' zu bringen, ist ein genauso leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen [Benjamin meint die in Massen zusammengeballten Menschen], wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme in deren Reproduktion ist."[44] Die Beseitigung der Aura gehört also zu dem Vorgang der undialektischen Profanisierung der Kunst.

Benjamin kann freilich nicht umhin zu sehen, daß es auch im modernsten künstlerischen Medium, dem Film (der gar keinen Unterschied zwischen Original und Reproduktion kennt, der *ab ovo* schon Reproduktion ist), Stars gibt und einen Starkult. Er behauptet demgegenüber: „Der Film antwortet auf das Einschrumpfen der Aura mit einem künstlichen Aufbau der ‚personality' außerhalb des Ateliers, der vom Filmkapital geförderte Starkult konserviert jenen Zauber der Persönlichkeit, der schon längst nur noch im fauligen Zauber ihres Warencharakters besteht."[45] Er vermißt also im (amerikanischen) Film seiner Zeit das marxistische revolutionäre Engagement, das doch nötig und auch möglich wäre.

Es ist aber nun doch konsequent, sich im vollen Maße einzugestehen, daß auch in einer durch technische Reproduzierbarkeit bestimmten Welt sich die Aura nicht verdrängen läßt. Sie wandert weiter von dem Heiligenbild zu dem Filmstar, und auch die neuere Verwendung des Wortes „Ikone" für Personen oder Kunstwerke, welche eine hohe, unverwechselbare Bedeutung für viele Menschen haben, ist ein Anzeichen davon. Die technische Reproduzierbarkeit dient vielmehr noch dazu, die Aura auszustrahlen. Das wäre und war bei sozialistischen Helden auch nicht anders. Was allerdings dabei stattfindet, ist eine Säkularisierung der Aura: sie bleibt erhalten, aber sie bleibt nicht bei dem wahrhaft Heiligen; stattdessen wird anderes verehrt, als sei es heilig.

Es war bereits davon die Rede, daß das Heilige an das Wort Gottes, an die Sakramente, an das heilige Bild (die Ikone im traditionellen Sinne des Wortes) gebunden ist. Wer diese Heiligkeit erkennt und anerkennt, der wird auf die Medien der Reproduktion und Vermittlung in Photographie, Film, Internet verzichten und das, was heilig ist, dort aufsuchen, wo es ist.

Das Bild oder die Skulptur behalten aber auch ihre Aura. Andy Warhols Reproduktion ‚Thirty Are Better Than One' (1963)[46] ist eine absichtliche Profanierung der ‚Mona Lisa', welche in einem Rechteck von 5 × 6 Einzelbildern gezeigt wird; dies ist ein Beispiel für die profanisierende Tendenz in der

44 Ebd., 154 (Kap. III).
45 Ebd., 163 (Kap. X).
46 Dazu mit Kurzkommentar Kesting, Die Diktatur der Photographie, 155.

modernen Kunst. Aber was tut's? Das Original der ‚Mona Lisa' im Louvre zieht weiterhin die Massen an.

Das *Schöne* ist, wie zu Anfang gesagt wurde, ursprünglich ein Prädikat Gottes. Bei Baudelaire bekommt es etwas schillerndes: es kann von Gott, es kann von Baal oder vom Satan kommen. Das Schöne zeigt sich auch in einer dichterischen Transformation dessen, was in der profanen Welt häßlich ist: „das Graun", das „ein Zauberhauch umwittert"; es ergibt sich eine Ästhetik der Häßlichen.[47]

Adorno charakterisiert diese eigentümlich moderne Ästhetik des Häßlichen, welche für diese Ästhetik selbst wesentlich ist, so: „Die harmonistische [das Häßliche in das Gesamtschöne integrierende] Ansicht vom Häßlichen [welche vor der Moderne in Geltung stand] ist in der Moderne zu Protest gegangen [d.h. in den Protest geraten]. Ein qualitativ Neues wird daraus. Die Anatomiegreuel bei Rimbaud und Benn, das physisch Widerwärtige und Abstoßende bei Becket, die skatologischen Züge mancher zeitgenössischer Dramen haben mit der Bauernderbheit holländischer Bilder des siebzehnten Jahrhunderts nichts mehr zu tun. [...] im Häßlichen kapituliert das Formgesetz als ohnmächtig."[48] Diese Macht bekommt das Häßliche aber gerade dadurch, daß es an die Stelle des Schönen tritt, und dies geschieht, weil es mit dem Schönen vertauschbar wird.

Ein Aspekt des Häßlichen ist auch das Dämonische, und hier tritt die moderne Metaphysik des Häßlichen zutage: sein Anspruch, historisch und ontologisch früher zu sein als das Schöne, so wie der vermessene Anspruch des Teufels, früher zu sein als Gott[49]. Dazu passen die „Kultfratzen" archaischer heidnischer Religionen. Adorno: „Archaische Häßlichkeit, die kannibalisch drohenden Kultfratzen" wurden „häßlich erst angesichts der Idee der Versöhnung, die mit dem Subjekt und seiner sich regenden Freiheit in die Welt kommt."[50] Es ist vor dem Hintergrund dieser Gedanken äußerst aufschlußreich, daß

47 Diese Stelle wurde oben schon zitiert. Sie stammt aus: Die Greisinnen, Gedicht XCI, Die Blumen des Bösen, 88. / Vgl. hierzu Friedrich, Moderne Lyrik, 43f: „Ästhetik des Häßlichen".

48 Theodor W. Adorno, Ästhetische Theorie, 75.

49 Dazu Adorno, der offenbar von diesem Anspruch überzeugt ist, ebd., 76f: „Was als Häßlich figuriert, ist zunächst das historisch Ältere [...] Nietzsches Satz, alle guten Dinge seien einmal arge Dinge gewesen, Schellings Einsicht vom Furchtbaren am Anfang [ubi?] könnten an der Kunst erfahren worden sein. [...] Nicht ist Schönheit der platonisch reine Begriff, sondern geworden in der Absage an das einst Gefürchtete [...]", 81: „Wenn überhaupt, ist das Schöne eher im Häßlichen entsprungen [so wie der Pegasus aus dem Blut der enthaupteten Medusa] als umgekehrt."

50 Ebd., 76.

Pablo Picasso sich 1907 entschieden hat, in seinen ‚Demoiselles d'Avigon' die Gesichter der beiden Frauengestalten rechts mit solchen Kultfratzen, Köpfen von „Negerskulpturen" zu übermalen, während die Gesichter der drei Frauen links nach dem Vorbild vorrömischer iberischer Plastik gemalt sind, die bei aller starken Stilisierung doch dem klassischen, humanen Typus von Schönheit angehören.

Die profanisierende Tendenz in der modernen Kunst in ihrer undialektischen Variante trachtet hingegen danach, das Schöne – damit aber auch das abgründige Häßliche – ganz zu verdrängen. Es gibt aber auch an dieser Stelle von Protagonisten dieser Tendenz die Wahrnehmung, daß das nicht ganz gelingt. Bert Brecht verweist in der Vorrede zu seinem ‚Kleinen Organon für das Theater' (1948) zunächst darauf, daß in der Naturwissenschaft, die ihm in allem Vorbild ist, der Begriff der Schönheit vielmehr eine Schlüsselstellung erhalten hat: „Einstein schreibt dem Schönheitssinn eine entdeckerische Funktion zu, und der Atomphysiker R. Oppenheim preist die wissenschaftliche Haltung, die ‚ihre Schönheit hat und der Stellung des Menschen auf Erden wohl angemessen erscheint.'"[51] Brecht zieht daraus die Konsequenz, nun doch in das „Reich des Wohlgefälligen" zurückzukehren – womit er das Schöne meint –, aber er degradiert es zu dem, woran man nur „Unterhaltung" findet, zum „Vergnügen", das man hat, auch wenn es sich um die Tragödie handelt[52].

51 Bert Brecht, Kleines Organon für das Theater, Frankfurt/Main 1960 (suhrkamp texte 4), 8.

52 Diese beiden Begriffe werden von Ende der Vorrede ab in den erste Paragraphen des Organon immer wieder verwendet; zur Tragödie s. § 4, S.10. – Es liegt auf der Hand, daß das nicht das ist, was die von Brecht zitierten Naturwissenschaftler unter Schönheit verstanden.

KAPITEL IV.2

Die Moderne in der Dichtkunst

IV.2.1 Die Moderne in der Lyrik

Man kann mit Dieter Lamping einen strukturellen Aspekt eines Gedichts unterscheiden – damit meint er: die Redeweise betreffend –, und einen formale Aspekt, welcher die Gestaltung des Verses betrifft. Lyrik ist eben Rede, Einzelrede in Versen[1]; das lyrische Gedicht hat diese beiden Elemente: die Einzelrede, die aus Worten, die sich zu Sätzen fügen, besteht, und die Gliederung in Verse, Unterteilungen, welche einen bestimmten Sprechrhythmus mit sich bringen[2].

Modernität zeigt sich im strukturellen Aspekt, indem die Tendenz Baudelaires, eine ganz von der natürlichen Welt abgelöste Welt zu schaffen, weiterverfolgt wird. Es werden Worte gebildet, die nur für diese neue künstliche Welt passen. Diese Gestaltung geht Hand in Hand mit der Klangwirkung des Gedichts. Bereits bei Rimbaud ist, wie wir gesehen haben, das klangliche Element am Gedicht so losgelöst, daß es keinen Sinn macht, nach der Bedeutung der Wörter zu fragen. Die semantische Verständlichkeit des Gedichts ist kein Thema mehr. Bei Georg Trakl kann man von absoluten Metaphern sprechen, d.h. sie sind nicht in reelle Prädikate übersetzbar[3]. Gleichwohl sagen diese Metaphern noch etwas aus; dies ist in der Verfolgung des jeweiligen Rede-Kontexts aufzuspüren[4].

In den dadaistischen Lautgedichten Hugo Balls hingegen sagen die Worte gar nichts mehr; es sind Worte einer erfundenen Kunstsprache, die unverständlich ist und auch nicht verstanden werden soll; alleine der „reine" Laut soll gehört werden[5]. Dies ist die äußerste Konsequenz einer *poésie pure*, wie sie sich bereits Mallarmé vorgestellt hat und die André Berne-Joffroy so bestimmt hat: „Poésie pure ist der hohe Augenblick, wo der Satz auf harmonische Weise seine Inhalte vergißt. Sie ist der Vers, der nichts mehr sagen, sondern nur singen

1 Lamping, Das lyrische Gedicht, 63.
2 Lamping, Das lyrische Gedicht, 23: Rede „eine sinnhaltige, endliche Folge sprachlicher Zeichen", 24: Versrede: eine Rede, „die durch ihre besondere Art der Segmentierung rhythmisch von normalsprachlicher Rede abweicht."
3 Lamping, 170, in Kommentierung von Trakls Gedicht ‚Gesang einer gefangenen Amsel', 168ff.
4 Lamping, 170.
5 Ebd., 176–179.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_046
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

will."[6] Das Element des *Schmucks*, das, wie wir gesehen haben, für die lyrische Dichtung so wesentlich ist, daß man es von seinem Inhalt gar nicht mehr trennen kann (I.25), wird also hier absolut gesetzt. Damit wird aber übersehen, daß auch in der Lyrik ein Inhalt, ein Stoff da sein muß, der durch den sprachlichen Schmuck geformt wird. Man versucht, die Form selbst als Stoff zu betrachten, doch dies führt zur Negation der Poesie, „denn man verneint die Poesie, wenn man sie als einen, sei es auch noch so subtilen *Stoff* betrachtet, als eine Vollendung in sich, die der Abwesenheit jedes dichterischen Gegenstandes, jeder übergreifenden Bedeutung, jedes menschlichen Gehalts bestünde. […] *Man macht keine Kunst mehr, wenn man nichts als Kunst machen will.*"[7]

Betrachten wir nun den Aspekt des Formalen, also des Verses, in dem wesentlich der Schmuck in der Lyrik besteht. Die Moderne in der deutschen Lyrik setzt ein mit dem Übergang von einem metrischen Vers zu einem freien Vers, etwa bei Arno Holz[8]. Das extremste Ergebnis ist das Gedicht ‚Urtod' von August Stramm, welches aus Kurzversen besteht, von denen jeder nur ein Wort ist; sie sind einsilbig, höchstens zweisilbig[9]. Die Tendenz hier ist die einer Auflösung metrisch geordneten Sprechens, das eine Folge von Wörtern in einer Zeile zusammenfaßt (und die Zeilen, oft über den Reim, in Strophen). In dieser Auflösung bleiben am Schluß nur noch einzelne, meist einsilbige Worte übrig, welche die Zeilen bilden und ihre eigene rhythmische Kraft durchsetzen; einen semantischen Zusammenhang durch Sätze gibt es dann auch nicht mehr; die Worte werden atomisiert[10] – auch darin kann man eine Verwirklichung von „Reinheit" sehen.

Ebenso ist die Position des lyrischen Ichs entgegengesetzten Tendenzen ausgesetzt. Der lyrische Dichter ist, wie wir gesehen haben (II.3.1), in der älteren Tradition jemand, der hervorgehoben vor einer Zuhörerschaft etwas vorführt. Diese Position kann ins Höchste gesteigert werden. Bei Stefan George ist es „der selbstgewisse und selbstgenügsame, einsam-elitäre, würdevolle, fast priesterliche, ins Herrscherhafte erhöhte Dichter."[11] Der extreme Gegensatz dazu ist nicht der, den Lamping hier, wenngleich durchaus plausibel, aufführt, der Gegensatz zu Arno Holz – „der arme, in seine Phantasiewelt

6 André Berne-Joffroy, Présence de Valéry, Paris 1944, 202, zit. bei Hugo Friedrich, Moderne Lyrik, 136. Vgl. Sedlmayr, Revolution, 53–56, dort 54: „Eine Musik der Bedeutungen getragen von Wortklängen, das ist die wesentliche Formel der poésie pure."

7 Sedlmayr, Revolution, 56 [Hervorhebungen H.S.].

8 Lamping, 180ff.

9 Ebd., 194f.

10 Eine Variante dieser Auflösung des Satzes ist die „konkrete Poesie", die Lamping, 246ff, am Beispiel eines Gedichts Heißenbüttels zeigt.

11 Ebd., 151.

flüchtende, hungernde und am Elend verhungernde Dachstubenpoet" – beide könnten sogar eine real identische Person sein und sind Ausformungen des Baudelaireschen Typus. Der extreme Gegensatz ist das lyrische Ich in den Großstadtgedichten Bert Brechts, das auf gar keinem Postament steht, keine moralischen – geschweige denn ästhetische – Werte mehr kennt, und das ein Dichter sprechen läßt, der auch nicht mehr erkennen läßt, daß er solche Werte hat. Eine solche Poesie übernimmt den Standpunkt einer „objektiven", nicht Anteil nehmenden, sozusagen „photographischen" Wissenschaft[12].

IV.2.2 Die Moderne in Erzählung und Drama

Die Moderne in der erzählenden Dichtung hält in vielen ihrer hervorragendsten Vertreter ein Merkmal fest, das bereits Aristoteles benannt hat: Es ist die *Breite*, die das Epos einnimmt, auch wenn man seine Handlung ganz kurz beschreiben könnte[13]. Es verfügt dabei über *unbeschränkte Zeit*[14] – womit sowohl die Zeit gemeint sein kann, welche der Dichter braucht, zu erzählen, als auch das, was er erzählt. Hinzu kommen noch als Merkmale des Epos die Vielfalt der Handlungen[15] und die Möglichkeit, Handlungen zu erzählen, die gleichzeitig stattfanden[16].

Diese Handlungen sind in erster Linie äußere Handlungen: Ereignisse, die sich mit den Sinnen beobachten lassen. Wir haben auch bereits gesehen, daß durch verschiedene Erzählsituationen – oder -perspektiven – sich das Innenleben von Figuren dieser Handlung darstellen läßt (II.3.1). Was in der modernen Romankunst nun stattfindet, etwa bei Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, ist, daß der Dichter in erster Linie das Innenleben einer seiner Figuren (oder auch mehrerer) erzählt. Das heißt: er berichtet, welche Gedanken und Gefühle in ihr vorgehen. Er läßt seine Figur einen inneren Monolog sprechen; er stellt den Strom seines Bewußtseins dar. Dies wird nun äußerst minutiös getan; weil Menschen meist nur in unvollständigen Sätzen, manchmal sogar unvollständigen Wörtern denken, wird nun genauso geschrieben. Die Unbeschränktheit der Zeit wird vom Erzähler so in Anspruch genommen, daß er möglichst genau, darum möglichst detailliert dies tut. Die äußere Zeit

12 Ebd., 210–215.

13 Aristoteles, Poetik, Kap.17, 1455b 15ff, bringt als Beispiel eine Inhaltsangabe der Odyssee in ein paar Sätzen.

14 Aristoteles, Poetik, Kap.5, 1449 10ff.

15 Aristoteles, Poetik, Kap.26, 1462b 5ff.

16 Aristoteles, Poetik, Kap.24, 1459b 25ff.

hingegen kann sehr kurz sein – im Falle des ‚Ulysses' von Joyce nur ein Tag. Die äußere Handlung geht nur aus einigen verstreuten, leicht übersehbaren Bemerkungen hervor.

Zugrunde liegt hier die gewissermaßen neuplatonische Auffassung, „daß das wahre Urbild des Gegenstandes in der Seele des Künstlers liege"[17]. Bei aller Bemühung um Genauigkeit in der Darstellung des Innenlebens bleibt der Mensch, der dieses Innenleben hat, dennoch unfaßbar. Es wird, etwa bei Virginia Woolf in ‚To the Lighthouse', die Figur der Mrs Ramsay aus mehreren Perspektiven anderer Romanfiguren gesehen, aber es bleibt offen, wer sie eigentlich ist[18]. Diese Einstellung zu der – fiktiven – erzählten Wirklichkeit steht im Gegensatz zu früheren Erzählern, welche „die Handlungen, Zustände und Charaktere ihrer Personen mit objektiver Sicherheit interpretieren"; „Sie wußten genau über ihren Charakter Bescheid"[19]. Dieser Wandel hängt zusammen mit dem Aufsprengen der Gewißheit, in einer einheitlichen, vom Bewußtsein ohne Widerspruch in sich selbst auffaßbaren Wirklichkeit zu leben, etwa mit dem beginnenden 20. Jh[20].

Das Resümee lautet also: es gibt eine extreme Verschiebung in der Darstellung des Innenlebens, ein sehr großes Bemühen, es zu erfassen, auf Kosten der Darstellung des Äußeren, in manchen Fällen (bei Joyce) auch auf Kosten des voll ausgestalteten Satzes, aber es bleibt eine noch größere Fraglichkeit, was nun die Identität des Menschen, dargestellt in der Romanfigur, sei. Um hier noch einmal Auerbach zu zitieren: „es liegt etwas wie Weltuntergangsstimmung über all diesen Werken […] Auch die meisten anderen Romane, die das Verfahren der vielfältigen Bewußtseinsspiegelung verwenden, geben dem Leser ein Gefühl der Ausweglosigkeit; etwas Verwirrendes oder Verschleierndes, etwas der Wirklichkeit, die sie darstellen, Feindliches zeigt sich häufig […] Fast allen ist gemeinsam das Verschleierte, Unabgrenzbare ihres Sinnes: eben jene undeutbare Symbolik, die sich auch sonst, in anderen Kunstgattungen der gleichen Epoche findet."[21]

– Auch hier gibt es ein entgegengesetztes Extrem, aber mit demselben Ergebnis einer Offenheit, was die Wirklichkeit und die Identität einer Person

17 Auerbach, Mimesis, 504.

18 Ebd., 496–499.

19 Ebd., 497.

20 Ebd., 512.

21 Ebd., 512f. Auerbach stellt diesem Aspekt allerdings noch einen anderen gegenüber: die Wirklichkeitstiefe, die in der Darstellung eines bestimmten Details des Geschehnisses gewonnen wird. Auerbach meint, daß damit ein allgemein Menschliches hervortritt: ebd., 513f. Auch das trifft zu; aber das hebt nicht das, wenn nicht Sinnlose, so doch Sinndunkle dieser Darstellungsweise auf.

eigentlich ist: den Stil von Ernest Hemingway, in dem weitgehend das Innenleben, aber auch viel von dem äußeren Geschehen, in seiner kargen Ausdrucksweise ausgeblendet bleibt, so daß der Leser es sich erschließen und ergänzen muß[22].

Das *Drama* hingegen ist, wie die Definition Lampings besagt, die auch das moderne Drama einschließen will, „jeder szenisch realisierbare Text"; es muß „szenisch umsetzbare Handlung präsentieren, aber nicht unbedingt auch die Rede einer Figur oder die Wechselrede mehrerer Figuren in Zusammenhang mit einer Handlung"[23]. Lamping nennt als Beispiel dafür, daß das nicht der Fall ist, Samuel Becketts ‚Acte sans paroles'; das ist aber im Grunde der Form nach eine Pantomime, also eine sehr alte und immer wieder gepflegte literarische Form.

Der bekannteste Versuch, das Wesen der Gattung zu verändern, ist vielmehr das epische Theater, das vor allem mit dem Namen Bert Brechts verbunden ist. In seinem ‚Kleinen Organon für das Theater' erklärt Brecht, der Begriff bedeute „schließlich nicht mehr, als daß der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird – steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton [der Schauspieler] und zeigt, wie er sich den Galilei [den er in Brechts gleichnamigem Stück spielt] denkt."[24] Der „profane" Vorgang ist eben dies, daß nicht Galilei, sondern ein Schauspieler auf der Bühne steht. Das dem Profanen entgegengesetzte Sakrale würde darin bestehen, daß in der Wahrnehmung des Zuschauers – wie sie von Autor und Schauspieler beabsichtigt sind – der Schauspieler mit seiner Figur identisch geworden ist, so daß diese Figur selbst auf der Bühne – ja, in der Wirklichkeit! – erscheint und dieser dadurch eine höhere Weihe gibt[25]. Das „Epische" besteht nun darin, daß die Figuren aus der Distanz erscheinen, so wie in der epischen oder erzählenden Dichtung die Figuren nur durch die Vermittlung eines Erzählers überhaupt zustande

22 Man hat die hier zugrunde liegende Auffassung die „iceberg theory" genannt, gemäß einer Stelle in einem Roman Hemingways: „If a writer of prose knows enough of what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing", Death in the Afternoon, chapter 16, New York 1932, S.192.

23 Lamping, 96.

24 Bert Brecht, Kleines Organon für das Theater, § 49, S.28. Dieser Wirkung dient auch der sogenannte Verfremdungseffekt (V-Effekt), der „den Gegenstand [d.h. die gespielte Figur] zwar erkennen, ihn aber doch zugleich fremd erscheinen läßt.": ebd., § 42, S.25.

25 Das Motiv des Profanen tritt auch in § 50 hervor. Hier geht es darum, so zu spielen, daß der Zuschauer merkt, daß das Spiel eingespielt ist. Auch damit wird die Distanz zwischen Spiel und der bloß gespielten Wirklichkeit sichtbar gemacht.

kommen. Das Anliegen Brechts dabei ist, die Zustände der Wirklichkeit, sei es der gespielten Wirklichkeit, sei es der Wirklichkeit, in welcher Schauspieler, Autor und Zuschauer leben, als eine bewegliche Wirklichkeit aufzufassen, die verändert werden kann und verändert werden soll im Sinne der marxistischen Lehre, die Brecht als gültige Wissenschaft, als die „neue Gesellschaftswissenschaft" auffaßt[26].

In seinen Anmerkungen zur Oper ‚Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny' charakterisiert Brecht die dramatische und die epische Form des Theaters in einer Reihe von Stichworten: Das dramatische Theater ist „handelnd / verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion / verbraucht seine Aktivität", präsentiert: „Der unveränderliche Mensch", das epische Theater ist „erzählend, macht den Zuschauer zum Betrachter, aber / weckt seine Aktivität", präsentiert: „Der veränderliche und verändernde Mensch"[27].

Das tiefere Motiv Brechts ist, ein Theater zu schaffen, das dem „wissenschaftlichen Zeitalter" gemäß ist, wie er die Neuzeit, also die Zeit etwa ab dem 17. Jh. nennt[28]. Brecht sieht die Verknüpfung von naturwissenschaftlicher Analyse und technischer Umsetzung der naturwissenschaftlichen Erkenntnisse[29] und überträgt dies auf die Gestaltung der gesellschaftlichen Verhältnisse, denen auch die Dichtkunst, mithin auch das Theater, zu dienen habe. Wie in seiner Lyrik, so ist auch in seiner Dramatik das szientistische und darum profanisierende Element, welches eine polare Möglichkeit der modernen Kunst darstellt, die treibende Kraft.

26 Brecht, Kleines Organon, § 45, S.27.
27 Brecht, Stücke, Bd.3, Frankfurt/Main 1962, 266f.
28 Dies bestimmt den Gedankengang ab § 14 des Neuen Organon.
29 Brecht, Neues Organon, § 15f.

KAPITEL IV.3

Die Moderne in der Malerei und der Plastik

IV.3.1 Die Moderne in der Malerei: die transzendierende Tendenz und die Aspekte des Surrealismus

In der Malerei und Plastik hat die transzendierende Tendenz den Durchbruch zur Moderne vollbracht, und das heißt: zur abstrakten oder gegenstandlosen Malerei respektive Plastik. Die Gedanken, denen man folgen kann, um nachzuvollziehen, was zu diesem Durchbruch antrieb, kann man wohl am ehesten fassen in der Schrift Wassily Kandinskys ‚Über das Geistige in der Kunst' von 1912. Im Jahre 1910 hatte er das erste abstrakte Gemälde, ein Aquarell, geschaffen. Kandinsky stellt sich ein allmähliches Voranschreiten, einen Fortschritt der Künste vor, welcher eine Vergeistigung ist. Die Menschheit ist wie ein großes spitziges Dreieck, in ungleiche Teile geteilt, dessen oberste Spitze der geistigste Bereich ist. Dieses ganze Dreieck „bewegt sich langsam, kaum sichtbar nach vor- und aufwärts, und wo ‚heute' die höchste Spitze war, ist ‚morgen' die nächste Abteilung […]"[1].

„Die Literatur, Musik und Kunst sind die ersten empfindlichsten Gebiete, wo sich diese geistige Wendung bemerkbar macht in realer Form."[2] In alledem „sind die Keime des Strebens zum Nichtnaturellen, Abstrakten und *zu innerer Natur*."[3] Nach einer Reihe von vorbereitenden Malern – der Impressionismus, der Neo-Impressionismus von Signac, dann die Dreiergruppe Rossetti mit Burne-Jones, Böcklin, Segantini[4] – eine Gruppe von Künstlern, welche

1 Zitiert wird nach der Ausgabe Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 7. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpli 1963, hier: 29. Die Seitenzählung der Ausgabe Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, inbesondere in der Malerei, Vorwort und Kommentar zur revidierten Neuauflage von Jelena Hahl-Fontaine. Einführung von Max Bill, Zürich 2016, liegt etwa und 4 oder 5 Seiten höher. Die Erstausgabe kam 1912 in München heraus.

2 Ebd., 43.

3 Ebd., 54. Hervorhebungen hier und im Folgenden von W.K.

4 Kandinsky sieht auch in ihnen Abstraktionen: „Rosetti [er schreibt nicht ‚Rossetti'] […] suchte ihre [der Präraffaeliten] abstrakte Formen wieder zum Leben zu bringen." Böcklin kleidete „in stark entwickelte materielle körperliche Formen seine abstrakten Gestalten", Segantini, „der in dieser Reihe äußerlich der materiellste ist", verstand „trotz der sichtbar materiellen Form, abstrakte Gestalten zu schaffen, wodurch er innerlich vielleicht der unmaterriellste der Reihe ist.", ebd., 50.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_047
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

„den *reinen malerischen Mitteln* näher steht“[5]: Cézanne, Matisse, Picasso. Dieser letzte komme im Kubismus, d.h. in seinen letzten Werken (1911) „zur Vernichtung des Materiellen, nicht aber durch Auflösung desselben, sondern durch eine Art von Zerstückelung der einzelnen Teile und konstruktive Streuung dieser Teile auf dem Bild.“ Was bei Picasso die Form, sei bei Matisse die Farbe: „Zwei große Weisungen auf ein großes Ziel.“[6]

Wie sich Kandinsky Vergeistigung und damit das große Ziel vorstellt, geht aus seinen Überlegungen über das Wesen eines Gesprächs hervor, also der Mitteilung von Gedanken durch Worte. Hier seien der anatomische Anteil (die Lungen-, Lippen und Zungentätigkeit), der physikalische (die Luftschwingungen), der psychologische (das bloß Bewußtseinsmäßige), der physiologische (die Nerven) alle „sehr nebensächlich“. „Ebenso sollte man sich zum Kunstwerk stellen und sich die direkte abstrakte Wirkung des Werkes dadurch verschaffen. Dann wird mit der Zeit die Möglichkeit sich entwickeln, durch reine künstlerische Mittel zu sprechen, dann wird es überflüssig werden, Formen aus der äußeren Welt zum innerlichen Sprechen zu leihen, die uns heute die Gelegenheit geben, Form und Farbe verwendend, dieselben im innern Werte zu vermindern oder zu steigern.“[7] Kandinskys Vorstellung von einem Fortschritt des menschlichen Geistes ist also an der Stufenfolge orientiert, die bei Platon und Plotin aus dem Bereich des Sinnlichen in den des Geistes führt – und letztlich zu Gott[8]. Während die Platoniker den Bereich des Sinnlichen und damit der Kunst verlassen, will aber Kandinsky weiterhin Kunst treiben. Das führt zu einer Veränderung der Kunst.

Die Leitdisziplin wird dabei die Musik, denn sie ist dem Ziel der reinen Geistigkeit am nächsten[9]. Die Musik ist schon „einige Jahrhunderte die Kunst, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur brauchte,

5 Ebd., 50.

6 Ebd., 52.

7 Ebd., 121.

8 Von einer Haltung gegenüber Gott spricht Kandinsky hier nicht explizit, aber er bekennt Sympathien für die Theosophie Helga Blawatzkys und für Rudolf Steiner: ebd., 42. Die Vertreter eines der unteren, also größeren Abschnitte des geistigen Dreiecks, also unterhalb der geistigen Avantgarde, nennt er Materialisten und Atheisten, deren Leitgedanke „Gott ist gestorben“ lautet: ebd., 36f. „Wissenschaftlich sind diese Menschen Positivisten […] In der Kunst sind sie Naturalisten […]“, ebd., 37. An einer anderen Stelle spricht er seine Erwartung aus, daß die Malerei „sich als wirklich reine Kunst in den Dienst des Göttlichen stellt.“, ebd., 79.

9 Kandinsky geht auch auf die Dichtkunst ein und nennt hier Maurice Maeterlinck. Seine Figuren seien „*keine Menschen* vergangener Zeiten […] Es sind direkt Seelen, die in Nebeln suchen.“, ebd., 44. Kandinsky nimmt an Maeterlinck eine Verinnerlichung und Vergeistigung wahr.

sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne." Sie ist die unmateriellste Kunst[10]. Der bildende Künstler wendet sich der Musik zu „und versucht, dieselben Mittel in der Malerei zu finden. Daher kommt das heutige Suchen nach Rhythmus, nach mathematischer, abstrakter Konstruktion, das heutige Schätzen der Wiederholung des farbigen Tones, der Art, in welcher die Farbe in Bewegung gebracht wird usw."[11]

Für die Musik ist das erste Beispiel eines modernen, in der Bewegung zum Geistigen voranschreitenden Musikers Debussy. Kandinsky verkennt nicht Debussys Berührungen mit dem Impressionismus in der Malerei, welcher doch den Naturerscheinungen verhaftet ist. Er betont aber mehr noch den „Drang dieses Musikers zum inneren Inhalt", die „Ausnützung des *inneren* Wertes der Erscheinung"[12]. Einen Schritt weiter führt noch Schönberg. Dieser geht, Kandinsky zufolge, bis an das – unter den derzeitigen Möglichkeiten der Entwicklung – Äußerste. Kandinsky konkretisiert, was er damit meint, indem er davon spricht, daß Schönberg „diese oder jene Dissonanz verwende."[13] Schönberg habe damit bereits „Goldgruben der *neuen Schönheit* entdeckt."

Diesen Begriff von Schönheit erläutert Kandinsky in einer Gedankenfolge, in welcher er Musik, Malerei und Tanz in Analogie zueinander setzt. Er sagt dort: „Ebenso wie in der Musik oder in der Malerei kein ‚häßlicher Klang' und keine äußere ‚Dissonanz' existiert, d.h. ebenso wie in diesen beiden Künsten jeder Klang und Zusammenklang schön (= zweckmäßig) ist, wenn er aus der inneren Notwendigkeit stammt, so wird bald auch im Tanze der innere Wert *jeder* Bewegung gefühlt, und es wird die innere Schönheit die äußere ersetzen. Den ‚unschönen' Bewegungen, die jetzt plötzlich schön werden, entströmen sofort eine ungeahnte Gewalt und lebendige Kraft."[14] Und an anderer Stelle: *„Das ist schön, was einer inneren seelischen Notwendigkeit entspringt. Das ist schön, was innerlich schön ist."* Dazu in Fußnote 1: „Und deshalb endlich kann alles innerlich schön sein, was äußerlich ‚häßlich' ist."[15] Während im platonischen Denkmodell dem innerlich, geistig Schönen immer ein äußerliches, sinnliches Schönen entspricht, das zwar geringer ist, aber doch schön, und schön gerade aufgrund der Anteilhabe an dem geistig Schönen, ist hier ein scharfer Gegensatz eingetreten.

---

10 Ebd., 54; „in der heute unmateriellsten Kunst – der Musik".

11 Ebd., 55.

12 Ebd., 47f.

13 Ebd., 49. Das Zitat Kandinskys stammt aus Schönbergs Harmonielehre, aus dem Auszug, der in ‚Die Musik', X, 2, erschienen ist, dort S.104.

14 Ebd., 125.

15 Ebd., 137.

Welche Konsequenzen hat nun diese Auffassung für die konkrete Gestaltung der Malerei? Kandinsky geht hier schrittweise vor und meint, daß manches Neue nun in der Malerei nötig und möglich sei, anderes aber noch nicht. Grundsätzlich gilt: Das Gegenständliche ist nebensächlich. „Nur diese einzelnen Teile [farbige und zeichnische Formen, die als solche selbständig existieren] sind wesentlich. Alles übrige (also auch das Behalten des gegenständlichen Elements) ist nebensächlich."[16] Das Abstrakte kommt dabei durch die Komposition ins Bild[17]. Es gilt nun eine „Emanzipation von der direkten Abhängigkeit von der ‚Natur'"[18]. Die „naturellen Formen" seien darum oft ein Hindernis; sie müßten „den konstruktiven Zwecken gewaltsam untergeordnet werden"[19].

In einem ersten Schritt fällt dann das Schaffen einer Illusion eines Raumes und einer Körperhaftigkeit im Raum, wie es seit Giotto und der Renaissance die abendländische Malerei bestimmt hat, mit dem Impressionismus und seinen Nachfolgern aber schon etwas zurückgetreten war: „Die Abwendung vom Gegenständlichen und einer der ersten Schritte in das *Reich des Abstrakten* war in zeichnerisch-malerischer Beziehung das *Ausschließen der dritten Dimension, d.h. das Streben, das ‚Bild' als Malerei auf der Fläche zu behalten.*"[20] Konsequent ist es dann, den Kubismus als Übergangsform einzustufen[21].

Das äußerste Extrem ist für Kandinsky eine rein geometrische Darstellung, doch meint er, die Zeit sei dazu noch nicht gekommen: „Wenn wir schon heute anfangen würden, ganz das Band, das uns mit der Natur verknüpft, zu vernichten, mit Gewalt auf die Befreiung lossteuern und uns ausschließlich mit der Kombination von reiner Farbe und unabhängiger Form zu begnügen, so würden wir Werke schaffen, die wie eine geometrische Ornamentik aussehen, die, grob gesagt, einer Krawatte, einem Teppich gleichen würden." Er meint sogar: „Die Schönheit der Farbe und der Form ist (trotz der Behauptung der reinen Ästheten oder auch der Naturalisten, die hauptsächlich auf ‚Schönheit' zielen) *kein genügendes Ziel in der Kunst.*"[22] Kandinskys Ziel ist gleichwohl das Ornament, aber er kann oder will noch nicht sagen, welche Art von Ornament es ist: „*Es wird sich vielleicht zum Schluß unserer jetzt dämmernden Periode wieder eine neue Ornamentik entwickeln, die aber kaum aus geometrischen*

16 Ebd., 109.
17 Ebd., 72f.
18 Ebd., 114. Diese Emanzipation sei nun „im allerersten Anfange."
19 Ebd., 129.
20 Ebd., 110.
21 Ebd., 129.
22 Ebd., 115.

Formen bestehen wird."[23] Bis dahin aber sieht Kandinsky als Möglichkeit für den modernen Künstler nur den Zwischenraum zwischen den Formen, die sich aus den Umrissen der natürlichen Gegenstände, auf die Fläche übertragen, ergeben – also der Naturorientierung –, und den völlig abstrakten, d.h. geometrischen Formen, einschließlich der komplizierteren Formen, die man nicht (leicht) auf eine mathematische Formel bringen kann[24].

Nur sehr kurze Zeit später hat ein anderer russischer Maler, Kasimir Malewitsch, es für an der Zeit gehalten, die Möglichkeit der Geometrie rückhaltslos zu realisieren, und zwar in ihrer einfachsten Form: im ‚Schwarze Quadrat', zuerst 1913 als Bemalung eines Bühnenvorhangs für die Uraufführung des Stücks ‚Sieg über die Sonne', dann 1915 als Bild auf Leinwand gemalt und so ausgestellt, daß es in der obersten Raumecke hing, genau an der Stelle, an welcher in einem frommen russischen Haus die Haus-Ikone zu hängen pflegte[25]. Das war objektiv eine Blasphemie, aber nicht als solche beabsichtigt. Vielmehr sollte es etwas sein, das Malewitsch und den Seinen heilig war. Der neue Stil wurde von ihnen „Suprematismus" genannt, weil es ihnen um das Höchste ging. Er sagt dazu: „Unter Suprematismus verstehe ich die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst."[26] „Das schwarze Quadrat auf dem weißen Feld war die erste Ausdrucksform der gegenstandslosen Empfindung: das Quadrat = die Empfindung, das weiße Feld = das Nichts außerhalb dieser Empfindung."[27]

Malewitsch nimmt die Bezeichnung auf, zu welcher die schockierten ersten Betrachtet des Bildes griffen: „Wir sind in seiner Wüste … Vor uns steht ein schwarzes Quadrat auf weißem Grund!", und beschreibt den Aufstieg zu diesem Kunstwerk wie einen – man muß sagen: *als* einen mystischen – Aufstieg: „Der Aufstieg zu den gegenstandslosen Höhen der Kunst ist mühselig und voller Qualen … aber dennoch beglückend […] Immer tiefer und tiefer versinken die Umrisse des Gegenständlichen; und so geht es Schritt um Schritt, bis schließlich die Welt der gegenständlichen Begriffe – ‚alles, was wir geliebt hatten – und wovon wir lebten' unsichtbar wird." Man gerät also in die Wüste – „Die Wüste aber ist erfüllt vom Geiste der gegenstandslosen Empfindung, der alles durchdringt."[28] Auf das ‚Schwarze Quadrat' folgt 1919 noch ein

23 Ebd., 117.
24 Ebd., 70f.
25 Mit Photo und Beschreibung des Sachverhalts: Uwe M. Schneede, Die Kunst der klassischen Moderne, München (Beck) 2009, 40f.
26 Kasimir Malewitsch, Die gegenstandslose Welt, Erstausgabe 1927 (XI. Bauhausbuch), neu hg., Mainz 1980, 65.
27 Ebd., 74.
28 Ebd., 66.

‚Weißes Quadrat', das also von seinem Untergrund sich kaum abhebt; dies ist eine noch höhere Stufe der Gegenstandslosigkeit. Noch eine Stufe mehr, und es wäre gar nichts mehr sichtbar.

Die Differenz zwischen Kandinsky und Malewitsch ist ein erster Hinweis darauf, daß in der Entfernung vom Gegenständlichen, d.h. in der Natur Gegebenen, das Ziel keineswegs eindeutig ist. Das, was Kandinsky vorschwebte, ein „Ornament", in dem sich das Innere Ausdruck verleiht, das aber nicht Geometrie ist, wurde, in Fortsetzung seiner eigenen Werke, vielleicht von Jackson Pollock und seinem abstrakten Expressionismus geschaffen. Hans Sedlmayr geht noch weitere Möglichkeiten durch: „Ist das reine Element der Malerei der unscharf begrenzte Farbfleck, wie ihn das Werkzeug des Malers, der Pinsel, natürlich erzeugt?" Oder sind es fest begrenzte homogen gefärbte Flächen der niederen oder höheren Geometrie – wie bei Malewitsch oder später, mit einer größeren Varietät von Farben, Mondrian? Oder nur Linien, wie in manchen Werken von Paul Klee?[29] Es zeichnet sich hier ab, wie es zu der Zersplitterung der modernen Kunst in verschiedene gleichzeitig bestehende oder sehr schnell hintereinander entstehende Schule oder Ismen gekommen ist. Es ist dann auch erst eine Gestalt wie Picasso verständlich, der als der „protëische Künstler"[30] gleichzeitig in mehreren Stilen geschaffen hat.

In einem anderen Durchgang nennt Sedlmayr folgende Komponenten der Malerei, die im Streben nach „Reinheit" isoliert werden könnten: das „sensuelle Element": daraus ergibt sich der wissenschaftliche Impressionismus, d.h. der Neo-Impressionismus; Sedlmayr nennt auch die Photographie und die Malerei, welche den Realismus der Photographie nachahmt – aber dies gehört m.E. an eine andere Stelle –, er nennt das „noetische Element": daraus ergibt sich „das konstruktivistische Bild", also letztlich das, was Malewitsch und Mondrian getan haben, er nennt das „Phantasie-Element", woraus sich die „Traum-Malerei" des Surrealismus ergibt, und er nennt schließlich das „Gefühls-Element", aus dem sich der „Impressionismus der ‚reinen' Gefühle" oder einfach der „Kitsch" ergibt[31].

Was die Elemente des Bildes als solches betrifft, so kommen in dem gegenständlichen Bild, dessen Gegenstände die Natur, also die Schöpfung, vorgibt, das sensuelle und das noetische Element immer zusammen und sie durchdringen sich. Desgleichen durchdringen sich auch die Elemente Farbfleck – Linie – Komposition (die man immer auf geometrische Verhältnisse zurückführen kann). Man muß begreifen, daß das Malerische gerade darin besteht, daß diese

29 Sedlmayr, Revolution, 39–41.
30 Ebd., 64.
31 Ebd., 42f.

Elemente sich, in welcher Weise und in welchem Verhältnis auch immer, stets gegenseitig durchdringen, und daß diese Einheit etwas ist, was der Malerei geschenkt wird dadurch, daß sie mit ihren Mitteln sich auf die *mimesis* der Natur wendet.

Das Streben nach Reinheit, wie es der modernen Malerei eigentümlich ist, trachtet also letztlich danach, das aufzulösen, was Malerei überhaupt ist. Zu diesem Wesentlichen der Malerei gehört aber ihr Gegenstandsbezug. Es ist, wie oben (II.1) gesagt, das Nächstliegende und darum das Natürliche, darum zu malen, weil es etwas gibt, das man sehen kann, und der nächste Schritt, der fast schon mit diesem ersten getan wird, ist, etwas zu malen, das man sehen kann. Picasso immerhin wandte sich nach ein paar Jahren vom Kubismus ab und malte wieder näher am Gegenständlichen; abstrakt hat er nie gemalt. Christian Lenz kommentierte dies so: „In der Abstraktion meinte man irrtümlich das Geistige unmittelbar zu haben, während es sich indes allein in der Gestalt sinnlichen Reichtums offenbaren kann. Eine solche wurde aber im Kubismus stark reduziert."[32]

Schließlich ist noch eine weitere Konsequenz zu sehen, die sich aus dem Abstreifen des Gegenstandsbezugs ergibt. Mit dem natürlichen Gegenstand ist dem Bild auch eine *Bedeutung* gegeben. Ein Beispiel, daß Sedlmayr aufführt: „Im Bilde sichtbar sei eine Frau mit einem Kind auf dem Schoß. Die Bedeutung dieser Darstellung könnte (unter anderem) sein: Maria Theresia mit Josef II. als Kind, oder: Muttergottes mit Christus, oder: Caritas. Im ersten Falle wäre das Bild ein Porträt, im zweiten Fall ein religiöses Bild, im dritten eine Allegorie. Diese besondere Bedeutung muß zum Verständnis des Bildes jedesmal

32 Christian Lenz, Picassos unerhörte Tat, Neue Zürcher Zeitung, 8.9.2018, S.47. Picasso hat seine Verweigerung der abstrakten Malerei sehr aufschlußreich folgendermaßen kommentiert: „ich will ihm [dem Trieb, der ihn zum Schaffen drängt] eine Form geben, die einen gewissen Bezug hat zur sichtbaren Welt, und sei es auch nur, um mit dieser Welt Krieg zu führen. Sonst ist die Malerei nicht mehr als irgendein Glückstopf, in den jedermann greifen und sich herausziehen kann, was er selbst hineingeworfen hat." D.h. jeder interpretiert dann das Kunstwerk nach seinem Gutdünken. Durch die Orientierung an der gegenständlichen Welt erhält das Kunstwerk also eigene gewisse Widerständigkeit gegen die Willkür der Interpreten. „Ich möchte, daß es nur eine einzige Möglichkeit [ein Bild, das er gemalt hat, zu interpretieren] gibt, und in dieser einzigen muß es bis zu einem gewissen Grade möglich sein, die Natur, selbst die verzerrte Natur, zu erkennen, die schließlich nichts anderes ist als eine Art Kampf zwischen meinem inneren Sein und der äußeren Welt, wie sie für die meisten Menschen existiert. Wie ich oft gesagt habe, ich versuche nicht, die Natur auszudrücken. Ich versuche eher, gleich den Chinesen, wie die Natur zu arbeiten. Und ich will, daß diese innere Spannung – mein schöpferischer Dynamismus – sich dem Betrachter als vergewaltigte traditionelle Malerei darbietet.", Picasso im Gespräch mit Matisse, in: Françoise Gilot / Carlton Lake, Leben mit Picasso, übers. von Anne-Ruth Strauß, Zürich 1980 [engl. Erstveröffentlichung 1964], 225.

hinzugewußt werden."[33] Man muß sie hinzuwissen, man *braucht* aber auch etwas Sichtbares im Bild, das man mit diesem Wissen verknüpfen kann.

Wenn man, um ein weiteres Beispiel Sedlmayrs aufzugreifen, ein abstraktes Bild ‚Mondnacht' nennt, dann faßt diese Bedeutung in dem Bild Fuß, wenn man in diesem Bild etwa blaue Dreiecke und eine gelbe Kreisscheibe sieht[34]. Bedeutung muß nicht, aber sie kann mit einem gegenständlichen Bild verbunden sein, und wenn sie es ist, dann ist auch erfordert, daß man sie aus dem Bild *ersehen* kann. Im natürlichen Gegenstand, so wie er in dem Bild gezeigt wird, muß diese Bedeutung gründen. Es ist dann geradezu die höchste Bestimmung des Bildes, Bedeutung zu haben, und wir haben gesehen, wie Schelling gerade darum sagt, daß in der Kunst die Ideen und letztlich Gott selbst *real* angeschaut werden (I13). Diese höchste Ausrichtung des Bildes geht nun verloren mit der Aufgabe des Gegenstandsbezugs. Dabei sind folgende Kombinationen denkbar[35]: eine gegenständliche Kunst mit Bedeutung – eine gegenständliche Kunst ohne Bedeutung – eine gegenstandslose Kunst mit Bedeutung – eine gegenstandslose Kunst ohne Bedeutung. Die gegenständliche Kunst ohne Bedeutung arbeitet im Grunde schon der gegenstandslosen Kunst ohne Bedeutung vor[36]. Die gegenstandslose Kunst mit Bedeutung kann diese Bedeutung nur haben, indem ihr doch noch etwas von dem Gegenständlichen, Natürlichen anhängt, wie man sich an dem Bild mit den blauen Dreiecken und der gelben Kreisscheibe klarmachen kann. Die gegenstandslose Kunst ohne Bedeutung muß sich völlig davon freigemacht haben.

Wir haben gesehen, mit welchem religiösen Eifer und Pathos Kandinsky und Malewitsch diese „Befreiung" vorangetrieben haben. Das rein abstrakte Bild, das Schwarze oder Weiße Quadrat von Malewitsch, hat für ihn höchste Bedeutung. Es ist dann aber eine Mystagogie nötig, diese Bedeutung zu verstehen, welche aber gar nicht die Möglichkeiten des Bildlichen ausschöpft, um die Bedeutung des Höchsten zu erfassen, sondern diese gerade zum Verschwinden bringen will.

---

33 Sedlmayr, Revolution, 28.

34 Ebd., 32.

35 Siehe Sedlmayr, Revolution, 28–39.

36 Ebd., 29. Sedlmayr spricht dabei von einer starken Strömung der Kunst seit Mitte des 19. Jh.s, entsprechend dem Positivismus und Immanentismus in dieser Zeit. Die „gewissen Richtungen der niederländischen Malerei" dürften hingegen nicht dafür verantwortlich sein, wenn er an Stilleben oder Genreszenen des 17. Jh.s denken sollte, denn diese hatten immer eine Bedeutung. Und schließlich ist auch ein Bild, daß nichts darstellt als seinen Gegenstand, auffaßbar als ein Bild, das etwas zeigt, das Gott geschaffen hat und darum gut ist. Es kann eine Absicht des Malers sein, dies dem Betrachter des Bildes mitzuteilen, eine Absicht, welcher er Ausdruck in seinem Bild geschaffen hat.

Was darüber hinaus noch bleibt, sind die bloß ästhetischen Qualitäten, die ein solches Bild hat. Aber diese sind vieldeutig; sie brauchen, wie etwa die Farbe Rot in ihrer ästhetischen Wirkung, um an Eindeutigkeit zu gewinnen, doch wieder einen Gegenstandsbezug[37]. Sei es die Bedeutung des Bildes, sei es die ästhetische Wirkung von Farben, Formen, Kompositionen: sie werden immer konkreter, tiefer und dichter, je gegenständlicher ein Bild ist.

Schließlich verliert das Bild mit seinem Gegenstandsbezug auch die Gemeinsamkeiten mit anderen Künsten, die im Bereich des Sichtbaren schaffen: der Plastik und der Architektur. Auch das kann als Streben nach Reinheit betrachtet werden, daß diese Gemeinsamkeiten abgestreift werden. Die Gemeinsamkeit mit der Plastik besteht gerade in der plastischen, modellierenden Weise, etwas zu malen oder zu zeichnen; die Gemeinsamkeit mit der Architektur in dem Tektonischen: ein Bild ist dann so „gebaut", daß sein Oben nur oben sein kann, sein Unten nur unten. Man kann es nicht umdrehen. Genau das ist aber bei vielen abstrakten Bildern nicht der Fall[38].

Ich habe davon gesprochen, daß der Pol, den diese transzendierende Richtung der modernen Kunst anstrebt, ein doppelter Pol ist. Dieses „Hinaus aus der vorfindlichen Welt" kann zu etwas Abstraktem, Geometrischem hin tendieren; es kann aber auch das Vorfindliche zu überschreiten suchen, indem es dieses auseinander nimmt und in einer Weise, wie es die Natur nie kennt, zusammensetzt oder verzerrt. Diese Möglichkeit ist der Surrealismus. Kandinsky streift auch diese Möglichkeit, wenn er von der Ornamentik spricht: sie könnte auch ein „alogischer Wirrwarr" sein, „eine Welt, wo sozusagen erwachsene Menschen und Embryos gleich behandelt werden […] wo Wesen mit abgerissenen Körperteilen auf ein Brett mit selbständig lebenden Nasen, Zehen und Nabeln gestellt werden. Es ist der Wirrwarr eines Kaleidoskopes, wo der materielle Zufall und nicht der Geist der Urheber ist." Er erläutert noch in der Fußnote 1: „Dieser Wirrwarr ist natürlich auch ein präzises Leben, aber einer anderen Sphäre."[39]

Kandinsky nimmt damit eine Möglichkeit des *Surrealismus* vorweg, die dann einige Jahre später realisiert wurde, der *veristische* Surrealismus eines Salvador Dalí. Diese Art Malerei verändert indes gar nicht die Merkmale der Malerei als Gattung: sie bleibt gegenständlich, „in fast schmerzhafter Bestimmtheit, in greifbarer Körperlichkeit, in quälend scharfer Perspektive."[40] Dies ist Absicht und ergibt sich aus dem Programm des Surrealismus, als „Garantie dafür", „daß

37 Ebd., 37f.
38 Ebd., 24–27.
39 Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, 116.
40 Sedlmayr, Revolution, 80.

sie ebenso ‚wirklich' sind wie die realsten Dinge der anfaßbaren normalen Welt."[41]

Es gibt noch eine andere Möglichkeit des Surrealismus, den man *abstrakten* Surrealismus nennt (etwa Joan Miró, ‚Karneval des Harlekins', 1924/25), weil die Figuren hier abstrahiert sind. Es müssen aber noch natürliche Figuren in ihnen erkennbar sein, um sie als surreal wahrzunehmen, d.h. als aus der gewohnten, natürlichen Realität herausgerückt. Auch eine der Stilrichtungen Picassos gehört hierhin[42]. In den oben durchgeführten Überlegungen (IV.1.2) wurde auch schon gesagt, daß sich Surrealismus am entgegengesetzten Pol der modernen Kunst finden kann: in der Deklarierung eines ganz trivialen Gegenstands als Kunstwerk: der Flaschentrockner oder das Urinal von Duchamp. Eine Variante hier wiederum ist das Zusammenstellen von Objekten, welche im Alltagsleben nichts miteinander zu tun haben. Auch das wurde von Duchamp praktiziert, und, weil es auf das Objekt selbst ankommt, konnte dergleichen auch Man Ray tun und dann in seinen Photographien festhalten. Man kann hier von einer *profanisierend-verfremdenden* Variante des Surrealismus sprechen.

Der veristische Surrealismus verändert nicht die Auffassungsweise der dargestellten Wirklichkeit, aber der Surrealismus als solcher hat eine andere Auffassung von Kunst, als sie in der Tradition vor der Moderne geübt wurde und auch hier vorgetragen wird. Gemäß dem traditionellen Begriff ist mimetische Kunst eine Darstellung der Dinge dieser Welt, welche in die Dinge darstellend eindringt und auf diese Weise das gestaltende Wirken des Schöpfers dieser Welt erkennt – und der Betrachter der Kunstwerks vollzieht dieses Erkennen durch künstlerische Darstellung und Selber-Schöpfen nach. Es handelt sich um eine Komm-unikation, ein Mit-Einswerden mit Gott.

Diese Beziehung zu der von Gott geschaffenen Welt, mit der auch die gefallene Welt mit ihren Schrecken identisch ist, wird nicht aufgekündigt vom Expressionismus, auch nicht von Beckmann. Die Empfindungen des menschlichen Subjektes drängen zwar in die Darstellung dieser Welt hinein, sie verändern die natürlichen Farben, die Perspektive, die natürlichen Formen der Gegenstände und Figuren – aber es ist noch immer *diese* Welt, auf die sich das Bild bezieht.

Gegen diese Ausrichtung der Kunst setzt hingegen das surrealistische Programm, wie es Breton in seinem Ersten Manifest des Surrealismus (1924) entwirft, eine bewußt andere. Es ist das Bestreben, eine Welt zu verwirklichen

41 Ebd., 83.

42 Dazu Wilhelm Boeck, Picasso, Stuttgart 1955, 193ff. Ein Beispiel ist die Zeichnung ‚Die Badende' von 1927, ebd., 392.

oder auch freizulegen aus dem Unbewußten[43] – durch Beobachtung des Traums, durch Herbeiführen von Rausch und Trance usw. Breton sucht dabei das „verklärende Licht einer Gnade, die ich nach wie vor und in jedem Falle der göttlichen Gnade entgegenstelle."[44] Mit manchen Bildern von Magritte und Delvaux, die auch mit dem Etikett des Surrealismus versehen werden, mag es anders oder doch verhüllter sein, doch auf der Linie, die Breton schon durch seine Berufung auf Isidor Ducasse alias Lautréamont weist[45], zeigt sich diese Welt als eine Welt, die *von ihrem Grund auf* von der Zerstörung der Ordnung und letztlich dem Schrecken beherrscht wird. Ergriffen wird die Option für „das Chaos und das Reich der Finsternis, für ‚Blut, Verwesung und Exkremente'"[46]. Damit wird ein treibendes Motiv eines starken Stroms der modernen Kunst enthüllt, nicht nur des Surrealismus. Uwe Schneede zitiert den Ausspruch Francis Bacons, Verzweiflung sei beim Malen ein nützlicher Begleiter, „denn aus ihr heraus findet man vielleicht einen radikaleren Weg, ein Bild zu machen.", und sagt dazu: „Der Satz könnte als eines der Mottos über der Klassischen Moderne insgesamt stehen. Denn selten löste Freude die großen Werke aus, eher waren es Skepsis, Widerspruch, Verzweiflung, Aufbegehren."[47]

IV.3.2 Die moderne Plastik. Die technoïde Tendenz

Für die Plastik kann man dieselbe Bewegung in die Abstraktion beobachten. Vorangehend war Constantin Brancusi. Er wählt die Option, runde Formen zu gestalten, die so ähnlich auch in der Natur vorkommen könnten. Das Tektonische, das die Plastik bis dahin mit der Architektur verbunden hat, und mit der Darstellung der menschlichen Gestalt verbunden ist: daß „da einer da steht", fällt dabei hinweg. Die runde Form kann nicht stehen; sie muß fixiert werden[48].

Es tritt dann aber noch eine andere Möglichkeit auf: die Orientierung der Plastik nach technischen Geräten. Diese technoïde Tendenz ist ein Schritt hinaus über die Übernahme geometrischer Strukturen als Ergebnis des

43 André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, dt. von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1977, 15ff. Dies geschieht mit dem Anspruch, dem Menschen zu helfen, Sinn im Leben zu entdecken und sein Heil zu finden: ebd. 11.

44 Vorwort von 1929 zu diesem Ersten Manifest, ebd., 8.

45 Erstes Manifest, ebd., 27. – Isidore Ducasse (1846–70) schuf unter dem Pseudonym Lautréamont Dichtungen voll höllischer Grausamkeit.

46 Sedlmayr, Revolution, 83.

47 Schneede, Die Kunst der klassischen Moderne, 114.

48 Dazu Sedlmayr, Revolution, 43–46 mit Abbildung 4: Brancusi, Das Neugeborene (1915).

Abstraktionsprozesses in der Malerei und in der Plastik[49]. Die Technik hat die Mathematik als Grundlage; sie schafft aber etwas, das bestimmten Zwecken dienen soll. Die Kunst hat das nicht, aber die Formen, welche die Technik schafft, werden für die bildende Kunst übernommen. Ein Beispiel dafür sind die Mobiles von Alexander Calder, „Plastik als aesthetischer Apparat"[50], oder, noch eindeutiger, die Nonsense-Maschinen von Jean Tinguely.

IV.3.3 Die profanisierende Tendenz in der Malerei

Die „objets trouvés" des Marcel Duchamp sind dreidimensionale Dinge und somit, wenn sie zur Kunst erklärt werden, Skulptur. Weil und indem sie zur Kunst erklärt werden und wenn sie wie Kunstgegenstände wahrgenommen werden, entrücken sie der nicht künstlerisch geformten und gesehenen Welt. Das ist aber anders, wenn Dinge gemalt werden. Sie können, weil sie gemalt sind, und nicht erst, weil man sie zum Kunstwerk erklärt, in einen Ausstellungraum gebracht und auf einen Sockel gestellt hat, Kunstwerk sein und die gemalte Wirklichkeit anders sehen lassen, so daß sie sich vor einem in ihrer Tiefe auftut. Das hat Heidegger anhand der ‚Bauernschuhe' gezeigt, die Van Gogh gemalt hat.

Malerei kann nun in der Moderne auf eine andere Weise profanisierend sein als der Flaschenständer oder das Urinal Duchamps. Sie ist dann profanisierend, wenn sie so gemalt ist, daß sie sich dem Hindurchblicken in eine tiefere und höhere Wirklichkeit verstellt und widersetzt, die doch im Wesen der Kunst liegt. Der Betrachter mag das Gemälde anblicken in der Erwartung, daß ihm die Wirklichkeit sich entbirgt, aber der Maler will es nicht. Man kann im 19. Jahrhundert schon bei Courbet einen solchen Widerwillen wahrnehmen. Im 20. Jahrhundert und bis in die Gegenwart gibt es Gruppen von Malern, die gegenständlich malen, und zwar so, daß der Betrachter nur bis zum Gegenstand gelangen soll und nicht weiter. Der Gegenstand oder die Figur sind dann

49 Es ist aufschlußreich, daß auch Brancusi diese Möglichkeit der Orientierung nach dem technischen Gerät gesehen hat. Auf einer Luftfahrtschau sah er 1912 einen Propeller und rief aus: „Das ist eine Skulptur! Von nun an darf keine Skulptur dieser nachstehen.", Pontus Hulten / Natalia Dumitresco / Alexandre Istrati, Brancusi, Stuttgart 1986, 92. Er hat aber gar nicht seine Plastik nach dem Vorbild des technischen Geräts gestaltet. Er suchte offenbar mit seinen naturähnlichen und zugleich abstrahierten Formen nach einem Gegenentwurf.

50 Ebd., 73; Sedlmayr insgesamt dazu auf 72f. Er fügt dann noch auf 73–75 hinzu „Die Malerei im Banne der Konstruktion", nennt Mondrian hier als Beispiel, den man aber doch im Bereich des rein Geometrischen zu sehen hat.

auch solcher Art, daß sie nichts an sich haben, durch die der Geist sich aufwärts schwingen kann.

In Deutschland ist das die Malerei, die man „Verismus“ genannt hat: Otto Dix, George Grosz, Christian Schad[51], mit Bildern von Gestalten, die den Großstadtgedichten Bert Brechts entsprechen; in den USA zur gleichen Zeit die Gruppe der „Präzisionisten“, am eindeutigsten Charles Sheeler mit seinen Industrielandschaften[52]. Es ist aber auch dort Edward Hopper, wenngleich in der Melancholie, die seine vereinsamten Menschen ausstrahlen, auch die Sehnsucht nach etwas Höherem, das ihnen verwehrt ist, spürbar ist[53]. Unverkennbar ist die Profanisierung in der Pop Art[54]; über Andy Warhol wurde bereits gesprochen.

Die akkurate Nachahmung der graphischen Wirkung der Photographie und der für sie typischen Situationen, die durch Schnappschüsse entstehen, durch die Malerei, der sogenannte Photorealismus, kann auch einen profanisierenden Effekt haben. Photographie hat den „Stempel der Realität“ (II.4.1): sie kann den Eindruck vermitteln, daß sie mit dem unfehlbaren Mechanismus der Maschine die Realität so aufnimmt, wie es präziser nicht sein könnte – und daß es nichts hinter dieser Realität mehr gibt. Es ist dies in Wirklichkeit eine Botschaft des Photographen und eine Erwartungshaltung des Betrachters, wenn Photographie so erfahren wird. Ahmt nun die Malerei genau die Photographie in ihren Eigentümlichkeiten nach, dann kann die Botschaft sein, daß sich nun die Malerei der nachgeborenen Photographie unterwirft, und die positivistische Botschaft der (scheinbar) so realistischen Photographie wird verdoppelt[55].

51 Schneede, Kunst der klassischen Moderne, 92–98. – Man hat aber auch den Begriff der Neuen Sachlichkeit auf Schad angewandt, den Schneede indes auf eine andere Gruppe von Malern bezieht.

52 Ebd., 98f.

53 Vgl. ebd., 99f.

54 Ursprung, Kunst der Gegenwart, 23–26.

55 Vgl. Kesting, Diktatur der Photographie, 57f.

KAPITEL IV.4

Die Moderne in der Musik

Die Moderne in der Musik tritt an mehreren Punkten zutage, auf denen bis dahin – in den vorangehenden 450 Jahren, aber auch schon von der Antike an – das Ganze der Musik ruhte. Der bekannteste Punkt ist die Unterscheidung von Konsonanz und Dissonanz, und der Name, der hier genannt werden muß, ist der von Arnold Schönberg. Kandinskys Berufung auf ihn und auf seine Umwertung der Dissonanz zu etwas Schönem sind bereits genannt worden. Schönberg schuf etwa seit seinem zweiten Streichquartett op. 10 (1907/08) eine Musik, deren theoretische Grundlage er in seiner ‚Harmonielehre' von 1910 darlegte. Der Schlüsselbegriff ist hier die *Emanzipation der Dissonanz*. In seinem Aufsatz ‚Gesinnung oder Erkenntnis' von 1925 schreibt er dazu: „Die Emanzipation der Dissonanz, das ist ihre Gleichstellung mit den konsonanten Klängen (in meiner *Harmonielehre* erklärt durch die Erkenntnis, daß der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz nicht der eines Gegensatzes, sondern nur ein *gradueller* ist, daß Konsonanzen die dem Grundton näher-, Dissonanzen die fernerliegenden Klänge sind; daß dementsprechend ihre Auffaßbarkeit graduiert ist, indem die näherliegenden leichter auffaßbar sind als die fernerliegenden)"[1]. Verbunden damit ist die Auflösung des seit dem 15. Jh. allgemein geltenden Tonika-Systems, das die Voraussetzung der Kadenzharmonik war und mit ihrer Eindeutigkeit mit der Zentralperspektive in der Malerei verglichen werden kann (II.5.2). Beides fällt nun zur gleichen Zeit.

Schönberg spricht von der geschichtlichen Überfälligkeit dieser Auflösung[2]. In der Tat hatte die Musik des 19. Jh.s hier schon vorgearbeitet: der berühmte Tristan-Akkord[3] Richards Wagners ist in verschiedene Richtungen hin auflösbar. Schönberg behauptet darum, die Tonika sei schon in den letzten 100 Jahren nicht mehr das Zentrum gewesen. Die Harmonien hätten damit keine konstruktive Bedeutung mehr. Zugleich habe man sich an Dissonanzen gewöhnt, man habe „die Furcht vor ihrer ‚sinnstörenden' Wirkung verloren".

1 Schönberg, Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, hg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt/M. 1976, 209–218, hier: 211. – Desgleichen greift Schönberg diesen Ausdruck auf in seinem Aufsatz, ‚Musik mit zwölf Tönen', ebd., 72–96, dort: 73.

2 Schönberg, Musik mit zwölf Tönen (engl. Erstveröffentlichung 1941: Composition with twelve tones), in: ders., Stil und Gedanke, 73.

3 Hermann Danuser, Art. Tristan-Akkord, MGG² S, Bd.9 (1998), 832–844.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_048
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

„Man erwartete keine Wagnersche Vorbereitung der Dissonanz und keine Strauss'sche Auflösung von dissonanten Akkorden mehr“[4].

Damit ist auch die Möglichkeit gegeben, eine Spannung aufzubauen und wieder aufzulösen, wie es in der Kadenz-Harmonik der Fall war, und darin das Häßliche, also die Dissonanz zu integrieren. Kandinsky spricht entsprechend von der *inneren* Schönheit der Dissonanz. Schönberg selber sucht den Begriff der Schönheit nicht, sondern erklärt: „Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein.“[5]

Adorno, durchaus ein Apologet Schönbergs, erklärt: „Der Ursprung der Atonalität, als die vollendete Reinigung der Musik von den Konventionen, hat eben darin zugleich etwas von Barbarei.“, und: „Die frühestens atonalen Kompositionen Schönbergs, insbesondere die Klavierstücke op. 11, erschreckten eher durch Primitivismus als durch Kompliziertheit.“[6] Adorno meint, daß diese Wendung in der Musik ein Protest war gegen die Degradierung der Musik zu einer leicht käuflichen Ware, vergleichbar der Degradierung der bildenden Kunst durch ihre technische Reproduzierbarkeit, über die Walter Benjamin geschrieben hatte: „Jene Abwendung der modernen Malerei von der Gegenständlichkeit, die dort den gleichen Bruch bezeichnet, wie hier Atonalität, war bestimmt von der Defensive gegen die mechanisierte Kunstware, vorab die Photographie. Nicht anders reagierte die radikale Musik gegen die Ausbreitung der Kulturindustrie über ihr[sic!] Bereich.“[7]

Seine Analyse geht aber noch tiefer. Er erkennt in diesem Verlust von Schönheit und Ordnung die Haltlosigkeit und den Schmerz des modernen Menschen: „Was in Wahrheit statthat [in der neuen Musik], ist die Dissoziation von Sinn und Ausdruck. Wie die Sinnlosigkeit jener Stücke Křeneks ihnen den mächtigsten Ausdruck, den der objektiven Katastrophe verleiht, so deuten die eingelegten Ausdruckscharaktere in den jüngsten Zwölftonstücken auf die Lösung des Ausdrucks von der Konsistenz der Sprache.“ Musik gehört dann zusammen mit dem Weinen: sie „geben den angehaltenen Menschen los.“[8] Adorno meint aber auch, dies seien die Schmerzen einer Umformung, die dann doch zu etwas Besserem hinführe: „Die Dissonanzen, die sie [die durchschnittlichen Hörer] schrecken, reden von ihrem eigenen Zustand; einzig darum sind

4 Schönberg, Musik mit zwölf Tönen, in: ders., Stil und Gedanke, 73.

5 Schönberg, Probleme des Kunstunterrichts, in: Musikalisches Taschenbuch 2 (1911), Wien 1911, zit. von Theodor W. Adorno, Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/M. 1976 (Erstveröffentlichung 1949), 46.

6 Adorno, Philosophie der neuen Musik, 46, Anm.6.

7 Ebd., 15. Adorno spricht von Tonfilm und Radio, gesungenen Reklamesprüchen.

8 Ebd., 122.

sie ihnen unerträglich."[9] Es seien Wachstumsschmerzen auf dem Weg zu einer Gesellschaft, die den Kapitalismus überwunden hat.

Aber kehren wir noch einmal zu dem Eindruck des Chaotischen zurück. Er ist eine Konsequenz der Auflösung der scharfen Unterscheidung – damit aber auch der eindeutigen Zuordnung – von Konsonanz und Dissonanz: „Emanzipation der Dissonanz bedeutet, daß die qualitative Bestimmung von Konsonanz und Dissonanz, die in der Dur-Moll-tonalen Musik ihre vollkommenste Ausprägung fand, zugunsten einer Gleichwertigkeit sämtlicher Intervallkombinationen aufgehoben ist."[10]. Es folgt dann auch konsequent eine „‚Emanzipation' der Melodik von der Akkordharmonik […], analog zur ‚Emanzipation der Dissonanz'".[11] Schönberg schritt aber auch dazu, eine neue Ordnung zu schaffen mit seinen Regeln zur Zwölftonmusik[12]: ein Ton der chromatischen Skala von zwölf Tönen darf erst wieder vorkommen, wenn die anderen währenddessen erklungen sind. Schönberg betonte, daß er nicht revolutionär sein, sondern – ähnlich wie Kandinsky – in eine höhere und bessere Ordnung habe aufsteigen wollen. Er habe Einheit, Form und Ordnung angestrebt[13].

Thomas Mann hat sehr hellsichtig zu diesem Versuch, eine neue Ordnung nach der Zerstörung der alten zu stiften, Stellung genommen. In seinem Roman ‚Doktor Faustus' läßt er den Komponisten Adrian Leverkühn als Erfinder der Zwölftonmusik auftreten, seinen Freund Serenus Zeitblom als ihren Kritiker[14]. Leverkühn stellt seine neue Kompositionsweise vor und erklärt, er sei völlig unbekümmert, daß man dies alles hören könne. Die im Einzelnen angewandten Mittel zwar nicht, aber die Ordnung als Ganze, „eine sternensystemhafte, eine kosmische Ordnung" sehr wohl. Genauso unbekümmert ist er um die Dissonanz: „die Emanzipation der Dissonanz von ihrer Auflösung, das Absolutwerden der Dissonanz, wie es sich schon an manchen Stellen des späten Wagner-Satzes findet, würde jeden Zusammenklang rechtfertigen, der sich vor dem System legitimieren kann."[15] Er meint, dieses neue Gesetz des Komponierens sei „die Erfüllung des uralten Verlangens, was immer klingt, ordnend zu erfassen und das magische Wesen der Musik in menschliche Vernunft

9 Ebd., 18.
10 Elmar Budde, Art. Atonalität, MGG² S, Bd.1 (1994), 945–954, hier: 948.
11 Carl Dahlhaus, Art. Melodie, MGG² S, Bd.6 (1997), 36–118, hier: 62.
12 In diesem Regelwerk gilt aus Voraussetzung: „In der Dodekaphonie ist die spezifische Differenz zwischen Konsonanz und Dissonanz aufgehoben;", Carl Dahlhaus, Art. Konsonanz – Dissonanz, MGG² S, Bd.5 (1996), 576.
13 Arnold Schönberg, Brief an Nicolas Slonimsky vom 3.6.1937, in: Nicolas Slonimsky, Music since 1900 (1937), 1029f.
14 Thomas Mann, Doktor Faustus, Stockholm 1947, Kap. XXII, etwa S.296 unten – 302 oben.
15 Ebd., 300.

aufzulösen."[16] Zeitblom entgegnet ihm darauf, das Wort „Konstellation" gehöre „schon mehr der Astrologie". „Die Rationalität, nach der du rufst, hat viel von Aberglauben – vom Glauben an das ungreifbar und vag Dämonische, das im Glücksspiel, im Kartenschlagen und Loseschütteln, in der Zeichendeutung sein Wesen treibt. Umgekehrt wie du sagst, scheint dein System mir eher danach angetan, die menschliche Vernunft in Magie aufzulösen."[17]

Schönberg hat zunächst sich in immer weiteren Kreisen moderner Musiker mit seiner Zwölftonmusik durchgesetzt; dann gingen andere Komponisten dazu über, andere Tonreihen oder „Serien" zugrunde zu legen als die chromatische Zwölftonreihe. Es war die Zeit des seriellen Komponierens, mit dem auch Olivier Messiaen hervortrat. Dieses beherrschte eine zeitlang – in den 1950er Jahren in Deutschland – die Szene der neuen Musik; bestimmend war das Ideal des total Durchorganisierten, das besonders Stockhausen vertrat. Ab 1958 kam es dann aber zum Umschlag in das entgegengesetzte Extrem mit dem Auftreten von John Cage: die völlige Auflösung der Form. Es wird „eine Öffnung hin zu allem, was klingt, […] propagiert."[18] Volker Kalisch bemerkt dazu kritisch: es „läuft Cages Mühe des Zerstörens aller formalen Rationalität Gefahr, sich in die Bequemlichkeit eines bloßen Ausbreitens ‚unerhörter' Materialien zu verwandeln, bzw. sich von der Anstrengung zu dispensieren, sich um das Problem von Form und Aussage kümmern zu müssen. Cages Verfahren stellt radikal den Begriff des ästhetischen Kunstwerks, dem das serielle Denken noch in jeder Hinsicht verpflichtet ist, in Frage."[19] Was dann folgt, ist nur noch eine Zersplitterung in verschiedene Musikstile, bei denen man nicht mehr ausmachen kann, was der Hauptstrom ist[20].

Der Emanzipation der Dissonanz von ihrer Ausrichtung auf eine Auflösung in die Konsonanz und der Emanzipation der Melodik von der Akkordharmonik entsprach nun auch ein „Emanzipationsprozeß des Rhythmus vom Metrum"[21], entsprechend der gleichzeitigen Ablösung des Rhythmus vom Versmetrum in der Lyrik. Schönberg „hält den metrischen Takt- und Grundrhythmus für abgelebt, für unvereinbar mit dem gesteigerten Ausdrucksverlangen der neuen

16 Ebd., 301.
17 Ebd.
18 Kalisch, Art. Musik, 304b; zu den vorangegangenen Ausführungen s. dort, 302b ff.
19 Ebd., 304b–305a.
20 Ebd., 305a–307b.
21 Seidel, Art. Rhythmus, 304. Beispiele werden genannt bei Strawinsky, Webern, Schönberg, Hindemith usw.: ebd., 305f. Bei Messiaen analysiert von Siglind Bruhn, Messiaens musikalische Sprache des Glaubens. Theologische Symbolik in den Klavierzyklen Visions de l'Amen und Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus, Waldkirch 2006, 53–66.

Musik."[22] Allerdings gibt es auch Gegenbewegungen, und zwar auch bei Hindemith, der zwar zu den Neuerern gehört, aber doch davor warnt, sich nicht zu sehr einem Extrem der Auflösung des Rhythmus zu nähern. Seidel gibt dies so wieder: „Je weiter sich ein Metrum von der Äqualität entfernt, um so unfaßlicher ist es. Solange wenigstens die Zähleinheit konstant ist, bleiben die metrischen Dispositionen einigermaßen kommensurabel und verständlich. Wo sie aufgegeben werden, ‚*verlieren wir* […] *unser Gefühl für metrische Ordnung, für unser Interpretationsvermögen haben dann die metrischen Abläufe einen kritischen Punkt erreicht, über den hinaus kein Metrum mehr gefühlt wird.*'"[23] Die Verbindung des Rhythmus mit dem Tanz, welche für die Musik ursprünglich ist und sich lange durchgehalten hat – die Musik Haydns und Mozarts etwa kann man als höchststilisierte Tanzmusik ansehen – wird nun aufgelöst.

Carl Dahlhaus hat diese Entwicklungen resümiert und festgestellt, daß durch all das eine weitere, sehr grundsätzliche Auflösung stattgefunden hat[24]. Es klaffen nun auseinander die Musik, wie sie vom Komponisten hervorgebracht und vom Musikwissenschaftler analysiert wird, und die Musik als etwas, das man im Hören angemessen erfassen kann, von dem also eine Schönheit ausgesagt werden kann, die in der Wahrnehmung, also im Hören sich zeigt. Nicht das Häßliche gehäufter Dissonanzen, sondern die Abstraktion vom tatsächlichen Hören sei das wesentliche an der Neuen Musik des 20. Jh.s[25]. Der Musikwissenschaftler, z.B. Dahlhaus selber, kann sich damit begnügen, den Notentext zu lesen, zu analysieren, und dabei das Hören zu imaginieren[26].

Vergleichen wir das mit der Klassifizierung, die einst Boethius aufgestellt hat, wie sich der Musiker, der Komponist und der Musikwissenschaftler zur Musik verhalten[27]. Für ihn, wie auch für Augustinus, die dem neuplatonischen Weg folgen, ist der Musikwissenschaftler aufgrund seiner rationalen Erfassung allein derjenige, der die Musik richtig versteht. Wenn man hingegen Musik als Kunst auffaßt, die ein Spiel ist, dann finden sich im sinnlichen Hören und im leiblichen Musizieren die geistigen Gehalte, zu denen der Musikwissenschaftler aufsteigt, und zwar im Hören als Hören, im Musizieren als Musizieren. Letztlich sind wohl auch Platoniker wie Augustinus und Boethius immerhin davon ausgegangen, daß das Hören, das Musizieren, das Komponieren

22 Seidel, Art. Rhythmus, 307.

23 Seidel, Art. Rhythmus, 306; in Kursiv ein Zitat aus Hindemith, Komponist in seiner Welt, 1959, 101.

24 Carl Dahlhaus, Vom musikalisch Schönen, in: ders. / Hans Heinrich Eggebrecht, Was ist Musik, Wilhelmshaven 1985, 156–167.

25 Ebd., 167.

26 Ebd., 165.

27 Oben II.5.1; Boethius, De musica I, 34, Friedlein, 225 / Paul, 37.

und das Durchdenken der Musik eine Einheit bilden, daß von der Musik, die ohne Reflexion gespielt und gehört wird, der Reflexionsprozeß seinen Ausgang nimmt. Die moderne Musik ist hingegen so verändert, daß diese Einheit auseinander fällt. Der Musikwissenschaftler und der musikwissenschaftlich arbeitende Komponist und der musikwissenschaftlich gebildete Musiker auf der einen Seite; der Hörer, der dies nicht ist, auf der anderen, und beide haben nichts mehr gemeinsam[28].

Schließlich sei noch auf eine weitere Veränderung hingewiesen, die schon genannt wurde: die Ausweitung der Musik zum Geräusch. Während die Emanzipationen der Dissonanz, der Akkordharmonik und des Rhythmus meist zu einer transzendierenden Tendenz in der modernen Musik gerechnet werden können, ist dies nun der Fall einer profanisierenden Tendenz, die aber dialektisch auch als transzendierend betrachtet werden kann. Bislang war, wie schon aus den Definitionen Platons (II.5.1) hervorgeht, wesentliches Material der Musik der *Ton*, aus dem die Harmonie gefügt wurde, ergänzt durch den Rhythmus. Das Geräusch, das nicht Ton ist, konnte nur eine Rolle spielen bei Rhythmusinstrumenten wie der Trommel. Von der einen Seite her betrachtet kommt es nun, wenn man nur Geräusche erzeugt, ohne im Rhythmus eine *aequalitas* zu haben, zu einer ungestalteten Abfolge von Geräuschen wie in der Alltagswelt außerhalb der Kunst; von der anderen Seite her betrachtet wird, was Ton war, ausgeweitet zum Geräusch; die menschliche Stimme beispielsweise wird nicht mehr zum Singen gebraucht, sondern zum Krächzen und Sich-Räuspern. Das ist ein ähnlicher Vorgang wie das Definieren von *ready mades*, von *objets trouvés* zur Kunst.

28 Die Position, die Dahlhaus hier vertritt, ergibt sich im Grunde schon daraus, daß er meint, es handle sich um letztlich heterogene Elemente: a) die Philosophie des Schönen, (b) die Theorie der Kunst, (c) die Wissenschaft von der Wahrnehmung, s. Dahlhaus, Vom musikalisch Schönen, 157ff. Die hier vorgetragene Ästhetik vertritt gerade die wesentliche Zusammengehörigkeit dieser Elemente.

KAPITEL IV.5

Die moderne Architektur

Es hat sich immer wieder gezeigt, daß das Moderne in der modernen Kunst darin besteht, daß etwas zertrennt wird, das vom Wesen der jeweiligen Kunstgattung her zusammengehört und in der Tradition darum auch bislang zusammengehört hat. Die Darstellung des Wesens der Baukunst im vorangegangenen Teil (II.6) war schon überschattet von der Auseinandersetzung mit der Zertrennung, welche über die moderne Architektur gekommen ist: die Zertrennung des Bauwerks als eines funktionsbestimmten Zeugs und des Bauwerks als eines Kunstwerks, das schön sein kann und sein soll. Dies gilt es nun im Einzelnen zu betrachten.

Es war bei dieser Dissoziation der wesentlichen Aspekte der Architektur nun keineswegs so, daß die Dringlichkeit, auf die materiell funktionalen Aspekte zu achten, so groß wurde, daß man sich entschloß, den Aspekt der Schönheit abzuschütteln. Die moderne Architektur wurde Anfang des 20. Jh.s in einigen der damals schon wohlhabendsten Ländern der Welt entwickelt, und zwar für Bauherren, die auch genügend Geld einsetzen konnten. Nicht eine materielle Bedürftigkeit, sondern bestimmte Ideen waren für sie leitend.

Eine dieser Ideen war nun, aus den Funktionen, welche das Bauwerk hat, auch die Formen von Schönheit zu gewinnen, ja, die Vorstellung, was Schönheit sei, Schönheit des Bauwerks, aus diesen Funktionen zu gewinnen. Diese Funktionen wurden aber reduziert auf das, was meßbar war in der Art der Naturwissenschaften, eventuell im Sinne einer statistisch arbeitenden Soziologie.

„Die Architekten der funktionalistischen Linien wollten eine Architektur/ ein Bauen auf der Grundlage eines materialistischen Weltbilds nach dem Vorbild technischer Rationalität ‚alle dinge dieser welt sind ein produkt der formel: (funktion mal ökonomie)'".[1] „So ist man von der eigentlichen Aufgabe der Bemühung um Funktionalität des Gebäudes im Dienst des Lebens gemäß der allgemeinen Tendenz sowohl im Kapitalismus wie im real existierenden Sozialismus abgeglitten zur Rationalisierung des Lebens."[2] Feldtkeller spricht aus diesem Grunde meist vom „sog. [sogenannten] Funktionalismus", weil die Weite und Tiefe der Funktionen, welche Bauwerke für Menschen haben müssen, verkannt wurden. Vor allem wurde das Wohnen als die Grundfunktion,

1 Feldtkeller, Art. Architektur, 300b, mit einem Zitat des Bauhaus-Architekten Hannes Meyer, bauen (1928), in: C. Schnaidt, Hannes Meyer, Stuttgart 1965, 94f.

2 Feldtkeller, 301a.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_049
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

die ein Haus für einen Menschen hat, nicht mehr wahrgenommen. Das Ergebnis waren unwohnliche Wohnungen und Quartiere, die „Unwirtlichkeit unserer Städte“[3]. Ein Beispiel dafür sind die Wohnsiedlungen, die in den Jahrzehnten nach dem 2. Weltkrieg in Westdeutschland der gewerkschaftseigene Wohnungsbaukonzern ‚Neue Heimat‘ aufgezogen hat, in denen nach allen Möglichkeiten der Planung Wohnquartiere geschaffen werden sollten, um Menschen glücklich zu machen, und sie in Sterität ertränkte[4]. Die *Sozialität* als wesentliche Aufgabe der Architektur ist damit in ihr Gegenteil verkehrt: eine Architektur gesichtsloser Häuser, welche die Menschen einander fremd macht und zu Massen formt.

Was das Nützliche dieses Funktionalismus betrifft, resümierte Adorno: „alle Nützliche ist in der Gesellschaft entstellt, verhext“[5]. Er beklagt „das Unpraktische des erbarmungslos Praktischen“[6]. Auf welche Richtung man dabei geraten ist, wird recht beleuchtet, wenn man einmal die Maxime näher betrachtet, die gerne zitiert wird, um diesen Weg zu gehen: „Die Form folgt der Funktion.“ / „Form follows function.“, vollständig: „form ever follows function“. Die Formulierung stammt von dem amerikanischen Architekten Louis Sullivan. In seinem Aufsatz ‚The Tall Office Building Artistically Considered‘[7] schreibt er über die technischen Erfordernisse und künstlerischen Möglichkeiten des Bürohochhauses. Nun ist zu sehen, daß Sullivan zufolge dieses „Gesetz“ ‚Die Form folgt der Funktion‘ schon in der Natur gegeben ist. Er schließt sich hier also Aristoteles an: Die Kunst (τέχνη) ahmt die Natur nach[8]. Das heißt bei Aristoteles: die menschliche Kunstfertigkeit ahmt nach, wie in der Natur bestimmte Funktionen erfüllt werden – und daraus ergibt sich die Gestalt dessen, was diese Funktionen hat. Sullivan vergleicht dabei das amerikanische Bürohochhaus mit dem griechischen Tempel, der gotischen Kathedrale und der mittelalterlichen Festung. Man kann also das Wort „Funktion“ in diesem Zusammenhang getrost mit „Identität“ ersetzen. Ein Bauwerk soll so

3 So der Titel des Buches von Alexander Mitscherlich 1965.Programmatisch wird dieses Entwurzeln durch Architektur in dem Konzept der ‚Generic City‘ des niederländischen Architekten Rem Koolhaas.

4 Siehe dazu die Publikation zur Ausstellung im Architekturmuseum München (2019): Andres Lepik / Hilde Strobl, Die Neue Heimat (1950–1982). Eine sozialdemokratische Utopie und ihre Bauten, München 2019.

5 Adorno, Funktionalismus heute (1966), in: ders., Werke, Bd. X/1 (1984), 392, zit. bei Feldtkeller, 304a-b. Beachte auch Feldtkellers Kommentar zu diesen Ausführungen.

6 Adorno, ebd., 381, zit. bei Feldtkeller, 304a.

7 Louis Sullivan, The Tall Office Building Artistically Considered (erstveröffentlicht 1896), in: ders., Kindergarten Chats and other Writings, New York 1947, 202–213, die Formulierung dort auf 208.

8 Aristoteles, Physik II, 8 / 199a 15–17, vgl. die Erörterung dieses Satzes oben, I.11.

aussehen, wie es seiner Identität entspricht. Dieser Funktionsbegriff schließt für Sullivan keineswegs Schönheit aus. Er spricht von der „very beauty and sumptousness [Pracht] of the outworking of the law [eben ‚form follows function'] itself as exhibited in nature"[9]. Wenn es um die Gestaltung des Haupteingangs des Bürohochhaues geht, dann verlangt er von dessen Bauweise, sie müsse genau auf den praktischen Notwendigkeiten beruhen, „but expressed with a sentiment of largeness and freedom". Das Charakteristikum des Bürohochhaus sei, daß es „lofty", hochaufragend, ist[10].

Allerdings zeigt sich auch noch eine andere Auffassung von Funktion, sprich: Identität, in seinen Ausführungen. Was die Gestaltung der einzelnen Büros betrifft, sagt er, sie sollten sich durch nichts unterscheiden: „make them look all alike because they are all alike"[11]. Das Bauwerk als ganzes soll also sehr stattlich sein; es verkörpert damit, was es ist; der einzelne Mensch in seinem Büro ist hingegen nur eine Ameise, die allen anderen gleicht. Für den Architekten selbst gilt das aber nicht. Von ihm sagt er: Der wahre Architekt braucht: (1) poetische Einbildungskraft, (2) eine umfassende Symphathie („broad sympathy"), einen menschlichen Charakter, Gemeinsinn, einen gut disziplinierten Verstand, (3) eine perfekte Technik und (4) eine reiche, begnadete Gabe des Ausdrucks („an abundant and gracious gift of expression")[12]. Man sieht, daß bei Sullivan der Funktionsbegriff noch keineswegs verengt ist, auch wenn sich bei seinen Überlegungen über die Gestaltung des einzelnen Büros dies bereits andeutet.

Mit der materialistischen Verengung des Funktionsbegriffs kommt man konsequent zu einer Verabschiedung der Schönheit. Bauten haben eben nicht mehr schön zu sein, sondern zweckmäßig[13]. Dies liegt auf der Linie

9 Sullivan, The Tall Office Building, 213.

10 Ebd., 206.

11 Ebd., 205.

12 Louis Sullivan, Function and Form (1) and (2) [erstveröffentlicht 1901]in: ders., Kindergarten Chats XII., ebd., 42–48, hier: 48.

13 Es ist merkwürdig, daß einer der Bahnbrecher der funktionalistischen Architektur, Walter Gropius, seine Motivation für sein Bauen so wiedergibt: „Seit meiner frühen Jugend war ich mir deutlich der chaotischen Häßlichkeit unserer modernen städtischen Umwelt bewußt, wenn ich sie mit der Einheitlichkeit und Schönheit alter Städte der vorindustriellen Zeit verglich. Im Lauf meines Lebens gewann ich die immer deutlichere Überzeugung, daß der übliche Weg des Architekten, die Disharmonie des Gesamtbildes unserer Umgebung hier und da durch ein schönes Gebäude zu mildern, höchst unzulänglich ist, und daß wir statt dessen neue Wertbegriffe finden müssen, die sich auf solchen Faktoren aufbauen, wie sie den Gedanken- und Gefühlsinhalt unserer Zeit ausmachen.", Gropius, Architektur. Wege zu einer optischen Kultur, Frankfurt/Main 1959, 7. Man fragt sich, was an den Städten des ausgehenden 19. Jh.s so häßlich war, wenn man sie mit denen

der profanisierenden Tendenz in der modernen Kunst. Es gibt aber auch die bereits angedeutete Möglichkeit, als Schönheit in der Architektur nun das zu bestimmen, was sich aus dem verengten Begriff von Funktion ergibt. Weil diese Funktion lediglich als etwas aufgefaßt wird, das man errechnen kann, kommt man dazu, möglichst einfach geometrische Formen als das anzusehen, was in der Architektur allein schön sein kann. Diese Neigung zum Geometrischen kommt überein mit der Tendenz in der modernen abstrakten Malerei, die man bei Malewitsch und mehr noch bei Mondrian findet. Allerdings sieht man bei Mondrian ein sehr feines Gespür für Proportionen, für die Balance, die zwischen den verschiedenen ineinander geschobenen Rechtecken besteht sowie zwischen ihrer farbigen Füllung. In der geometrischen modernen Architektur wird in den meisten Fällen nicht mehr nach einer solchen Ausgewogenheit in den Proportionen gefragt. Es gibt dann auch keine Abwechslung mehr, sondern eine Aneinanderreihung des Gleichartigen, und je nachdem, wie es die Zweckmäßigkeit des Raumbedarfs und der vorhandene Raum gewähren, wie lang und wie hoch ein Gebäude ist, so viele Fenster hat es dann[14].

Dieses Streben nach geometrischen Formen ist dann wieder ein Fall des Strebens nach Reinheit[15]. Dazu gehört eine Verbannung des Schmucks an der Fassade oder in der Innengestaltung der Räume. Gropius rühmte den Wiener Architekten Otto Wagner: „Er wagte es, wieder reine Flächen ohne überkommene Dekorationen und Profile zu zeigen."[16] Gropius spricht von der „Befreiung der Baukunst vom Wust des Dekorativen"[17], und ein anderer Wiener Architekt, Adolf Loos, bringt „Ornament und Verbrechen" auf eine Ebene[18]. Es ist offensichtlich, daß man hier von einem Extrem ins andere ging. Das andere

---

vergleicht, die in der Beschreitung der Wege gebaut wurde, die Gropius gewiesen hat. Man denke nur an die von ihm selbst geplante Gropiusstadt in Berlin.

14 Ein Beispiel dafür ist bereits der Bau der Faguswerke in Alfeld an der Leine, 1911 begonnen, von Walter Gropius und Alfred Meyer, Abbildung bei Baumgart, Sachlexikon der Architektur, 86, Abb.127.

15 Sedlmayr, Revolution, 65–67: „Die Architektur im Banne der reinen Geometrie".

16 Gropius, Architektur, 57.

17 Ebd., 56.

18 Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, als Vortrag erstmals gehalten 1908, hier in: Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, hg. u. komm. v. Peter Stuiber, Wien 2012, 94–109. Bemerkenswert an diesem berühmten Text ist, daß er gar nicht ernsthaft argumentiert. Loos betrachtet das Ornament als so etwas wie die Tätowierung; moderne Menschen, die sich tätowieren, sind aber zumeist Verbrecher, oder: „Die Tätowierten, die nicht in Haft sind, sind latente Verbrecher oder degenerierte Aristokraten.", ebd., 95. Loos behauptet einfach: „Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande.", ebd., und erklärt das Ornament für überflüssige Arbeit, die wegrationalisiert gehört.

Extrem war die Pracht der historistischen Ringstraßenarchitektur. Das 19. Jh. hat durch diesen Gang in das eine Extrem, vergleichbar der Musik, die Revolution des frühen 20.Jh.s vorbereitet.

Der Schmuck ist aber etwas, das zum Schönen gehört (I.25). Lehnt man den Schmuck, also die Dekoration ab, dann hat man entweder die profanisierende Verneinung der Schönheit der Architektur, die dann eben *nur* noch „Funktionen" zu dienen hat, oder eine forcierte und meist gezwungene Auffassung von Schönheit in der Architektur, die ohne Schmuck auszukommen habe. In der Tat gibt es nur sehr wenige dieser schmucklosen Bauten, bei denen die Proportionen so gut abgestimmt sind, daß sie schön sind.

Eine äußerste Konsequenz des Weglassens des Schmucks ist, daß auch noch der Fassadenanstrich weggelassen wird, wo es sich anbietet, um einen Bau schöner zu machen: beim Sichtbeton, dem *béton brut*. Stattdessen soll der Werkstoff gesehen werden, aus dem das Bauwerk errichtet wurde: ein einheitliches Grau. Le Corbusier hat dies so realisiert und man hat dieser Bauweise den Namen „Brutalismus" gegeben[19].

Die Reduktion der Funktionen macht Bauten aber auch gleichartig. Für Sullivan war noch Funktion etwas, das durch die Identität eines Bauwerks bestimmt war. Ein Bürohochhaus, ein griechischer Tempel, eine Kathedrale, eine Festung sind auch abgesehen davon, daß sie aus verschiedenen Zeiten stammen, etwas verschiedenes. Durch den sog. Funktionalismus werden aber alle Bauten zu etwas ähnlichem: ob es Bürohäuser sind, Fabriken, Kasernen, Gefängnisse, Schulen, Wohnhäuser usw. Eine Kirche wie St. Anton in Basel, die erste Kirche in Sichtbetonbauweise (*béton brut*) in der Schweiz, könnte der Außenfassade nach auch ein Elekrizitätswerk sein[20]. Im Grunde handelt es sich hier um eine Loslösung von komplexer verstandener Funktion (= Identität) und Form, eine Loslösung, die allerdings schon im 19. Jh. einsetzte, wo man im Historismus z.B. einen Bahnhof in der Form einer gotischen Kirche gebaut hat[21].

Eine Variante des Funktionalismus ist die Ausrichtung der Gestaltung des Bauswerks nach dem Vorbild der *Maschine*. „Die Maschine, modernes Phänomen, bewirkt in der Welt eine Reformation des Geistes. Man muß bedenken, daß wir die erste Generation seit Jahrhunderten sind, die die Maschine sieht.

---

19 Dazu gehört auch, daß die Installationen oft sichtbar gelassen werden, s. Baumgart, Sachwörterbuch der Architektur, 34: Art. Brutalismus.

20 Der Basler Volksmund hat der Kirche den Namen „Seelensilo" gegeben.

21 Vgl. Léon Krier, Freiheit oder Fatalismus, München u.a. 1998, 64f; über den Historismus: „Maschinenhallen in Form von Moscheen, Häuser und Fabriken in Form von Kathedralen, industrielle Lagerhäuser hinter Palastfassaden".

Die Maschine läßt vor uns Scheiben, Kugeln, Zylinder aus poliertem Stahl leuchten, aus Stahl geschnitten mit einer Präzision …, die die Natur niemals gezeigt hat. Die Maschine ist ganz Geometrie. Die Geometrie ist unsere große Schöpfung und sie entzückt uns. Der Mensch (der Maschinen schafft) handelt wie ein Gott in der Vollendung."[22] Die Maschine ist noch mehr als die Geometrie, weil sie eine Konstruktion des Menschen ist, welche bestimmte Funktionen zu erfüllen hat aufgrund von naturwissenschaftlich abgesicherten Berechnungen. Der Mensch, der so handelt, kann dies verbinden mit der Vorstellung, eben darin „ein Gott in der Vollendung" zu sein. Zwingend ist dies überhaupt nicht, aber man kann sich so verhalten, als sei es so. Nichts steht dann dem entgegen, daß der Mensch auch sich selbst als eine Maschine betrachtet und sich entsprechend zu gestalten und zu perfektionieren sucht: „L'uomo si evolva verso la machina."[23] Julius Goldstein schreibt 1912: „Heute schon übt die Maschinentechnik einen bestimmenden Einfluß auf unsern Stil aus, dessen wesentliche Merkmale Wahrhaftigkeit und Zweckmäßigkeit sind."[24]

Le Corbusier erklärt: „Uns interessiert das Motorische unserer Zeit und nicht die Philosophie ihres Stils. Das Spiel mit ästhetischen Auffassungen historischer Zeiten befriedigt uns nicht mehr. Wir bilden uns eine eigene Formensprache und eine eigene Ästhetik. Wir schulen unser Formgefühl an den reinen Zweckformen der Technik und Industrie. Das sind die Kinder unseres Geistes. Anerkennen wir sie, so eröffnen sich uns neue Schönheiten. Schönheiten adeln."[25] Le Corbusier prägte denn auch den Begriff „Wohnmaschine", „machine à habiter"[26]. Nimmt man dazu als Beispiel, wie er das verstanden hat, das ‚Kleine Haus', das er für seine Eltern in Vevey am Genfersee gebaut hat, dann meint er damit „eine räumlich minimierte, formal standardisierte, abgeschlossene, ortslose Zelle oder Kapsel." Es „ist die Wohnmaschine am ehesten mit der Personenkabine eines Fahrzeugs [eines Schiffs oder Zugs] vergleichbar", „das Abgeschlossen-Kapselartige des Gebäudes als auch seine

22 Als Zitat von Le Corbusier ohne Nachweis aufgeführt bei Sedlmayer, Revolution, 69, und bei dems., Verlust der Mitte. Die bildende Knust des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol unserer Zeit, Salzburg 1948, 59. Vgl. im Zusammenhang Sedlmayr, Revolution, 68–70: „Die Maschine bestimmt das architektonische Gestalten".

23 Als Zitat von Umberto Boccioni (ohne Nachweis) bei Sedlmayr, Verlust, 59.

24 Goldstein, Die Technik, Frankfurt/M. 1912, 52.

25 Le Corbusier in: Alfred Roth, Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Fünf Punkte zu einer neuen Architektur von Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Stuttgart 1927, 25.

26 Le Corbusier 1921 im Heft Nr. 8 der Zeitschrift „L'Esprit Nouveau".

‚Ortsunabhängigkeit'"[27] in dem Sinne, daß die Umgebung wie aus einer fahrbaren Maschine, eben einem Schiff oder Zug wahrgenommen wird. Während Architekur wesensmäßig die Aufgabe hat, Menschen einen Ort zu schaffen, einen Ort letztlich, an dem sie *wohnen* können, wird diese Ortsbindung von Haus und Mensch gelockert: man kann mit der Fortbewegungsmaschine, als welche das Haus nun erscheint, auch woanders hin fahren. Es ist von dort aus nur noch ein Schritt weiter zu einer Architektur, die den Menschen gar nicht mehr mit dem Ort, der Umgebung, dem Land verbindet, wo er ist, und die überall sein könnte. Diese Lockerung der Ortsbindung wird noch verschleiert, wenn man nun doch die schöne Umgebung wahrnimmt, an der ein Haus von Le Corbusier steht – etwa der Genfersee – oder eines von Frank Lloyd Wright an einem Fluß.

Zur Orientierung der Architektur an der Maschine kommt der Architekt auf der Suche nach einem neuen Begriff von Kunst und Schönheit, vergleichbar dem Deklarieren von *objets trouvés* – und zwar gerade von menschenkonstruierten Gebrauchsgegenständen –, zu Kunst im Surrealismus von Marcel Duchamp. Auch das Unverputzlassen des grauen Betons, der „Brutalismus", gehört dazu.

Die Gestaltung mit geometrischen Formen kann sich aber auch völlig von der Aufgabe lösen, die Funktionsweise des Gebäudes – und das heißt auf jeden Fall: ihre Tektonik – anzuzeigen. Dies ist der Fall in einer anderen Variante der modernen Architektur, welche auf die funktionalistische folge, nämlich dem sogenannten *Dekonstruktivismus* von Frank Gehry, Zaha Hadid, Peter Eisenman und anderen. Ein erster Ansatz dazu zeigte sich bei der starken Neigung bereits funktionalistischer Architekten, auch in Regionen, in denen es viel regnet, durchgehend mit Flachdach zu bauen, um bei der einfachen geometrischen Form des Quaders zu bleiben[28]. Es geht also mehr um die geometrische Vision als um die Funktion in der Realität.

Das Charakteristische am Dekonstruktivismus ist aber das Atektonische[29]. Man kann dies so formulieren: „Ein dekonstruktiver Architekt ist deshalb nicht jemand, der Gebäude demontiert, sondern jemand, der den Gebäuden inhärente Probleme lokalisiert. Der dekonstruktive Architekt behandelt die reinen Formen der architektonischen Tradition wie ein Psychiater seine Patienten – er

27 Dieter Schnell, Le Corbusiers Wohnmaschine, in: http://bauforschungonline.ch/aufsatz/le-corbusiers-wohnmaschine.html, abgerufen am 8.8.2022.

28 Rainer Haubrich, Vorwort zu: Léon Krier, Freiheit oder Fatalismus, 7–18, hier: 13.

29 Ernst Seidl, Zerstörungsphänomene in der Baukunst. Atektonik statt Dekonstruktion, in: Bettina Paust u.a. (Hgg.): Aufbauen – Zerstören. Phänomene und Prozesse der Kunst (Moyländer Diskurse zu Kunst und Wissenschaft 1), Oberhausen 2007, 57–68, hier: 68.

stellt die Symptome einer verdrängten Unreinheit fest. Diese Unreinheit wird durch eine Kombination von sanfter Schmeichelei und gewalttätiger Folter an die Oberfläche geholt: Die Form wird verhört."[30] Man kann es aber auch so sagen: Es werden möglichst reine geometrische Formen ohne architektonischen Schmuck (insofern wie im Funktionalismus) so zusammengesetzt, daß die Tektonik nicht durch sie gezeigt wird. Sie laufen ihr oft sogar schnurstracks zuwider. Natürlich ist das Gebäude dennoch so gebaut, daß es steht, und es erfüllt auch seine Funktionen, zumindest in dem reduziert funktionalistischen Sinne. Aber der Architekt zeigt ein Spiel, was er mit der Technik kann und wie wenig das Bauwerk aufgrund dieser Technik daran gebunden ist, ein Element auf dem anderen ruhen zu lassen, allem tektonischen Empfinden zuwider. Darum die Vorliebe für Bauelemente, die über dem Abgrund schweben, und für schiefe Flächen. „Hier ist der Eindruck des Zauberhaften, Irrationalen ohne technische Notwendigkeit aus Stilgründen, d.h. aus aesthetischer Freude am Technisch-Modernen gesucht."[31]

Man kann dieses Umschlagen vom Funktionalismus zum Dekonstruktivismus (oder eigentlich Atektonismus) vergleichen mit dem Umschlagen von der durchorganisierten seriellen Musik in die Musik à la John Cage, die jegliche Ordnungen von sich weist. Das ist aber auch ein Anzeichen dafür, daß eine wirklich feste, verbindliche Ordnung weder durch den Funktionalismus noch durch die serielle Musik gefunden worden ist.

Peter Eisenman hat seine Architektur auch mit einer Architekturtheorie zu begründen unternommen und diese philosophisch in Zusammenhang mit dem Dekonstruktivismus von Jacques Derrida gestellt. Man muß nicht jede Aussage, die Eisenman als Architekturtheoretiker gemacht hat, ummünzen auf das, was er als Architekt geschaffen hat[32]; noch weniger auf das, was andere Architekten geschaffen habe, die man als Dekonstruktivisten bezeichnet hat.

---

30 Mark Wigley in: Philip Johnson / Mark Wigley, Dekonstruktivistische Architektur, Stuttgart 1988, 11.

31 Peter Meyer, Europäische Kunstgeschichte, Bd.2, Zürich 1969, 333, zit. von Sedlmayr, Revolution, 71, der bei dieser „Tendenz zum Schweben, zur Bodenlosigkeit" auf die Analogie zur „basislosen ‚atonalen' Musik" hinweist: Sedlmayr, ebd., 71f, betitelt dies: „das irrationale Element des ‚neuen bauens'", nämlich das Sich-Faszinieren-Lassen durch die technischen Möglichkeiten. Diese Bemerkung nimmt den Dekonstruktivismus vorweg, den man erst dem mit dem Wohnhaus von Frank Gehry in Santa Monica um 1980 beginnen läßt, doch hat dieser seine Vorläufer in bestimmten Linien der Sowjetarchitektur der 1920er Jahre (Leonidow, El Lissitzky). – Zum Dekonstruktivismus auch Feldtkeller, Art. Architektur, 306b–307a.

32 Diese Widersprüche werden offengelegt durch Charles Jencks in einem Gespräch, das er mit Eisenman geführt hat: Moderne, Postmoderne und Dekonstruktion. Ein Gespräch mit Charles Jencks (1988), in: Peter Eisenman, Aura und Exzeß. Zur Überwindung der

Noch ist man berechtigt, seine Theorie oder seine Praxis als eine wirkliche Umsetzung von Derridas Dekonstruktivismus zu nehmen[33]. Gleichwohl sind Eisenmans Äußerungen äußerst aufschlußreich dafür, wie weit man mit seinen Vorstellungen von Architektur gehen kann. Eisenman fordert, daß eine Moderne erst noch wirklich eintreten müsse in der Architektur. „Moderne" heißt für ihn: Bruch mit der Tradition und auch mit der Metaphysik, die er durch Hegel bestimmt sieht. Dieser Bruch sei wesentlich durch Nietzsche, Freud und Heidegger bewirkt worden. Für die Philosophie und die Naturwissenschaft und für die anderen Künste sei der Bruch schon vollzogen worden; für die Architektur stehe er noch an[34].

Die Architektur habe die größte Beharrungskraft, „weil die Essenz ihrer Tätigkeit im Lokalisieren in der Setzung besteht. Im Bewußtsein der Öffentlichkeit ist Architektur die Konstruktion von Realität, Präsenz und Objekt. Sie ist buchstäblich Ziel und Mörtel, Haus und Heim, Schutz und Umfriedung. Die Architektur spekuliert nicht nur über die Schwerkraft, sondern handelt real mit der und gegen die Schwerkraft. Aus diesen Gründen, wegen ihrer Objektpräsenz in der Realität, war sie traditionsgemäß genötigt, diese Begriffe und ihre Funktion, Schutz und Umfriedung zu bieten, zu symbolisieren."[35] Die Aufgabe, die durch die Moderne der Architektur gestellt wird, sei: „Sie muß das, was sie lokalisiert, dislozieren, das, was sie setzt, gleichzeitig ent-setzen." Eisenman geht soweit zu sagen: „Die Vorstellung, Architektur müsse in der Tradition der Wahrheit stehen, müsse ihre Schutzfunktion repräsentieren und müsse das Gute und das Schöne darstellen, ist eine primitive und unerkannte Repression. In Wirklichkeit ist gerade die Wahrheit der Instabilität unterdrückt worden."[36] Eisenman will als bloße Konvention desavouieren, was für Natur gehalten wird, und will sie durch etwas Neues ersetzen.

Eisenman hat entsprechend gebaut: „Ein Sprung geht durch die Decke; etwas, das aussieht wie ein Pfeiler, hört irgendwo in der Luft auf; etwas sieht aus wie eine Treppe, ist aber keine."[37] – Die Begriffe, mit denen Eisenman ein solches Bauen begründet, haben in sich keinen Sinn mehr, denn man kann nicht mehr von Repression sprechen, wenn eine Natur geleugnet wird, der

---

Metaphysik der Architektur, hg. v. Ullrich Schwarz, übers. u. bearb. v. Martina Kögl u. Ullrich Schwarz, Wien 1995, 241–272.

33 Siehe Jacques Derrida, Ein Brief an Peter Eisenman (erstveröffentlicht 1990), in: Eisenman, Aura und Exzeß, 165–175.

34 Peter Eisenman, Die blaue Linie (erstveröffentlicht 1989), in: Eisenman, Aura und Exzeß, 145–150, hier: 145f.

35 Ebd., 147.

36 Ebd., 147f.

37 Feldtkeller, 306b.

zuwider zu handeln gerade erst Repression ist. Aber die Tendenz ist klar: ein Sich-Entfernen von dem, was die Natur setzt, und damit auch eine Entfernung vom Menschlichen: der Mensch als der, für den das Bauwerk da ist, für den es *Funktion* hat, wird disloziert[38]. Es wird aber hier auch deutlich, was bereits Nietzsche, auf den sich Eisenman beruft, mit seiner Vorstellung vom Dionysischen freigelegt hat (I.29): die Natur, in welcher der Mensch zuhause ist und innerhalb derer er das Maß aller Dinge ist, diese Natur ist etwas zutiefst gefährdetes. Sie bedarf der Erlösung und diese Erlösung besteht in der grundstürzenden Bewegung, in der Gott Mensch wird.

Christoph Feldtkeller kritisiert an Eisenman, daß er „dabei dem tatsächlichen metaphysischen Erbe der Architektur verhaftet bleibt, nämlich der auf die platonische Ideenlehre zurückgehenden Betrachtung der Form als etwas für sich, die […] in der Architektur aber in unmittelbaren Widerspruch gerät zu dem Nicht-für-sich-Sein der Form in der physischen Realität."[39] Das ist völlig zutreffend, verweist aber auch darauf zurück, daß es die physische Realität und also auch die Natur gibt, in welcher der Mensch und seine Bauten Platz haben sollen, so gefährdet und vorübergehend sie auch sind. Platon ist nun für Eisenmans Konzeption nicht verantwortlich zu machen; es ist bei Eisenman vielmehr wie bei Kandinsky ein Wille, die jeweilige Kunst, Architektur wie Malerei, in der Annäherung an eine höhere geistige, gleichsam platonische Vorstellung noch zu steigern.

38 Vgl. Peter Eisenman, Moving Arrows, Eros, und other Errors. Eine Architektur der Abwesenheit (1986), in: ders., Aura und Exzeß, 89–98, hier 89: „Die Architektur wurde immer auf die Größe des Menschen bezogen"; 89f: „In dieser traditionellen Betrachtungsweise besitzen drei verschieden großen [sic!] Gebäudetypen, wie zum Beispiel ein Haus, ein Theater und ein Wolkenkratzer, denselben Maßstab, das heißt, sie sind nur ein Vielfaches der Größe eines Menschen; das macht das Maß des menschlichen Körpers stillschweigend zu einer Grundvorgabe, zu einer Art Urmaß." Eisenman setzt dem entgegen: „Bei *scaling* gibt es keinen solchen einzelnen Grundbezugspunkt. […] *Scaling* befreit die Architektur von der Metaphysik des Maßstabs." [Hervorhebungen P.E.]

39 Feldtkeller, 307a.

KAPITEL IV.6

Der Film

Beim Film kann man nun sagen, daß es bei ihm keinen Umbruch durch die Moderne gegeben hat, denn er ist als solcher ein Geschöpf der Moderne, wie auch die Photographie. Aber auch der Film hat mehrere Möglichkeiten. Siegfried Kracauer hat von der realistischen und, entgegengesetzt, von der formgebenden Tendenz im Film gesprochen (II.4.2). Man kann die erste, gerade so wie Kracauer sie interpretiert, mit der profanisierenden Tendenz in der durch die Moderne revolutionierten Kunst identifizieren; die zweite hingegen hat eine gewisse Nähe zu der transzendierenden Tendenz, von der ich gesprochen habe. Allerdings wird der Film, soweit ich sehe, nie abstrakt oder abstrahierend, es sei denn in manchen Fällen des Experimentalfilms und der Videokunst, etwa bei Nam June Paik. Im surrealistischen Film, so in Luis Buñuels Filmen ‚Un chien andalou' und ‚L'âge d'or', wird durch Auswahl und Reihenfolge der Szenen diese Welt auseinandergebrochen und zu einer anderen zusammengestellt.

Der Film als Medium ist aber gleichwohl offen für andere Möglichkeiten. In dem vorangegangenen Kapitel über den Film wurde gezeigt, daß sehr wohl der Film, welcher die Realität dieser Welt (also keine durch den Surrealismus oder durch ein technisches Spiel künstlich verfremdete oder verzerrte) so zeigt, daß darin das Absolute, also Gott, durchzuschimmern vermag, so wie es auch in allen älteren Kunstgattungen möglich ist.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_050
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

KAPITEL IV.7

Die Bilanz der Moderne

Ich hatte oben (IV.1.1) den Geist der modernen Kunst und seine Möglichkeiten, Hugo Friedrich folgend, aus Motiven der Lyrik Charles Baudelaires entwickelt; wohl wissend, daß in vielen Köpfen und in allen Kunstgattungen sich dieser Umbruch vollzog. Ein Impuls für Baudelaire war der Abscheu vor einer platt, häßlich und moralisch verkommen gewordenen Welt, die in der städtischen Zusammenballung von Menschen am intensivsten wird. Man kann diesem Impuls noch weiter nachgehen und dadurch die Sicht auf die Revolution der modernen Kunst noch vertiefen.

Max Weber spricht von der *Entzauberung* der Welt durch einen Prozeß, der in der okzidentalen Kultur seit Jahrtausenden vorangeht und durch die Wissenschaft vorangetrieben wird. Er entwickelt diesen Begriff so: „Die zunehmende Intellektualisierung und Rationalisierung bedeutet als solche *nicht* eine zunehmende allgemeine Kenntnis der Lebensbedingungen, unter denen man steht. Sondern sie bedeutet etwas anderes: das Wissen davon oder den Glauben daran: daß man, wenn man *nur wollte*, es jederzeit erfahren *könnte*, daß es also prinzipiell keine geheimnisvollen unberechenbaren Mächte gebe, die da hineinspielen, daß man vielmehr alle Dinge – im Prinzip – durch *Berechnen beherrschen* könne. Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt. Nicht mehr, wie der Wilde, für den es solche Mächte gab, muß man zu magischen Mitteln greifen, um die Geister zu beherrschen oder zu erbitten. Sondern technische Mittel und Berechnung leisten das.“[1]

Weber präzisiert damit, worin dieser Fortschritt der Wissenschaft besteht: es ist die neuzeitliche, ungefähr im 17. Jh. aufgekommene Naturwissenschaft, welche mit Messungen und mathematischen Modellen arbeitet, und auf diese Weise eben *berechnet*. Was sie erkennt, kann Grundlage technischer *poiesis* werden, und eben damit *beherrscht* der Mensch die Welt. Diese Methode und ihre Anwendung können in einem gewissen Grade auch von anderen Wissenschaften nachgeahmt werden.

Es wird nun sichtbar, daß die Krise der modernen Kunst hervorgerufen wird dadurch, daß *drei Schöpfungsakte* miteinander in Konkurrenz kommen. Der erste und grundlegende Schöpfungsakt ist derjenige Gottes, der auch den Menschen ermächtigt: zu wissenschaftlichem Forschen, zu technischer, aber

1 Max Weber, Wissenschaft als Beruf (1919), in: ders., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen 1922, 524–555, hier: 536. [Hervorhebungen M.W.]

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_051
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

auch zu künstlerischer *poiesis*. Diese beiden Tätigkeiten des Menschen sind der zweite und der dritte Schöpfungsakt. Folgt man der Schöpfungsabsicht Gottes, sind alle drei Akte in Harmonie miteinander. Die Bereitschaft, der Schöpfungsabsicht Gottes zu folgen, nimmt, zwar nicht schon in der Frühzeit der modernen Naturwissenschaft, aber dann seit dem 18. Jh., ab[2]. Der „Glauben", von dem Max Weber spricht, „daß man, wenn man *nur wollte*", sich in die Kenntnis aller Dinge bringen – und dementsprechend auch sehr viel bewirken könnte, wird ein Glaube, an den der Mensch selbst glaubt: er hängt sein Herz daran und macht es sich zu seinem Gott. Es „spreizt" der Mensch sich dadurch „in die Gestalt des Herrn der Erde auf. Dadurch macht sich der Anschein breit, alles was begegne, bestehe nur, insofern es ein Gemächte des Menschen sei."[3]

Dieser Vorgang ist aber auch von eminenter Bedeutung für das künstlerische Schaffen des Menschen. Die Welt, durch welche sich der Mensch bislang zum künstlerischen Schaffen inspirieren ließ, ist nun eine entzauberte Welt. Dies geht Hand in Hand damit, daß sie platt, häßlich und moralisch verkommen wird. Plattes, Häßliches, moralisch Verkommenes hat es immer schon seit dem Sündenfall gegeben; was nun geschieht, ist, daß der Horizont weggewischt ist, der all dies noch überwölbt hat, sodaß deutlich war, daß es keine letzte Geltung hat. Künstlerisch begabte Menschen sahen darauf zwei Möglichkeiten zu reagieren: die erste: man gibt, in einer oft demonstrativen Geste, die Kunst auf. Man profanisiert sie. Man paßt sie, wie Brecht, dem wissenschaftlichen Zeitalter an. Die andere Möglichkeit: man steigert die Kunst zu etwas noch höherem als sie bereits gewesen ist. Dies ist die transzendierende Tendenz. Man sucht die Heiligkeit der Kunst zu bewahren, indem man sie in noch höhere Regionen hinaufbringt, wo sie von der Banalisierung durch ein positivistisch-naturwissenschaftliches Denken nicht mehr erreicht wird. Max Weber spricht eigentümlicherweise nicht von einer Entheiligung dieser Welt, sondern von einer Entzauberung. Er spricht von geheimnisvollen Mächten und von Magie. Die genaue Gegenreaktion darauf ist der *objet trouvé*, der den Charakter eines Fetischs bekommt.

Es tritt auch noch ein Element auf, und zwar sowohl in der transzendierenden als auch in der profanisierenden Tendenz: Kunst, die Formen von geometrischem und technoïdem Charakter hat. Man huldigt der Mathematik und

2 In einer Fallstudie untersucht: Sven Grosse, Abgründe der Physikotheologie: Fabricius – Brockes Reimarus, in: Das Akademische Gymnasium zu Hamburg (gegr. 1613) im Kontext frühneuzeitlicher Wissenschafts- und Bildungsgeschichte, hg. v. Johann Anselm Steiger in Zusammenarbeit mit Martin Mulsow und Axel E. Walter, Berlin / Boston 2017 (Frühe Neuzeit 207), 319–339, bzw. in: Sven Grosse, Brennpunkte der Theologiegeschichte. Gesammelte Aufsätze. Bd.2, Leipzig 2022, 71–91.

3 Martin Heidegger, 27f.

der Technik als den neuen Herren[4]. Sodann: die Photographie wird sozusagen die Leitdisziplin unter den Künsten[5].

Die transzendierende Tendenz führt aber zu einer Übersteigerung dessen, was die Kunst in ihrer jeweiligen Gattung vermag, und das ist eine Überforderung. Die Komponenten, aus welchen sich die Kunst einer bestimmten Gattung zusammenfügt, werden dadurch und zugleich durch die profanisierende Tendenz aufgelöst. Ich gehe hier nochmals die einzelnen Kunstgattungen durch: in der Lyrik wird der Klang und der Rhythmus von der Bedeutung der Wörter gelöst. In der erzählenden und dramatischen Dichtung geht die Veränderung nicht ganz so weit; hier ist es lediglich das Dominieren der Innenperspektive in Werke der erzählenden Dichtung und das Eindringen des epischen Elements in die dramatische Dichtung. In der Malerei und Skulptur hingegen ist der Wandel radikal: denn diese Künste hören nun durch die Abstraktion auf, mimetische Künste zu sein, was sie aber von ihrem Wesen her sind. Malerei und Skulptur lösen sich damit von der Welt ab, in Blick auf die – ganz wörtlich genommen – sie überhaupt bestehen.

Auch in der Musik ist der Wandel radikal. Musik ist in ihrer grundlegenden Wirklichkeit nicht mimetisch, aber sie bezieht sich auf eine mathematische Ordnung, welche die Welt hat, eine Ordnung, welche wesenhaft etwas anderes ist als die Berechenbarkeit, welche Ausgangspunkt der technischen Beherrschung und Produktion ist. Die Musik kann in sehr verschiedener Weise sich auf diese Ordnung beziehen und sie spielerisch darstellen (II.5.1). Diese Beziehung wird aber grundsätzlich durch Schönberg gekappt. An die Stelle dieser Hinordnung auf die Harmonie der Welt tritt eine von dem Komponisten selbst geschaffene Ordnung. Daß diese sehr instabil ist, wird deutlich mit dem Sturz in die Regellosigkeit, den John Cage herbeigeführt hat. Die zweite Komponente der Musik, der Rhythmus, wird ebenfalls zur Auflösung gebracht: er wird so stark differenziert, daß man das Maß des Rhythmus nicht mehr hören kann. Die Voraussetzung von Musik, daß sie mit Tönen umgeht, kann ebenfalls aufgehoben werden: der Ton wird zum Geräusch erweitert.

Die Architektur, welche sowohl zweckbestimmter Bau als auch Kunstwerk ist, wird in einer sehr breiten Strömung modernen Bauens einseitig nur noch als zweckbestimmter Bau „funktional“ bestimmt; demgegenüber gibt es die

4 Sedlmayr, Revolution, 67–78; 100–105.

5 Kesting, Diktatur der Photographie, 46–64, insbes. 59: „Der Progreß [in den verschiedenen Gattungen moderner Kunst mit sichtbaren Objekten, einschließlich Performances] geht also von der Imitation der Photographie [in der Malerei] bis zur Angewiesenheit des Kunstaktes auf die dokumentierende Photographie, endlich den Ersatz des Kunstaktes durch den der Photographie […]“.

Gegentendenz dekonstruktivistischer Architektur, welche in ihrer Gestaltgebung (nicht in der faktischen Funktionsfähigkeit) die Zweckbestimmung verleugnet. Was aber ganz aufgehoben wird, ist die Ausrichtung der Proportionen des Bauwerks auf die harmonische mathematische Ordnung der Welt, welche die Architektur mit der Musik gemeinsam hat und sie als eine erstarrte Musik erscheinen läßt.

All diese Veränderungen betreffen das, was die jeweilige Kunstgattung überhaupt ist. Es gibt auch noch Veränderungen, welche Kunstgattungen betreffen, so wie sie im westlichen Europa etwa seit dem 15. Jh., also seit der Renaissance, gepflegt wurden: in der Malerei die Option, den gemalten Raum als Erweiterung des Raumes, in dem Künstler und Betrachter sind, zu gestalten: durch die Zentralperspektive und durch die Licht-und-Schatten-Modellierung der Gestalten; Hand in Hand damit deren realistische Darstellung, so auch in der Plastik. In der Musik war dies die Gerichtetheit durch die Kadenzharmonik. Beides fällt dahin.

KAPITEL IV.8

Die Rezeption der modernen Kunst und ihre Aussichten

Ein Problem, das mit der modernen Kunst auftaucht, ist ihr Verhältnis zu dem Menschen, der sie in sich aufnehmen soll: sie lesen, hören, betrachten, in ihr wandeln und leben soll. Das Auftreten der Moderne in den verschiedenen Künsten hatte zunächst ein Markenzeichen: den Skandal. Der Skandal ergab sich nicht nur aus der Gegenwehr des entsetzten Publikums, sondern war auch beabsichtigte Provokation von seiten der Künstler und ihrer Parteigänger. Diese Absicht ergab sich aus dem Willen, radikal zu brechen. Picasso berichtet davon, wie er bei der Arbeit an den ‚Demoiselles d'Avignon' Elemente von „Negerplastik" in seine Kunst aufnahm: „Die Negerstücke waren gegen alles, gegen unbekannte, bedrohliche Geister. Ich schaute immer noch die Fetische an, und auf einmal begriff ich: *Auch ich war gegen alles*."[1]

Nun kann man sagen, daß das Neue immer zuerst auf Abwehr trifft. Mit der Zeit, möchte man meinen, verschwindet das. Es ist zweitens aber auch die Möglichkeit denkbar, daß eine neue Kunstrichtung sich nie ein größeres Publikum erschließt, weil sie so schwierig zu verstehen ist. Sie bleibt nur einer Elite zugänglich, die dazu imstande ist. José Ortega y Gasset erörtert diese beiden Möglichkeiten und meint, in der Musik sei dann doch dieses Zweite der Fall, weil die Gefühle, die in der Musik Debussys ausgedrückt würden, höher, künstlerischer seien als in der Musik Mendelssohns oder Beethovens[2].

Man muß in dieser Sache zu einem differenzierten Bild kommen, indem man alle Kunstgattungen durchgeht. In der *Malerei* hat die Kunst der mittlerweile so genannten klassischen Moderne inzwischen sehr wohl eine ziemlich breite Anerkennung gefunden[3]. Am erfolgreichsten ist aber der Impressionismus, weil er, wenn man sich einmal an ihn gewöhnt hat, einem nicht so große Anforderungen abverlangt. Die ältere Kunst hingegen verlangt immer auch ein Verständnis ihres ikonographischen Programms, das man mittlerweile erst erlernen müßte, weil es nicht mehr intuitiv vertraut ist. Die nach-klassische Moderne hingegen tut sich wesentlich schwerer als die klassische Moderne, und das liegt nicht nur daran, daß sie jünger ist – immerhin ist sie auch

1 Pablo Picasso, Zitat bei Schneede, 28. Hervorhebung dort.

2 Ortega y Gasset, Musicalia, in: ders., Ästhetik in der Straßenbahn, Berlin 1987 [span. Erstveröffentlichung 1921], 112–127.

3 Darauf gehen ein Schneede, 124f, und Ursprung, 123f.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_052
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

mittlerweile mehrere Generationen alt. Das Problem liegt darin, daß man in der klassischen Moderne noch den Weg wahrnehmen kann, der von der gegenstandsbezogenen Malerei immer weiter wegführte. Dieser Weg ist auch, wie bei Picasso, gerade nicht bis zum Äußersten beschritten worden. Ab einem gewissen Grad wird aber in der Moderne nichts Neues mehr geboten, und die Erfahrung des Neu-, also Anders-Werdens ist abgestumpft und ausgeschöpft: über das, was Malewitsch getan hat, kommen schon Mark Rothko und Barnett Newman nicht mehr hinaus, abgesehen von dem vergrößerten Format, auf das einfarbige Farbflächen gelegt werden[4], und auch Gerhard Richter wiederholt dies nur noch in einigen seiner jüngsten abstrakten Werke[5]; die Auflösung der menschlichen Gestalt in rohe Umrisse und Farbflächen, die schon Dubuffet und de Kooning erreicht haben[6], wird von Basquiat nur noch variiert; es bleibt bei einer Wiederholung dieser Grenzüberschrittserfahrung[7].

Wenn diese Kunst größere Mengen von Menschen anzieht als vor 110 Jahren und wenn sie keine Skandale mehr erregt, dann liegt das wohl vor allem daran, daß die Unbehaustheit in der Welt, welche die künstlerisch stimulierende Erfahrung einer kleinen, um ihre finanzielle Existenz kämpfenden Künstleravantgarde in Paris und einigen anderen Städten um 1910 war, mittlerweile die Erfahrung eines viel größeren Kreises von Menschen in der westlichen, noch viel stärker säkularisierten Welt geworden ist. In dieser Unbehaustheit läßt es sich indes gut einrichten. Nach der Überwindung der wirtschaftlichen Krisen, welche durch die zwei Weltkriege ausgelöst wurden, haben Künstler und Erwerber von Kunstwerken sehr oft zu guten finanziellen Verhältnissen gefunden, in denen man es sich leisten kann, moderne Kunst zu schaffen und zu erwerben. Der gesellschaftliche und finanzielle Aufstieg Picassos ist ein besonders sprechendes Beispiel dafür[8].

---

4 Schneede, 109–111.

5 Siehe die in der Ausstellung ‚Passagen' in der Fondation Beyeler, Riehen 2022, gezeigten Werke.

6 Schneede, 107f; 111, mit Abb. 36 u. 37.

7 Philip Ursprung fragt nach der Zukunft der Kunst der Gegenwart: „Wird sie sich auf der Stelle bewegen, entsprechend der Struktur des Loop, also der Wiederkehr des ewig Gleichen […]?", Ursprung, 123.

8 Es gibt eine Äußerung Picassos etwa um 1945 oder 1946, in welcher er die Etablierung der modernen Kunst beklagt, die doch, ihm zufolge, nur im Protest leben könne und solle: „Was heute falsch ist an der modernen Kunst […] und wir könnten ebensogut sagen, was ihr Tod sein wird, ist die Tatsache, daß wir keine starke, mächtige akademische Kunst haben, gegen die zu kämpfen sich lohnt. Es muß eine Regel geben, selbst wenn es eine schlechte ist, denn die Macht der Kunst bestätigt sich in der Überwindung der Tabus. Beseitigung aller Hindernisse aber bedeutet nicht Freiheit, sondern Lizenzierung – eine fade Angelegenheit, die alles rückgratlos, formlos, sinnlos und nichtig macht.": Picasso bei: Françoise Gilot / Carlton Lake,

Kunst und Kaufkraft des Kunstmarktes hängen dabei durchaus zusammen: man kann es sich im doppelten Sinne leisten, moderne Kunst hervorzubringen. Im ersten Sinne, weil man das Geld dazu hat, im zweiten Sinne, weil die eigene Existenz als doch nicht so gefährdet durch die Unbehaustheit erscheint, die man sich durch diese Kunst vor Augen hält und in der man oft auch selber lebt[9]. Man hält sich dann mit dieser Kunst ein Spiegelbild vor die Augen und erfährt ein gewisses Maß von Trost dadurch: man ist in Gesellschaft.

In der *Literatur* steht es ähnlich, wenn man beispielsweise die formal die klassische Moderne bestimmenden *Erzählwerke* von Marcel Proust betrachtet: sie haben größere Liebhaberkreise gefunden. Er und James Joyce werden gefeiert. Formal noch schwierigere Erzählwerke bleiben aber verschlossen; so zum Beispiel, wenn man einmal, um noch im Bereich der klassischen Moderne zu bleiben, Virginia Woolfs ‚The Waves' mit ihrem leichter zugänglichen ‚To the Lighthouse' vergleicht. Es gibt *Dramen* wie die von Samuel Beckett, bei denen es verharmlosend ist, von Unbehaustheit zu sprechen; sie werden an öffentlichen Bühnen aufgeführt und angesehen, denn der Autor hat einen Namen und es gehört sich, daß man Dramen von Autoren sich ansieht, die einen Namen haben. Das gehört zur Etablierung, zur Verbürgerlichung der Moderne, wie auch in der Malerei.

Die *Lyrik* hingegen ist so oft hermetisch, daß sie nur von einem weiterhin sehr kleinen Kreis von Menschen gelesen wird. Dieses Schicksal teilt sie mit der modernen *Musik*[10]. Ortega y Gasset sprach von Debussy; das ist, aus dem Rückblick betrachtet, allenfalls bereits klassische Moderne, eigentlich früheres. Moderne *Musik* findet Zuspruch in dem Maße, in dem sie der

---

Leben mit Picasso, 167. – Der gesellschaftliche Erfolg der modernen Kunst macht aber die Protestierenden zu den Herrschenden, nur verharren sie im Gestus des Protestes.

9 Kunstbetrieb und Kunstmarkt hängen doch enger zusammen als Schneede, 125, dies wahrhaben will. Man kann mit Kunstwerken handeln wie mit Aktien und sie einfach nach ihrem Marktwert bemessen. Was für ein Kunstwerk es ist, ist dabei an sich genauso unerheblich wie, welches Produkt das Unternehmen erzeugt, dessen Aktien man handelt. Das Museum ist auch Bestandteil des Marktes. Man muß erst noch um eine Bestimmung dessen ringen, was „der künstlerische Stellenwert im kunsthistorischen Kontext" (Schneede, ebd.) ist, den ein Kunstwerk hat. Hier ist nach einer tiefgreifenden ästhetischen Besinnung gefragt.

10 Hans-Georg Gadamer schreibt 1977: „Ich möchte taktvoll davon schweigen, wie prekär es etwa für den reproduzierenden Künstler ist, moderne Musik im Konzertsaal zu Gehör zu bringen. Er kann das ja meist nur als Mittelstück eines Programms tun – sonst kommen die Zuhörer entweder nicht rechtzeitig oder gehen zu frühzeitig", Gadamer, Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977, 8. – Allerdings hat es sich eingebürgert, das moderne Stück am Schluß zu bringen. Der Zuhörer würde nicht vorher gehen; aber nach diesem Stück läßt man ihn gehen.

vormodernen Musik ähnelt. Darum ist Arvo Pärt, dessen Musik doch auf dem Dreiklang basiert, am beliebtesten[11].

Man muß im Bereich der Musik das Bild ergänzen: es gibt auch eine andere moderne Musik, eine Musik, die es gleichfalls zuvor nicht gab, eine Musik, die sich aber im Unterschied zu der bisher vorgestellten modernen Musik der Beliebtheit sehr breiter Massen erfreut und dabei sehr vielfältig ist. Ich meine das, was auch „Unterhaltungsmusik" im Unterschied zu „ernster Musik" genannt wird, wobei ich diese Kriterien nicht für passend halte[12]; man sollte eher von einer elitären und einer Populärmusik sprechen (dieser Begriff deckt sich nicht, überschneidet sich aber mit dem der Pop-Musik). Auch hier gibt es einen Bruch: man knüpft meist nicht an die Tradition der Volksmusik des jeweiligen Volkes an, die immer noch zu der früheren elitäreren Musik durchlässig war – und umgekehrt; wenn es eine Volksmusik ist, dann die der Afroamerikaner in den USA, aus deren Milieu aber die Elemente ihrer Musik herausgenommen und in anderer Weise weiterverarbeitet werden. Hier gibt es nicht die anspruchsvolle Harmonik der modernen Musik, ja auch die der „klassischen" Musik des 18.–19. Jh.s wird zumeist stark vereinfacht. Oder es werden bewußt Dissonanzen erzeugt, aber nicht im Zuge einer ausgeklügelten Harmonielehre wie in der elitären Moderne. Vorherrschend ist der Rhythmus, der die Menschen mitreißt. Solche Musik ist so beschaffen, daß sie viel weitere Kreise gewinnen kann als die elitäre Musik. In einer ihrer Varianten ist dabei der starre Taktschlag mit Schlagzeug und mit Baßtönen charakteristisch. Diese Musik fesselt, indem sie in eine Art Trance führt[13]. Auch der schmerzvolle Lärm, der durch die Dissonanzen erzeugt wird, soll in die Ekstase bringen. Diese Musik zu singen, zu spielen, zu hören ist eine dionysische religiöse

11 Michael Wersin, Am Anfang war der Dreiklang. Eine Harmonielehre mit Hörbeispielen, Stuttgart 2016, 128, weist darauf hin, daß Pärts Musik sich „komplett auf dem Hintergrund der Dreiklangsharmonik" entfaltet.

12 Das Papageno-Papagena-Duett in Mozarts ‚Zauberflöte' ist nicht ernst; „Unterhaltung" ist hingegen für vieles, was in dem Bereich von Musik geschaffen wird, von der ich hier spreche, zu niedrig angesetzt. Das Erfreuen durch Schönheit (*delectare*) ist eine wesentliche Eigenschaft aller Kunst. Es kann mit Erschütterung sehr wohl verbunden sein in einer Tragödie, und es kann andererseits nicht bloß etwas Schlichtes, sondern auch etwas Seichtes werden und damit seine Zielbestimmung verfehlen. In der Populärmusik gibt es alle diese Möglichkeiten.

13 Dazu Christian Kaden, Außer-sich-Sein, Bei-sich-Sein. Ekstase und Rationalität in der Geschichte der Musik, in: Neue Zeitschrift für Musik 156 (1995), H.6, 4–12; Gilbert Rouget, Music and Trance. A Theory of Relations between Music and Possession, Chicago 1985; ders., Music and Possession Trance, in: The Anthropology of the Body, hg. v John Blacking, London u.a. 1977, 233–239.

Praxis in einer säkularistischen Umhüllung[14]. Nimmt man die Populärmusik im Überblick, befindet sie sich in den meisten ihrer Varianten im Sog der profanisierenden Tendenz, was ihre künstlerischen Gestaltungsmittel betrifft, d.h. das Einfache, Schlichte, das es immer gegebeben hat und geben soll – das *genus humile* – wird so gestaltet und so gehört, daß man sich gegen einen möglichen Aufstieg, gegen eine Sublimierung sperrt.

Der modernen, funktionalistischen *Architektur* hingegen, dem „internationalen Stil", wie man sie auch nennt, können sich, anders als den elitären Gestalten der modernen Kunst in ihren anderen Gattungen, die meisten Menschen auf der Welt nicht entziehen: so wird fast durchgehend gebaut; man ist gezwungen, in solchen Bauten zu wohnen oder jedenfalls auf solche zu blicken, wenn man unterwegs ist. Der Grund für diesen Sachverhalt ist, daß Architektur eben die Funktionen der Behausung, der Einrichtung von Arbeitsplätzen usw. hat. Diese Funktionen sollen erfüllt werden; und hier greift die Rationalisierung des alltäglichen Lebens durch: in einer solchen Weise läßt sich kostensparend bauen, und Kosten sparen will man, auch wenn viel mehr Geld da ist als in früheren Zeiten.

14 Vgl. damit die weitgehend übereinstimmende Einschätzung der Rockmusik durch Joseph Ratzinger, Geist der Liturgie, 127. Die Popmusik hingegen bezeichnet er – doch etwas zu pauschal – als „Kult des Banalen", ebd.

KAPITEL IV.9

Das Ende der Kunst?

Das – teilweise – Akzeptieren oder Hinnehmen der modernen Kunst vermag nicht hinwegzutäuschen über die Frage, welche mit ihr gestellt ist. Diese Frage lautet: Ist das noch Kunst? Und: Ist Kunst, wenn sie unvermeidbar und ohne die Möglichkeit, dann noch etwas anderes anzufangen, zur modernen Kunst führt, dann nicht selbst an ihr Ende angelangt?

Werner Haftmann als Propagator der modernen Kunst erklärt die beiden markantesten „Gesten" der Kunst in der intensivsten Umwälzungszeit um 1910, die *objets trouvés* von Duchamp (wie der Flaschentrockner und das Urinal) und das Schwarze Quadrat von Malewitsch, für etwas, das *nicht* Kunst ist. Er meint aber, zwischen diesen beiden Polen würde die moderne Kunst sich ausspannen. Hans Sedlmayr als radikaler Kritiker der modernen Kunst hingegen meint, daß damit erwiesen sei, daß die moderne Kunst nicht Kunst und die Kunst damit an ihr Ende gekommen sei[1].

Auch James O. Young verneint, daß die „avant-garde art", wie er die moderne Kunst nennt, im strengen Sinne Kunst ist, weil sie weitgehend keine der Kunst eigentümliche Mitteilung von Wahrheit, keine illustrative Repräsentation, mehr ausübt (s.o. IV.1.3). Sein Urteil lautet: „Something has gone dreadfully wrong in modern art."[2], und er plädiert dann auch für die Zerstörung solcher angeblicher Kunstwerke, wenn an ihnen kein Interesse mehr besteht[3].

Ich meine hingegen, daß es sich schon noch um Kunst handelt, allerdings in einem besonderen Sinne; in einem Ausnahmezustand, oder, besser: in einem Prozeß der Selbstauflösung. Dieser Prozeß ist aber nicht beendet, solange der Anspruch da ist, mit Kunst etwas im Bereich des Sehens oder des Hörens oder auch für den inneren Sinn für Empfindungen etwas zu gestalten und diese Gestaltung relevant ist in Blick auf die Erfahrung von Schönheit. Mit dem Begriff „relevant" ist hier der Raum benannt, in dem sich auch die Auflösung vollziehen kann: es kann das bewußte Häßlichsein oder auch die bewußte Verneinung der Relevanz zum Schönen sein, womit diese Art von Kunst doch noch auf das Schöne bezogen ist. Es wird immer noch beabsichtigt, etwas in

1 Die Stellen wurden oben, IV.1.2, bereits zitiert: Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, 281f / in der 4., veränderten und erw. Auflage, München 1965, auf S.240f; Hans Sedlmayr, Die Revolution der modernen Kunst, Reinbek bei Hamburg 1955, 111f.

2 Young, Art and Knowledge, 134.

3 Ebd., 160–166, Fazit: 166.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_053
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Erscheinung zu setzen und eben darin eine Wahrheit mitzuteilen, also auf andere Weise als wenn die Wahrheit einfach in Sätzen ausgedrückt wird. Ein *ready made* oder *objet trouvé* ist eben etwas anderes als wenn man im Alltagsgebrauch mit einem Flaschentrockner, einem Urinal oder ein paar Schrauben zu tun hat. Das Gestalten des Schönen im Kunstwerk geschieht nach Gesetzmäßigkeiten, die für jede Kunstgattung eigentümlich sind; diese Gesetzmäßigkeiten werden in der modernen Kunst Stück für Stück geleugnet. Das ist die Auflösung, in der die Kunst begriffen ist. Man kann sich aber vorstellen, daß der Prozeß der Auflösung ohne Ende ist.

Kunst in diesem Zustand kann verglichen werden mit einer Häresie im Bereich der Dogmatik. Wie diese Häresie sich zur Wahrheit verhält, so die Kunst in diesem Zustand oder Prozeß zu der Kunst, in der, auf welche Weise auch immer, der Begriff von Kunst voll verwirklicht ist.

Man hat angesichts der Krise der modernen Kunst von einem Ende der Kunst gesprochen und sich dabei auch Hegel berufen[4]. Dies tut Hans Sedlmayr, weil er die entscheidenden Werke, nach denen sich moderne Kunst ausrichtet, nicht mehr für Kunst hält. Arthur Danto verweist auch auf Hegel, meint aber mit dem Ende der Kunst, daß die Kunst selber nicht mehr in der Lage sei, zu bestimmen, was sie ist, und auf die Philosophie angewiesen ist. Er meint, das Eintreten dieser Notwendigkeit sei das Ende der Kunst zu nennen, und ungefähr das habe Hegel damit gemeint[5].

Nun müssen wir uns erinnern, was Hegel eigentlich hat sagen wollen und wie dies zu beurteilen ist (I.17). Hegel meint damit, daß der Geist nicht mehr sein Hauptfeld seiner Verwirklichung in der Kunst, vor allem nicht mehr in der Plastik finde. Heidegger, der Hegel beipflichtet, sagt, daß Kunst nicht mehr „eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht […]", sei[6]. Dieses „Ende" der Kunst hätte dann aber, Hegel zufolge, schon in der Spätantike stattgefunden. Hegel kann also nicht auf die Situation der Moderne bezogen werden. Danto geht auch fehl, denn ein bestimmtes Muster von Vorstellungen und Erwartungen mußte der Mensch immer haben, um das, was er sieht, als Kunst

4 Sedlmayr, Revolution, 115. Er erläutert: „In einer Welt, in der die Philosophie, die Religion als historisch überwundene Erscheinungen gelten, wäre es inkonsequent, die Kunst beizubehalten."

5 Danto, Kunst nach dem Ende der Kunst, 17–21. – Danto übersieht offenbar, daß diese These mit der zweiten, dann sogleich folgenden These in Gegensatz steht, wonach das Ende der Kunst im Ende einer umfassenden Kunsttheorie bestünde, ebd. 22ff. Allerdings klärt sich dieser Gegensatz auf, weil die Pop Art oder die Kunst der *objets trouvés* nur eine der vielen Möglichkeiten der modernen Kunst ist. Vgl. oben: IV.1.3.

6 Heidegger, Ursprung, 67.

einzuschätzen. Kunst ist im weiteren Sinne immer *conceptual art*. Das *ready made* ist nur im Sinne eines *bestimmten* Konzeptes Kunst, und dieses Konzept haben Haftmann und Sedlmayr herausgearbeitet, auch wenn sie meinen, solchen Gegenständen dann die Bezeichnung „Kunst" versagen zu müssen[7]. Sehr wohl recht hat Sedlmayr allerdings mit seiner These, daß die Krise der modernen Kunst eine radikale Krise ist und nicht nur irgendeine Wandlung, wie sie sich immer wieder in der Kunstgeschichte vollzogen hat[8].

Diese radikale Krise hat ihren Grund in dem, worüber Sedlmayr in seinem anderen, 1948 veröffentlichten Buch geschrieben hat: im „Verlust der Mitte"[9]. Sedlmayr erklärt für den höchsten Punkt seiner Untersuchung die Erkenntnis, „daß der gegenwärtige Zustand des Menschen, der in den Symbolen der Kunst transparent geworden ist, eine *Störung* bedeutet und *daß diese Störung zentral eine kosmische und anthropische und nur peripher eine Störung im sozialen, wirtschaftlichen, kulturellen Feld ist.*"[10] Die „Ursachen des modernen Weltzustandes, den die Symbole der Kunst grell beleuchten" bestehen im „Verlust der Mitte"[11]. Diese besteht aber in der Störung des Verhältnisses zu Gott, im „Auseinanderreißen von Gott und Mensch und im Verlust des Mittlers zwischen Mensch und Gott, dem Gottmenschen."[12] Man kann es auch so sagen: die moderne Kunst ist das Ergebnis der Säkularisierung, der Entfremdung der christlich geprägten Menschheit, vom Christentum.

Ich habe bereits angesprochen, wie es dann zu einer Konkurrenz der drei Schöpfungsakte kommt, der Schöpfung durch Gott, der Schöpfung durch die Technik und der künstlerischen Schöpfung, und wie dieses Konkurrenzverhältnis zur Technik die moderne Kunst prägt, in Anpassung und in Widerspruch.

---

7 Sedlmayr sagt dann nicht nur von diesen beiden Objekten, dem *objet trouvé* und dem Schwarze Quadrat, daß sie nicht Kunst seien, sondern von der gesamten Kunst, in dem Maße als sie sich diesen Objekten nähert: Revolution, 113.

8 Sedlmayr, Revolution, 110–116.

9 Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948. – Wer die Tiefe dieser Krise hingegen verkannt hat, ist Hans-Georg Gadamer, Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Dabei eröffnet er seine Überlegungen mit durchaus treffenden Beobachtungen, was die Problematik der modernen Kunst betrifft, z.B. was die Akzeptanz moderner Musik betrifft: ebd., 8, und er eröffnet erhellende Perspektiven, wenn er die Gemeinsamkeiten der Kunst mit den Realitäten von Spiel, Symbol und Fest beschreibt. Aber er meint schließlich, daß es sich nur um einen Zeitenwandel handle und daß die Anhänger des Alten und die des Neuen voneinander lernen müßten, s. der Abschluß dieses Essays, 67–70. Das ist eindeutig zu kurz gegriffen.

10 Sedlmayr, Verlust der Mitte, 163. [Hervorhebungen: H.S.]

11 Ebd., 167.

12 Ebd., 172f, vgl. 169, wo Sedlmayr die daraus folgende Störung des Verhältnisses des Menschen zu sich selbst hinzufügt.

KAPITEL IV.10

Möglichkeit eines neuen Anfangs

Es muß hier nun auch darüber nachgedacht werden, wie die Kunst aus dieser Endlosschleife herauskommen kann, in der sie bestimmte Muster der Moderne wiederholt und nicht zu ihrem Wesen zurückfindet. Bevor diese Überlegungen vorgetragen werden, muß aber daran erinnert werden, daß das, was hier und von anderen moderne Kunst genannt wird, keineswegs das Ganze des Kunstschaffens der letzten 110 Jahre ausfüllt. Hugo Friedrich hat für die Darstellung der modernen Lyrik bewußt George und Hofmannsthal, aber auch Hans Carossa, Rudolf Alexander Schröder, Oskar Loerke, Ricarda Huch, Theodor Däubler übergangen, weil er sie nicht dazu zählte, so wie er den Begriff bestimmt hat[1]. Man kann die Reihe noch fortsetzen und man kann in allen Kunstgattungen in mehr oder minder großem Maße auch eine Fortsetzung früherer Stile antreffen.

Die moderne Kunst ist aber eine Herausforderung, der man sich stellen muß. Man darf sie im eigenen Kunstschaffen nicht ignorieren. Sich ihr unterwerfen, würde aber bedeuten, der Auflösung der Kunst in einer Endlosschleife zuzustimmen. Man muß zu einem neuen Anfang finden, der durch die Erfahrung der Moderne in der Kunst hindurchgegangen ist, dann aber das wiederaufnimmt, was immer schon Kunst gewesen ist und sein wird. Das Unbehaustsein des modernen Menschen in der Welt muß selbst erfahren worden sein: diese Welt ruht in der Tat nicht in sich selbst, sie hat nur ungenügende Kräfte, Heimat und Ordnung zu bieten. Sie bedarf der Erlösung, und diese Erlösung bestand in dem Hineintreten von Gottes Sohn in die absolute Heimatlosigkeit, Ordnungslosigkeit, in Zerstörung und Dissonanz.

Dieser Neuanfang muß all das einschließen, was hier analytisch als das Geflecht von Ursachen der Modernitätskrise der Kunst ausfindig gemacht wurde.

Letztlich geht es um Herrschaft. Kunst lebt davon, daß die Schöpfung bejaht wird, daß also irgendwie der Schöpfer und Herr der Schöpfung anerkannt wird. Die beiden anderen Schöpfungsakte müssen sich in diesen ursprünglichen Schöpfungsakt einordnen. Der Mensch muß im Gebrauch der Technik demütig werden – und sparsam. Er muß in dem Maße auf Möglichkeiten verzichten, die ihm die Technik anbietet, wie sie ihm Möglichkeiten anbietet. Er

1 Hugo Friedrich, Moderne Lyrik, 20. Wir haben gesehen, daß man George sehr wohl auch als Vertreter moderner Lyrik einordnen kann, wie dies Lamping tut.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_054
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

muß es verschmähen, sich als Herrn der Welt aufzuspreizen[2] – und wird so, nur so, Herr der Technik werden können und nicht mehr ihr Knecht bleiben. Dann aber öffnet sich wieder Raum für die Kreativität der Kunst. Kunst und Denken können an dieser Zurechtordnung nur teilnehmen, wenn sie sich dem unterstellen, welcher in Wahrheit der Herr der Schöpfung ist[3].

Für die Kunst selber bedeutet dies nun, daß sie aus der „diktatorischen Phantasie" des Künstlers entlassen werden muß, von der Hugo Friedrich in Blick auf die moderne Lyrik spricht[4] und die man auch in anderen Gattungen der Kunst finden kann. Es geht um ein Zurückfinden der Kunst und des Künstlers in die Schöpfung Gottes und in das, was ihr dort vorgegeben ist. Im Ausgehen davon findet sie erst ihre wahre und höchste Freiheit.

An jedem Punkt, an dem ein Knoten geschlungen wurde, muß er wieder aufgelöst werden. Man kann jeden der Punkte nun durchgehen, der für die moderne Lyrik und insgesamt für die moderne Kunst charakteristisch ist:

a) Dissonantische Schönheit – oder Häßlichkeit – oder Ableugnen der Schönheit als Ziel der Kunst: hier gilt es, wieder Schönheit zu bejahen und zu wollen. Häßlichkeit kann nur als eine Dissonanz auftauchen, die wieder aufgelöst wird.

b) Beseitigung des Herzens aus dem Subjekt der Dichtung: hier geht es darum, wieder die richtige Mitte zu finden zwischen einer Kunstfigur, zu welcher der Künstler sich selbst umschafft und einem unvermittelt Sichmitteilen-Wollen. Es braucht die Persönlichkeit eines Künstlers, der trotz allem, was ihn aus der Mittellage der übrigen Menschen heraussetzt, seine eigene Ausgeglichenheit hat. Dieser Aufgabe soll im Fünften Teil der Ästhetik nachgegangen werden.

c) Anstelle einer leeren Idealität eine gefüllte, erfüllte Idealität, eine erfüllte, nicht eine leere Transzendenz. Dies ist gerade die Aufgabe der

2 „Indessen spreizt sich gerade der so bedrohte Mensch [der durch das Überhandnehmen der Technik an den äußersten Rand des Abgrunds gebracht worden ist] in die Gestalt des Herrn der Erde auf. Dadurch macht sich der Anschein breit, alles was begegne, bestehe nur, insofern es ein Gemächte des Menschen sei.", Martin Heidegger, Die Frage nach der Technik, 27f, vgl. oben, I.32; IV.7.

3 An diesem entscheidenden Punkt muß man einen anderen Weg, muß man weitergehen als Heidegger dies getan hat, für den das Denken selbst das Oberste im Menschen war, das an der Rettung Anteil nimmt. Heidegger grenzt die Philosophie und damit das „Denken" von der Theologie ab als „das freie Fragen des rein auf sich gestellten Daseins", Phänomenologie und Theologie (1928), in: Wegmarken, Frankfurt/Main 1976, 47–67. Das Dasein ist aber nie rein auf sich gestellt. Das Fragen des Menschen kann und soll von dem Angeredetsein durch Gott herkommen. s. Sven Grosse, Heidegger und Guardini über das Wesen des Kunstwerks, 194.

4 Friedrich, Moderne Lyrik, 81–83; 202–206.

christlichen sakralen Kunst, die in der Mitte des erneuerten Kunstschaffens stehen muß.

d) Entdinglichung und Entwirklichung, man könnte auch sagen: Abstraktion: Nun ist die Schöpfung wieder zu entdecken, welche der reichste Quell der Inspiration ist. Paul Claudel, der selbst einmal den Jüngerkreis Mallarmés in der Rue de Rome aufgesucht hat, feiert in der dritten seiner ‚Fünf Großen Oden' die „Güte der Dinge"[5]. Das ist der genaue Gegenentwurf zu der Tendenz in Mallarmés Lyrik[6]. Maler des 20. Jh.s, die angesichts der abstrakten Malerei bei der naturbezogenen Malerei blieben oder von jener sich dieser zuwandten, haben dies erklärt. Der wieder zu entdeckende Joseph Mader (1905–1982) schreibt: „Der Reichtum der Sichtbarkeiten ist so unermeßlich und es ist wirklich nicht einzusehen, weshalb der bildende Künstler auf ihn verzichten soll. Im Gegenteil, ich glaube, daß die Liebe zu den Dingen, daraus entspringend der Wille zu einer überlegenen Ordnung im Bild die Voraussetzungen sind, um etwas von Beständigkeit zu leisten. Man ist dieses abstrakte Zeug doch sehr rasch leid, es fehlt einem eigentlich jede Handhabe, um den Grad der künstlerischen Formkraft darin ermessen zu können. Die unsägliche Verwirrung der heutigen Welt macht sich auch hierin bemerkbar."[7] Und Peter Schermuly (1927–2007), welcher der „abstraction froide" angehört hatte, begann, 1961–1964 sich von der abstrakten Malerei zu lösen, bewegt von solchen Erfahrungen und Gedanken: „Aber wenn es darum ging, allen Nuancen nachzuspüren, in denen eine Farbe auftreten konnte, wenn es darum ging, mit den Mitteln der Malerei das Rot eines Apfels vom Rot eines Tulpenblattes unterscheidbar zu machen, indem die Eigenschaften, die der jeweilige Körper seiner Farbe mitgab, erforscht und bezeichnet wurden – warum sollte man dann den Apfel nicht auch malen?"[8]

e) Geheimnishaftigkeit: daß das Geheimnis, von dem Kunst immer handelt und von dem sie immer durchdrungen ist, wenn es sich im vollen Sinne um Kunst handelt, ein durchsichtiges Geheimnis wird: ein Geheimnis, das diese konkrete Welt hat, weil sie einen Schöpfer und Erlöser hat, zu dem hin sie angelegt ist (1. Kor 8,6). Weder ist es nötig, mit der transzendierenden Tendenz der modernen Kunst die Kunst aus dieser Welt

5 Paul Claudel, Fünf Große Oden, übers. v. Hans Urs von Balthasar, Einsiedeln o.J., 58.

6 Siehe etwa die Analyse von Mallarmés Gedicht ‚Sainte' bei Friedrich, Moderne Lyrik, 97–100.

7 Joseph Mader in einem Brief vom 16.3.48, Joseph Mader Archiv in Moosburg.

8 Schermuly in den Worten von Martin Mosebach: Martin Mosebach, Das Rot des Apfels. Tage mit einem Maler, Springe 2011, 38.

herauszurücken, noch die Kunst platt zu machen in einer reinen geheimnislosen Diesseitigkeit. Um es mit dem alten Modell der drei Stilebenen zu sagen: die oberste Stilebene darf nicht in einer absoluten Art hermetisch abgeschlossen sein. Sie bedarf der Durchlässigkeit zu den unteren Ebenen, die unterste wiederum der Durchlässigkeit nach oben.

Mit alledem ist eine Mentalität beschrieben, welcher die erneuerte Kunst bedarf, eine Disposition zu dem, was man als Künstler tun würde. Mehr sollte im Grunde nicht gesagt werden, um die Kunst nicht einzuengen. Es geht nicht darum, vormoderne Stile nachzuahmen, wie man das, unter dem Eindruck des Bruchs, der mit der Französischen Revolution zustatten ging, im 19. Jh. versucht hat: die historistischen und schließlich historistisch-eklektizistischen Stile in der Architektur, die Nazarener und andere Stile in der Malerei usw. Die Postmoderne in der Architektur der 1980er Jahre verriet die Gebrochenheit, in der sie sich gegenüber der älteren Tradition befand, dadurch, daß sie nur noch „Zitate" aus derselben in das moderne Korsett einzufügen verstand.

Ausgangspunkt der bildenden Kunst, der Malerei und der Plastik, muß die Natur sein, in einem vertieften Verständnis von *mimesis*. Eine als lebendig, als geisterfüllt aufgefaßte Natur vermag zu inspirieren[9]. Dabei werden unweigerlich bestimmte Seh- oder (in der Musik) Hörerfahrungen aus der vormodernen, aber auch aus der modernen Kunst sich irgendwie auswirken, aber sie dürfen nicht erklärtes Programm werden.

Mit den Gedanken zur Malerei wurde schon der Anfang gemacht, wie der Neubeginn in den einzelnen Kunstgattungen auszusehen hat. In der Malerei und der Skulptur ist es ein Bejahen des In-der-Welt-Seins, der sichtbaren und tastbaren Welt. In der Musik ist es eine Wiederverwurzelung in der Harmonie der Welt und ihren Rhythmus, in dem Gott die Welt erschafft und erhält. Dazu gehört eine Freude an der Melodie, also an der Gerichtetheit der Tonfolge, an der Konsonanz, an einem klaren, spürbaren Rhythmus und an der Einheit dieser drei Momente.

Was der Neuanfang in der Lyrik bedeutet, wurde anhand der Charakteristiken Hugo Friedrichs schon vorweggenommen. Auf die extremen Ausbildungen der formalen, den Versbau betreffenden und der strukturellen, die Redeweise angehenden Möglichkeiten wird man verzichten (IV.2.1); das Gedicht wird eine Mitte halten zwischen der Alltagssprache und einer extremen Entfernung von derselben, die man mit dem Ausschöpfen dieser Extreme erreicht hat. Dies gehört wiederum in den Zusammenhang der Durchlässigkeit der Stilebenen. In der erzählenden Dichtung geht es um die Lust am Fabulieren: daß sinnlich

9 Siehe die Gedanken von Schelling in seiner Rede ‚Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur' und von Hamann in seiner ‚Aesthetica in nuce', oben, I.21.

vorstellbare Handlungen erzählt werden und nicht nur die Innenperspektive von Figuren. Im Drama um die Lust, etwas auf die Bühne zu bringen, was die Zuschauer mithineinholt in die Handlung; sie sollen sie nicht lediglich distanziert betrachten. In der Architektur ist schließlich die Einheit von Schönheit und den physischen Funktionen des Bauwerks wieder zu erreichen und die Einheit von Bau und Ornament.

KAPITEL IV.11

Die Situation der christlichen sakralen Kunst

Die moderne Kunst befindet sich als Kunst in einer radikalen Krise, und diese Krise ist Folge und Ausdruck der Säkularisierung. Wenn über die Situation der christlichen sakralen Kunst nachgedacht wird, muß dies zu allererst bewußt sein. Die Säkularisierung erfaßt auch die christliche sakrale Kunst. Sie erfaßt auch den christlichen Gottesdienst, in dem und durch den Werke der Kunst überhaupt erst zu christlicher sakraler Kunst werden. Das besagt dann aber auch: wenn man danach trachtet, die Heiligkeit, die Sakralität des christlichen Gottesdienstes zu bewahren oder wiederherzustellen, dann trachtet man damit auch danach, den sakralen Charakter christlicher Kunst zu bewahren oder wiederherzustellen. Das betrifft aber auch ihr Wesen als Kunst. Geht der sakrale Charakter der Kunst im Gottesdienst oder der aus dem Gottesdienst sich speisenden Kunst verloren, dann wird die künstlerische kreative Schönheit heimatlos. Diese Schönheit selbst gerät aber durch die Moderne in eine Krise: auch die von der Moderne erfaßte christliche sakrale Kunst hört dann auf, schön zu sein.

Die Kirchen haben auf weite Strecken hin, vor allem in der westlichen Welt, sich nicht dessen erwehren können, auch von innen säkularisiert zu werden. Viele wollten eben mit dabei sein. Dazu gehört auch, daß sie versucht haben, den Weg der modernen Kunst mitzugehen. Gelegentlich schimmert in Werken sakraler christlicher Kunst die Größe auf, zu welcher die Kunst sich auch in der Moderne aufzuschwingen vermochte – gerade weil sie nicht nur radikal in Frage stellte, sondern damit auch radikal erfaßte, was Kunst ist und sein kann. Die Regel ist aber das Versagen dieser Bemühungen. Man braucht hier nur die einzelnen Disziplinen der Kunst durchzugehen.

Moderne *Lyrik* – in dem Sinne, wie hier Moderne charakterisiert wurde – , ist im Gottesdienst fehl am Platz. Psalmen können nicht in einer solchen Weise nachgedichtet und dann im Gottesdienst gesprochen werden. Gleicherweise kann die Predigt nicht ein Platz werden, an dem moderne Prosakunst dargeboten wird. Es gibt Beispiele dafür, daß man das eine und das andere tut, aber hier hat man dann mit einer Verwechslung zu tun: an die Stelle eines integralen Teils des Gottesdienstes wird ein nicht-sakrales Werk moderner Kunst gesetzt.

Was die *Musik* betrifft, hatte noch Oskar Söhngen 1961 gemeint, es sei eine glückliche Konstellation gewesen, daß der Einsatz der Neuen Musik und die Wiedergeburt der Kirchenmusik zur gleichen Zeit, um 1900, sich eingestellt

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_055
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

hätten[1]. Eine neue Kirchenmusik im Stil der Neuen Musik hat es aber nicht gegeben. Der große Messiaen hat als Organist von Ste. Trinité, nachdem seine Orgelimprovisationen anfangs in der Gemeinde zu Irritationen führten, sich entschlossen, sie stilistisch nur ganz verhalten im Gottesdienst zu spielen[2]. Hugo Distler hat sehr eindrucksvolle Werke geschaffen, aber für den Gemeindegottesdienst sind allenfalls seine Choralsätze zu älteren Melodien geeignet. Die meisten Werke von Messiaen, Distler oder auch Arvo Pärt gehören dem *genus sublime* an und können nicht von der hörenden und mitsingenden Gemeinde in ihrer Breite aufgenommen werden. Sie sind, wie dies Messiaen auch bewußt war, der christlichen Musik im weiteren Sinne zuzuordnen, einer Musik, die ihren Ort nicht im Gottesdienst hat, aber das in den pro-fanen Bereich hinausträgt, was im Gottesdienst bewegt wird.

Ein anderer Fall ist hier wieder die populäre Musik, die dem *genus humile* angehört. Sie hat in breiter Bahn sich die Gottesdienste erschlossen, gerade dort, wo Gemeinden missionarisch sein und darum in einem Medium wie der Musik möglichst nahe an dem Geschmack eines Großteils der Menschen außerhalb der Kirche sein wollen. Hier gilt es, wie die Geister, so auch die musikalischen Werke zu unterscheiden. Erstes Kriterium muß sein, daß das Wort, d.h. das Evangelium, unverkürzt in diesem Liedgut zur Sprache kommt, und die Musik muß darauf Rücksicht nehmen und darf keine eigenen Ziele verfolgen, wie die Mitsingenden in Trance zu versetzten usw. Das *genus humile* dieser Musik muß durchlässig sein zu dem Aufstieg nach oben, in höhere Niveaus sowohl der Wortgestaltung wie auch der musikalischen Gestaltung. Damit ist dann auch die Möglichkeit des Anschlusses an die Tradition gegeben, die in der Kirche nicht aufgegeben werden darf.

Was die *Architektur* betrifft, so bietet die moderne Technik durchaus Chancen für den Kirchenbau. Die Stahlskelettbauweise bietet die Chance, große Fensterflächen zu schaffen so wie früher in der Gotik, die aber um der Stabilität willen auf das nach außen gekehrte Strebewerk angewiesen war, und so den Kirchenraum mit Licht zu füllen, auch mit dem farbigen Licht der Kirchenfenster. Das stößt sich aber mit dem grauen Beton des Brutalismus, der eine Absicht ausdrückt: nämlich die Technik der Herstellung des Bauwerks unverdeckt zu demonstrieren. Was sich stößt, ist letztlich diese Absicht und die Bestimmung des Kirchenbaus, Raum zu schaffen für das Wirken Gottes

1 Oskar Söhngen, Theologische Grundlagen der Kirchenmusik, Leiturgia IV/1, 252, vgl. 254.

2 Er charakterisiert dies selber so: „restant moi-même, d'être plus calme, plus mesuré, plus vraiement liturgique.", Brief an Charles Tournemire vom 10.8.1931, Archiv Olivier Messiaen, BnF, Paris, zit. bei: Wolfgang W. Müller, Klingende Theologie. Glaube – Reflexion – Mysterium im Werk Olivier Messiaens, Ostfildern 2016, 23, Anm.6.

im Gottesdienst. Salvatore Pisani hebt in seiner Beschreibung eines solchen Baus, Notre-Dame-du-Raincy bei Paris, zurecht die Lichterfüllung durch eine solche Bauweise hervor, verkennt aber das Sich-Stoßen mit dem Brutalismus. Unfreiwillig enthüllend ist aber seine Formulierung: „Die in Eisenbeton übertragenen baulichen Würdeformen armieren und zementieren im Neuen die alte Rolle der Kirche als Identitätsträger.", d.h. sie verwandeln sie in Armierung und Zement[3].

Das wohl berühmteste Bauwerk der modernen Kirchenarchitektur ist die Wallfahrtskapelle von Ronchamp, Notre-Dame-du-Haut, die Le Corbusier 1950–1955 geschaffen hat. Sie bricht mit der funktionalistischen Moderne, weil sie die reduzierte Geometrie der rechten Winkel keineswegs realisiert, die Le Corbusier in seinen früheren Werken gepflegt hat. Sie ist das Werk eines großen, eigenwilligen Architekten, der vielfältige Anregungen aus den Formen der Natur und Architekturen verschiedener Kontinente hier verschmolzen hat. Was die Sakralität dieses Baus betrifft, schreibt Niklas Maach: „In Ronchamp wendet sich Le Corbusier bewusst von den tradierten Symbolen des Glaubens ab und induziert die unmittelbare Überwältigung des Kirchenbesuchers durch einen Effekt; der Bau wird zur Bühne eines erhabenen Naturspektakels, die Architektur zum Verstärker der Natur."[4]

Es wird dabei das Innere zum Äußeren gemacht wird und umgekehrt wie bei einer Wendejacke: eine der Wände ist nach innen gewölbt; es wird also ein Raum nach außen hingeschaffen und dort befindet sich auch eine Außenkanzel, und dies ist verbunden mit „einer fast blasphemischen Innovation"[5]: die Marienstatue befindet sich auf einer drehbaren Plattform in einem Glaskasten und wird am 15. August nach außen gedreht, wenn vor der größeren,

3 Salvatore Pisani, Das Anästhetische in der Sakralarchitektur der Moderne (am Beispiel Frankreichs), in: Christian Neddens, Amalia Barboza, Michael Hüttenhoff, Stefanie Lorenzen (Hgg.), Spektakel der Transzendenz, Würzburg 2017, 112–114, Zitat: 114. Ähnlich unausgeglichen ist St. Anton in Basel: herrliches farbiges, durch die großen Fenster einfallendes Licht auf grauem Beton.

– An einem anderen Beispiel, der Kirche Sainte-Bernadette-du Banlay in Nevers, absichtlich nach Art eines Betonbunkers gebaut, wurde zu Recht kritisiert: „Wir erkennen in diesem Bunker des Atlantikwalls […] schwerlich das offene Antlitz der Kirche von heute und auch nicht die Frohe Botschaft der Evangelien. […] In diesem Bauwerk muten uns die Architekten in übertriebener Weise die Früchte ihrer persönliche Theorie zu, die uns äußerst fragwürdig erscheinen.", zit. bei Pisani, 119, mit Anm. 29, zit. nach Paul-Louis Rinuy, Patrimoine sacré, XX^{e}–XXI^{e} siècle. Les lieux de culte en France depuis 1905, Paris 2014, 163.

4 Niklas Maach, Strände der Moderne. Le Corbusier, Ronchamp und das „objet à réaction poétique", in: Mateo Kries (Hg.), Le Corbusier. The Art of Architecture, Weil am Rhein 2007. – Über den letzten Satz könnte man streiten. 293–232, hier: 301.

5 Ebd., 309.

an diesem Marientag erwarteten Gemeinde der Gottesdienst draußen gefeiert wird. Dieses Detail weist darauf hin: Ronchamp ist ein Fall einer sakralen Architektur, die sich im zupackenden Griff eines genialen Architekten befindet; die Sakralität, d.h. die Funktion für den Gottesdienst, wird seinem formgebenden Willen untergeordnet.

Ein Problem, das Ronchamp nicht bietet, aber sehr viele der modernen Kirchen, resultiert aus dem engen, materialistischen Begriff von Funktion in ihrem Funktionalismus: sie sehen nicht mehr wie Kirchen aus, sondern könnten genauso gut etwas anderes sein, das irgendetwas (nicht einmal Menschen) aufnehmen soll. So sieht St. Anton in Basel, wie schon gesagt, wie ein Elekrizitätswerk aus, und Mariä Himmelfahrt in Ahaus wie ein Parkhaus[6]. Hier haben wir wieder mit der Verwechselbarkeit von Bauten zu tun. Die Sakralität der christlichen sakralen Kunst wird dadurch verdrängt.

Das Problem von sakraler *Malerei und Skulptur* in der Moderne ist dieses, daß Moderne hier Entfernung vom Gegenständlichen, von der Natur bedeutet. „Woher sollen liturgische Bilder des Gottmenschen kommen in einer Zeit, in der die herrschende Kunstrichtung die Darstellung des Menschen überhaupt verfemt?“[7] Damit entfällt aber die Berechtigung, welche, wie wir gesehen haben, christliche sakrale Malerei überhaupt hat: es darf sie nur geben, weil Gott Mensch geworden ist. „Christus hat Fleisch angenommen und ist Mensch geworden – sollte man ihn nicht wie einen Menschen darstellen?“[8] Als dieser Mensch ist er malbar, sonst nicht, und alle anderen Gestalten, die in christlicher sakraler Malerei oder Skulptur dargestellt werden könnten, darf es nur geben, weil es ein Christusbild geben darf und geben soll.

Zum Problem gehört allerdings auch, daß den Malern oft die Fähigkeit abhanden gekommen war, gegenständliche Bilder so zu malen, daß in ihnen sichtbar wird, daß es heilige Gestalten und heilige Geschehnisse sind, die sie zeigen. Die westliche europäische Malerei hatte seit ihrer Trennung von der Ikonenmalerei dies eine geraume Zeitlang noch in der Schwebe halten können:

---

6 Zu diesem Bauwerk s. das polemische Gedicht von Robert Gernhardt, St. Horten in Ahaus, das Martin Mosebach zitiert: Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind, 2002, 2., erw. Aufl. München 2007, 118: „Er dräut ganz grau und kahl / die Dummheit ist brutal.“ – Offenbar sehen sich die Einwohner des münsterländischen Städtchens Ahaus an ein Kaufhaus im Einheitsstil der Kaufhauskette Horten erinnert und nennen darum diesen Kirchenneubau so.Man sieht, es ist ein Einerlei: ob Elektrizitätswerk, Parkhaus, Horten-Kaufhaus oder Kirche.

7 So Martin Mosebach, Häresie der Formlosigkeit, 81.

8 Martin Mosebach in der Wiedergabe der Stellungnahme eines Glieds der Gemeinde St. Raphael in Heidelberg zu einer modernen Skulptur, „Schrei und Wolke“ von Udo Körtner, die dort den Gekreuztigten darstellen soll, dies aber nicht erkennen läßt, ebd., 80.

das Bild bringt sichtbare Welt, nur diese, *und* es zeigt den Gottmenschen und von seiner Heiligkeit erfaßte Menschen[9].

Diese Fähigkeit, eine Transparenz des Irdischen zum Himmlischen zu erfassen und zu malen, geht unter dem Einfluß des materialistischen Positivismus verloren. Ein Beispiel dafür sind die Christus- und Engeldarstellungen des seinerzeit sehr berühmten Malers Fritz von Uhde (1848–1911). Es zeigt sich in diesen Bildern sehr deutlich, daß man mit den künstlerischen Mitteln eines Naturalismus (der eine Neigung zum Impressionistischen hat) die heiligen Gestalten nicht mehr angemessen malen kann. J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth, bemerkt zu einer Malerei, die zur „sakralen Historienmalerei" geworden ist, generell: „Je historisch exakter die Schilderungen wurden, umso mehr büßten sie an Transzendenz, Glaubenstiefe und religiöser Intensität ein. Historische Forschung, naturwissenschaftliches Denken, Positivismus und Materialismus sind Feinde einer Kunst, die überirdisches Wirken und göttliche Wunder sichtbar machen will oder sollte."[10]

Rilke spottete über Uhdes Darstellung der Himmelfahrt Christi von 1897, hier würde der Erlöser bei seinen noch nicht ganz geglückten Versuchen gezeigt werden, sich „mit allen Finessen der Flugtechnik vertraut" zu machen[11]. Die Formulierung ist sehr aufschlußreich, weil Rilke hier bewußt macht, daß man mittlerweile in einem Zeitalter lebt, in dem man unter Berücksichtigung

9 Mosebach beobachtet, wie Paolo Veronese, einer von den Meistern „einer Epoche, in der sich die Malerei von der Religion zu lösen begann", d.h. weltlich wurde, Christus doch anders gemalt wurde als die anderen Menschen um ihn herum: „Auf den Abendmahls- und Hochzeit-von-Kana-Bildern eines Veronese etwa erscheint der Christus inmitten einer lebensvoll nach Modell gearbeiteten Menschenschar seltsam blaß, weil der Maler es nicht wagte und nicht wagen durfte, bei seiner Christus-Darstellung von der Tradition abzuweichen.", ebd., 83.

10 J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth, Fritz von Uhdes Gemälde der „Himmelfahrt Christi" von 1897 und die Krise der religiösen Kunst, in: Matthias Bunge (Hg.), Die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren. Festschrift für Norbert Knopp zum 65. Geburtstag, Wolnzach 2001, 101–134, hier: 106. Zu einem der Christus-Bilders Uhdes schreibt Schmoll: „Es ist ein Genrebild mit christlicher Botschaft.", zu dem Himmelfahrtsbild: „Doch es fehlt an letzter Überzeugungskraft, um für die Bewältigung der hohen Aufgabe einer Himmelfahrt Christi naturalistische Mittel mit impressionistischen Elementen […] einzusetzen.", ebd., 113; 125. – Schmoll zeigt diese Problematik auch bei anderen bildenden Künstlern des 19. Jh.s auf: bei Bertel Thorvaldsen in seiner Christusfigur, bei Franz von Stuck, Bruno Piglheim, Jules Bastien-Lepage, aber auch Manet in seinem ‚Christus mit Engeln' – man muß sie nur mit seiner ‚Olympia' oder seinem ‚Frühstück im Freien' vergleichen. Die überzeugendste Ausnahme ist gerade Daumier mit seinem ‚Ecce homo', und auch noch Delacroix, Beweinung Christi.

11 Rainer Maria Rilke, Münchner Kunstbrief (1997), in: Sämtliche Werke, hg. v. Rilke-Archiv, besorgt durch Ernst Zinn, Frankfurt/M. 1965, Bd.1, 321; Bd.6, 1342ff, zit. bei Schmoll, 123.

naturwissenschaftlicher Gesetze auf dem Wege ist, mit Maschinen den Menschen fliegen zu lassen, was dann auch kurz darauf gelang. Was die Engelsdarstellungen Uhdes betrifft, bemerkt Schmoll: „Das Numinose der Engelwesen […] – wie des göttlichen Wunders – konnte Fritz von Uhde nicht mehr mit seinen künstlerischen Mitteln erfassen und gestalten. Die Engel sind am Ende eben nur Modelle mit angeschnallten Flügeln und Bildnisse von Uhdes Töchtern in den Rollen einer verblassenden Überlieferung."[12]

Was hier zum Ausschlag kommt, ist das, was ich das Dreieck Natur – Künstler – Gott genannt habe (I.23): der Künstler verrät, wie er in seinem Kunstwerk die Natur auffaßt, etwas von seinem Verhältnis zu Gott; par excellence geschieht das bei seiner Gegenstandsauffassung in einem Sujet sakraler Kunst. Ist der Künstler von der Mentalität der Säkularisierung erfaßt, dann zeigt sich das auch in seinem Malen.

Welche Wege blieben dann angesichts dieser Entwicklung übrig? Rilke zog daraus die Schlußfolgerung, „daß Höchstes und Tiefstes, Visionäres sich eben nicht in der Sichtbarkeit, sondern im Unsichtbaren offenbart."[13] , und er zog diese Schlußfolgerung im Medium einer bildlosen Kunst, im Medium der Dichtung. Das Sichtbare gehört allerdings aber zum Christentum; so gibt es in Rilkes Dichtung ein schrittweises Entleeren von christlichen Inhalten bis hin zu den ‚Duineser Elegien'.

Van Gogh wählte den Weg, inmitten einer figürlichen Darstellung die Sonne zu zeigen als Symbol für Christus oder überhaupt für Gott. In seiner ‚Auferweckung des Lazarus' wird Christus selbst nicht gezeigt, aber die herrschend über allem stehende Sonne steht für Christus[14]. Hier wird also die alte Emblematik aufgenommen, wie sie, auch schon ohne die Textteile, für die Bildfindung vieler Bilder von Caspar David Friedrich grundlegend ist (II.1.6).

---

12 Schmoll, 130f. – Dieser Aufsatz Schmolls überschneidet sich mit anderen Aufsätzen von ihm: Zur Christus-Darstellung um 1900, in: Roger Bauer, Eckhard Heftrich, H. Koopmann, W. Rasch, W. Sauerländer und J. A. Schmoll, gen. Eisenwerth (Hgg.), Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhunderwende, 403–420; ders., Abwesenheit Gottes in der bildenden Kunst?, in: Wolfhart Pannenberg (Hg.), Die Erfahrung der Abwesenheit Gottes in der modernen Kultur, Göttingen 1985, 150–191; ders., Rilke und die Bildende Kunst, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 12/1, Schaftlach 1998, 109–150.

13 So Schmoll, 123.

14 Schmoll, 133, unter Berufung auf Christian Lenz, Ein moderner Künstler bestimmt seinen geschichtlichen Ort: Die Kopien van Goghs, in: Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge, Bayer. Staatsgemäldesammlungen München 1992, 63–78; s. auch die Bemerkung von Christian Neddens, Das Geheimnis des Menschen im Christusbild zeitgenössischer Kunst, in: ders. u.a. (Hgg.), Spektakel der Transzendenz, 187–221, hier: 199.

Ein dritter Weg ist der in die abstrakte Kunst. Dieser Weg führt aber mit Genauigkeit ins Nichts hinein: es wird nichts ausgesagt durch das Bild selbst. Es sollte aber etwas auszusagen sein, wenn es ein christliches sakrales Bild sein soll. Die abstrakte Malerei kann nur mit Titelgebungen sich als sakrale Kunst definieren; ist also hier in jedem Fall *conceptual art*, die aber eben die wesensmäßige Aufgabe von Kunst verfehlt, durch das Kunstwerk selbst etwas mitzuteilen und nicht durch einen beilaufenden Text.

Ein neueres Beispiel dafür ist das Südfenster des Kölner Doms, das 2007 von Gerhard Richter gestaltet wurde unter dem ihm als Auftrag mitgegebenen Titel ‚Märtyrer des 20. Jahrhunderts'[15]. Richter ließ für das Fenster 11.500 verschiedenfarbige Quadrate zusammensetzen. Über die Zusammensetzung entschied ein Zufallsgenerator[16]. Über das Fenster schreibt Christian Lenz ganz treffend: „Der Gehalt des Fensters ist gleich Null."[17] und er zitiert zustimmend den Kölner Erzbischof Joachim Kardinal Meisner, welcher dazu sagte: „Wenn wir schon ein neues Fenster bekommen, dann soll es auch deutlich unseren Glauben widerspiegeln und nicht irgendeinen."[18] Die Apologeten von Richters Fenster hingegen rühmten, es sei von einer „bekennenden Profanität"[19], und dies ist sehr aufschlußreich. Bei einer anderen Gelegenheit wurde Richter gerühmt: „Vielen Menschen wurde und wird das Œuvre Gerhard Richters zum spirituellen Evidenzerlebnis."[20] , aber dieses spirituelle Evidenzerlebnis ist nicht christlicher Glaube und christlicher Glaube ist auch auch nicht ein Fall eines solchen Erlebnisses. Die Aporie der modernen abstrakten Kunst, die in ihrem Bestreben scheitert, das Geistige anschaulich zu machen, das doch der sinnlichen Darstellung der Natur bedarf, ist auch die Aporie moderner abstrakter Malerei, die sakrale christliche Kunst sein will[21].

---

15 Es wurden dabei konkrete Gestalten vorgegeben: Edith Stein, Rupert Mayer, Karl Leisner, Bernhard Lichtenberg, Nikolaus Groß und Maximilian Kolbe, s. Christian Lenz, Märtyrer des 20. Jahrhunderts – oder auch nicht. Jüngere Kunst in den Domen von Köln und Wien, in: Egon Schiele Jahrbuch IV–VIII (2014–2018), Wien 2019, 311–325, hier: 311.

16 Ebd., 314.

17 Ebd., 317.

18 Zitiert in dem Artikel von Andreas Rossmann über das Fenster in der FAZ vom 31.8.2007, bei Lenz, 318.

19 Werner Spies in einem Artikel über das Fenster in der FAZ vom 25.8.2007, zit. bei Lenz, 315.

20 So der römisch-katholische Bischof Friedhelm Hofmann in seiner Laudatio auf Richter bei der Verleihung des Kunst- und Kulturpreises der deutschen Katholiken durch Kardinal Lehmann 2004, http://www.dbk.de/kunst-und-kulturpreis-der-deutschen-katholiken/preisverleihung-2004/laudatio/, zit. bei Lenz, 320.

21 Lenz, 318–320, zeigt, wie die Bestrebungen Kandinskys – auf den sich Rossmann in seinem FAZ-Artikel berief –, und Franz Marcs in diese Aporie münden mußte.

Allerdings verfehlt auch das positive Gegenspiel, das Christian Lenz wählt, die Aufgabe christlicher sakraler Kunst, die Büste, die Alfred Hrdlicka im Wiener Stephansdom von der seliggesprochenen Nonne Maria Restituta geschaffen hat, die vom nationalsozialistischen Regime hingerichtet worden war[22]. Sicherlich ist Hrdlickas gegenständliche Plastik als Kunstwerk dem bunten abstrakten Fenster Richters bei weitem überlegen. Es zeugt von großer plastischer Kraft. Aber was es aussagt, ist einfach nur schreiender Schmerz; was es vermittelt, ist Grauen. Das ist aber nur eine Seite des Martyriums. Die andere Seite ist die alles Menschliche übersteigende Kraft der göttlichen Gnade, die inmitten von menschlicher Angst und Schrecken den Menschen hindurchträgt, der trotz allem sein Vertrauen auf Christus setzt. Das bezeugt Apg 6,15, das erfuhren Dietrich Bonhoeffer und Helmuth James Graf Moltke, und das ist auch auf den Videoaufnahmen der 21 enthaupteten koptischen Märtyrer zu sehen[23]. Das vermochte auch christliche sakrale Kunst sichtbar zu machen, wie etwa Zurbaráns ‚Grablegung der Heiligen Katharina von Alexandrien' in der Alten Pinakothek in München, welche die Enthauptete in ihrer Seligkeit zeigt.

Wendet man sich nun den Christusbildern selbst zu, so kann man auch in den letzten 20 Jahren im breiten Strom moderner Kunst eine Vielfalt von Darstellungen in den bildlichen Medien finden (einschließlich der Videokunst und der Betrachung einer Künstlerin als lebender Ikone), welche direkt oder irgendwie Christusbilder sind[24]. Nur kann man sich nicht ernsthaft vorstellen, daß auch nur eines von ihnen in einem Gottesdienst bzw. in einer Kirche sein und dort einen angemessenen Platz entsprechend dem christlichen Glauben finden könnte: Weder das Video Mark Wallingers ‚Via dolorosa', das Szenen aus Zefirellis Jesus-Film zeigt, aber mit einem schwarzen Rechteck in der Mitte fast zugedeckt, so daß man nur am Rand etwas sieht[25], oder die Fotoarbeit ‚Ultima Cena' von Julia Krahn, wo man nur einen weißen Tisch sieht mit einer Taube darauf, in einem weißen Raum[26], oder die Plastik ‚Superstart', wo Jesus in Kreuzeshaltung, aber wie ein Turner mit den Händen in den Ringen hängt[27], oder die Photographie ‚The Last Supper' von Mamedov, in welcher Menschen mit Down Syndrom die Posen der Gestalten in Leonardos Letztem

22 Dazu Lenz, 321–325.
23 Martin Mosebach, Die 21. Eine Reise ins Land der koptischen Martyrer, Reinbek bei Hamburg, 2018, 11–15.
24 Christian Neddens, Geheimnis, 187–221.
25 Neddens, Geheimnis, 196.
26 Ebd., 196f.
27 Ebd., 203f.

Abendmahl einnehmen[28], usw. usf. Am nächsten an die Qualität der Skulptur Hrdlickas heran kommt die Plastik von David Mach ‚Die Harder', welche den Gekreuzigten darstellt aus lauter Drahtkleiderbügeln zusammengefügt, aber so, daß es aussieht, als sei er von Tausenden von Nägeln durchbohrt, die aus ihm herausragen. Aber es ist auch dann wie bei Hrdlicka: es ist nur das Grauen, nicht die Erlösung, was aus diesem Werk spricht. Grünewalds Bild des Gekreuzigten vom Isenheimer Altar ist gar nicht so weit entfernt, doch dort gehört die Gestalt Johannes des Täufers dazu mit den Worten „Illum oportet crescere […]", und Maria und Maria Magdalena: sie sind nicht nur von Schmerz durchbebt – sie beten auch.

Überhaupt führt die Säkularisierung der Moderne mit sich, daß, wenn der Gekreuzigte oder ein Martyrer gezeigt wird, daß dann nur das Leid hervorgekehrt wird, welches er erlitten hat, nicht der Trost, den er bewirkt oder empfangen hat. Es fehlt die Transzendenz, die Gnade hinter dem Leid, auf welche hin die Darstellung des Leids transparent sein muß. Die Botschaft, die durch ein solches Bild ausgesprochen wird, kann nur etwas Immanentes sein: eine Anteilnahme an diesem Leid, ein Aufgerütteltwerden, ein moralischer Appell und dergleichen, aber nichts darüber hinaus.

Überblicken wir abschließend die verschiedenen Gattungen der Künste, so zeigt sich durchlaufend ein Problem, das die Moderne für die christliche sakrale Kunst bietet: dies ist das Auseinanderdriften der Moderne in eine transzendierende und eine profanisierende Tendenz. Jene Tendenz strebt nicht nach einer Transzendenz, in der sich Gott finden läßt; es ist eine leere Transzendenz, und was sie schafft, ist nur für eine kleine Elite zugänglich – oder wird noch von Menschen beachtet, die so tun, als gehörten sie zu dieser Elite. Die profanisierende Tendenz erreicht die breiten Massen – oder umfaßt diese, ob sie wollen oder nicht, wie in der funktionalistischen Architektur – , aber sie lenkt von der Richtung ab, in die man hinaufschauen muß, wenn man Gott finden will. Christliche sakrale Kunst ist aber für die Gemeinde da, d.h. für Menschen sozial sehr verschiedener Art. Sie können zu einer kulturelle Elite gehören, aber der Glaube vereint sie mit Menschen, die nicht zu ihr gehören, und sie sitzen gemeinsam mit ihnen in der Kirchenbank und knien – wenn ihnen die Gelegenheit gegeben wird – gemeinsam mit ihnen nieder. Menschen, denen die Dinge einer kulturellen Elite fremd sind, die aber glauben, lassen damit das Banale und Triviale des Alltagslebens hinter sich und richten die Herzen und die Augen nach oben. Wie in der Predigt und in den Gebeten gesprochen wird, die Sprache und Musikalität des Gesangs, die Architektur,

28 Ebd., 212.

die Malerei und Skulptur in der Kirche muß allen Schichten von Menschen zugänglich sein.

Genauso wie die christliche sakrale Kunst sozial zusammenhält, so verbindet sie auch Epochen miteinander. Die Kirche existiert nicht nur in einer bestimmten Epoche; sie hat die Bestimmung und die Kraft, über viele Epochen hinweg zu existieren; sie ist, wie die Confessio Augustana, Art. 7, sagt, „perpetuo mansura". Das heißt aber auch, daß sie in ihrer Kunst keinen radikalen Bruch zuläßt, wie ihn die Moderne bedeutet. Sie wird dann aber auch nicht Kunstwerke, die diesen radikalen Bruch vollzogen haben, im scharfen Konstrast mit traditionellen Kunstwerken zusammenstellen. Sie verlangt nach einer Qualität von Kunstwerken, die sich zur Kohärenz mit Kunstwerken früherer Epochen eignen.

KAPITEL IV.12

Der Neuaufbruch der christlichen Kunst

Es muß nun noch über den Neuaufbruch der christlichen sakralen Kunst, aber auch der christlichen Kunst überhaupt nachgedacht werden, d.h. auch über die Kunst, welche außerhalb des Gottesdienstes existiert, aber von dem Glauben geprägt ist, der im Gottesdienst praktiziert wird. Es hätte im vorausgegangenen Kapitel auch etwas über die Situation dieses äußeren Rings der christlichen Kunst gesprochen werden können, doch soll das in dieses Kapitel verlegt werden. Gelegentlich zeigt sich in dieser Kunst gerade ein Umkippen von einer Prägung durch die Moderne, die in sich säkularisierend ist, zu einer neuen christlichen Prägung.

Zuerst ist aber mit der christlichen sakralen Kunst anzufangen. Die erste Anforderung für einen Neuanfang von ihr inmitten der Säkularisierung muß sein: die Unterscheidbarkeit des Christlichen an ihr. Man muß es einem christlichen sakralen Kunstwerk auf Anhieb ansehen oder anhören können, daß es christlich ist.

Im Bereich der Architektur heißt das: die Normalform muß die Basilika sein, weil sie die älteste (seit dem 4. Jh.) und im Westen durchgehend geübte Form des Kirchenbaus ist und den Anforderungen des Gottesdienstes entspricht. Im Bereich der Musik heißt es: der gregorianische Gesang darf nicht aufgegeben werden, der seit dem 8. Jh. geübt wird[1], sowohl in der römisch-katholischen Kirche als auch in der Reformationskirchen, soweit sie ihre eigene Tradition geachtet haben. Das soll nicht heißen, daß es eigentlich nur diese Form von Gesang geben darf. Es gibt verschiedene Formen von Gottesdiensten in verschiedenem Stil und in ein und demselben Gottesdienst kann es Gesang aus verschiedenen Epochen geben. Es gilt hier einfach zu beachten, was zuvor über die zeitliche, epochenüberschreitende Kohärenz der christlichen sakralen Kunst gesagt wurde. Das klassische evangelisch-lutherische Liedgut des 16. und 17.Jh.s ist weiter zu pflegen, das mittlerweile zu einem guten Teil auch von der reformierten und der römisch-katholischen Kirche übernommen

1 Hervorgegangen aus der noch viel älteren Liturgie des päpstlichen Hofes, welche von den fränkischen Königen Pippin dem Jüngeren und Karl dem Großen übernommen wurde, s. Helmut Hucke / Hartmut Möller, Art. Gregorianischer Gesang, MGG² S, Bd.3 (1995), 1609–1621, hier: 1611. Die Liturgie-Konstitution des II. Vatikanischen Konzils, Art. 116, bezeichnet ihn als den eigentlichen Gesang der römischen Kirche – darauf Rücksicht nehmend, daß es in Mailand den ambrosianischen Gesang und in den mit Rom unierten Ostkirchen eigene Gesänge gibt, s. Hucke / Möller, 1610.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_056
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

worden ist. Aber das Liederschaffen soll und muß weitergehen; nur darf die Verbindung zu diesen älteren Formen von Gesang nicht abgebrochen werden.

In der Malerei muß die Konsequenz aus der Geschichte der letzten 600 Jahre gezogen werden. Die Ikone hat die nötige Eindeutigkeit des Christlichen. Die Ikone hat nicht das Rückwärtsgewandte, das eine Malerei hätte, welche den Stil der westlichen Malerei vom 15. bis zum 18. Jh. wiederholen wollte. Die Ikone ist nicht nur etwas altes; sie ist etwas zeitloses, d.h. epochenunabhängiges. Dies liegt daran, das in ihr die christliche sakrale Malerei zu der gültigen Darstellungsweise gekommen war, die aus der Transzendenz hereintretenden heiligen Gestalten zu malen. Die Ikone verliert ihre Fremdheit für den westlichen Betrachter, wenn er das verstanden hat. In der letzten Zeit geschieht das auch in weiterem Umfang, und die konfessionellen Grenzen zwischen den westlichen und den östlichen Kirchen hindern das nicht. Es ist auch nicht ein elitärer Kreis von Experten der Ikonenfrömmigkeit und -kunst, sondern es sind sozial sehr verschiedene Menschen, welche betrachtend, betend, aber auch malend den Zugang zu Ikonen finden[2].

Es ist sehr aufschlußreich, daß zwei Beispiele, die J.A. Schmoll in seinem Aufsatz über die Krise religiöser Kunst im 19. Jh. positiv hervorhebt, in die Nähe von Ikonen kommen: Moreaus ‚Christus der Erlöser' und Redons ‚Le Christ au Sacré Coeur': „In diesen Beispielen wird eine bei Uhde fehlende Transzendenz mit adäquaten künstlerischen Mitteln gestaltet." Schmoll fügt dabei durchaus treffend hinzu: „Freilich sind auch das eher persönliche, um nicht zu sagen: private Aussagen, die die Amtskirchenkunst nicht ersetzen oder verdrängen konnten."[3] Was die Ikone nun bringt, das ist die Allgemeinheit, die christliche sakrale Kunst unbedingt haben muß, genauso wie ein Psalm etwas Hochpersönliches zur Sprache bringen kann, aber dann doch so, daß er im Gottesdienst von der ganzen Gemeinde gesprochen werden kann[4].

---

2 Richard Seewald hat schon 1947 sich mit der These auseinandergesetzt, „nur dem Ikon, dem von Heiligen Geiste inspirierten und dadurch selber heiligen Bilde, sei christlicher Charakter zuzusprechen." Ein von ihm mit Namen nicht genannter Autor hatte Jahre zuvor in ‚Hochland' diese These geäußert. Er meinte demgegenüber, der Westen habe eine anderen Weg als die Ostkirche: „vorwärts zu schreiten" in der Einsicht, „daß man nicht zweimal durch denselben Fluß gehen kann.": Seewald, Über die Malerei und das Schöne, 63f. Es kann nur sein, daß dieser Weg dann nach einer Weile – was die sakrale christliche Malerei betrifft – wieder in den Weg der Ostkirche einmündet. Damit übernehme ich aber keineswegs vollständig diese These, denn nicht nur die Ikone hat den Charakter des Christlichen. Es gibt auch eine christliche Malerei außerhalb des Sakralen.

3 Schmoll, 125–127. Gustave Moreau: Christus der Erlöser, Paris, Musée Moreau; Odilon Redon: Le Christ au Sacré Coeur, Paris, Louvre.

4 Guardini, Vom Geist der Liturgie, 31, bemerkt diesen Unterschied zwischen persönlichen Gebeten – er nennt Anselm von Canterbury und Newman als Beispiele – und den Orationen

Mit diesen Überlegungen soll keineswegs für ungültig erklärt werden, was die westliche sakrale christliche Malerei seit der Frührenaissance oder schon seit Giotto, der auf dem Scheitelpunkt zwischen dem östlichen und dem westlichen Weg steht, hervorgebracht hat. Aber sie läßt sich nicht wiederholen; sie kann nicht zum Vorbild für eine neue sakrale christliche Malerei dienen. Den Versuch, durch Wiederholung eines Stils nach einem Ausbruch der Krise der Moderne – damals der Französischen Revolution – die sakrale christliche Kunst zu erneuern, hat man schon einmal gemacht. Er war deutlich gezeichnet durch den Mangel an Vitalität, der im Wiederholen liegt – eine Renaissance ist etwas anderes – und durch die Fixierung auf andere Kunst und nicht auf die Wirklichkeit. An der Malerei der Nazarener wird dies besonders handgreiflich[5].

Die Mentalität des Menschen, der ein sakrales Bild betrachtet oder malt, muß in Übereinstimmung zu dem sein, was er malt: Gott in seiner Menschwerdung, die heiligen Geschichten, die um die Menschwerdung herum und durch den Menschgewordenen geschehen sind, die Menschen, die durch ihn geheiligt worden sind. Die klare, unverwechselbare Ausrichtung darauf ist allein in der Ikonenkunst gegeben.

Der *äußere Ring* christlicher Kunst wird vor allem in den Gattungen der Literatur betreten, aber dann auch in der Musik und in der Malerei und Skulptur. Als erstes Beispiel für die Literatur will ich die Lyrik von T. S. Eliot nennen. Eliot ist in seiner Lyrik, in seinem ‚The Waste Land' (1922) etwa, Modernist gewesen. Hugo Friedrich charakterisiert dies so: „Eliot bemerkt einmal, die Wesenzüge der Gegenwart seien Unbeständigkeit und extreme Gegensätzlichkeit. Eben diese sind aber auch die Wesenszüge seiner dichterischen Technik. Zugestandenermaßen paßt sie sich der modernen Zivilisation an, die mit ihren Kompliziertheiten, Widersprüchen und nervösen Empfindungen eine Dichtung verlangt, die umfassend ist, aber nur andeutend und indirekt spricht und daher notwendigerweise schwierig wird."[6] „Die Sprache durchläuft, immer unberechenbar, die verschiedensten Modulationen: trockener Bericht, Schwermut, Betrachtung, flötenartige Melodie, zuweilen auch Pathos und dann wieder Ironie, Sarkasmus, lässiger Konversationston."[7] Nun ist es so: auch das Gedicht ‚Ash Wednesday', veröffentlicht 1930, zeigt diese Stilmischung. Der

---

der Sonntagsmessen. Dieses Allgemeine haben auch die evangelisch-lutherischen Lieder des 16. und 17. Jh.s an sich.

5 Vgl. Christian Lenz, Goethe und die Nazarener, in: Klaus Galwitz (Hg.) Die Nazarener. Ausstellungskatalog Städel, Frankfurt/M. 1977, 295–320; ders., Alte und neue Nazarener. Von Overbeck bis Beuys. Eine Skizze, in: Claudia Christophersen / Ursula Hudson-Wiedenmann (Hgg.), Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, Würzburg 2004, 98–112.

6 Friedrich, Die Struktur der modernen Lyrik, 199.

7 Ebd., 198.

Aschermittwoch ist ein Tag der Buße, d.h. der Umkehr. Er eröffnet die Fastenzeit, die auf Ostern hinläuft und er setzt damit einen Schnitt zu einem Leben, das sich der Ausrichtung auf Ostern hin verschließt. Das Gedicht beginnt mit den Worten:

> Weil ich nicht hoff, ich kehre nochmals um,
> Weil ich nicht hoffen darf,
> Weil ich nicht hoff auf Kehr und Dauer

und diese Folge von Begründungen wird bis in die dritte Strophe hinein wiederholt, bis endlich gesagt wird, was damit begründet wird:

> Bin ich froh, daß die Dinge sind, wie sie sind, und ich
> Verzicht aufs selige Gesicht,[8]

Es ist also Verweigerung, Buße zu tun und den Aschermittwoch zu begehen. Aber indem dies bekannt wird, wird doch die Sünde bekannt, in welcher der Sprechende sich befindet.

Dann aber kommt, völlig unvermittelt, in V.26:

> Und bitte Gott, er soll uns huldig sein,
> Und bitte, ich mög vergessen,
> Was in mir selbst ich allzuoft, tagaus, tagein
> Wälz deutend hin und her,
> Weil ich nicht hoffen darf auf Wiederkehr,
> Laß diese Rede stehn
>
> [...]

Und dann endet der erste Teil des Gesichts mit einer liturgischen Formel:

> Bitte für uns Sünder heut und in der Stunde unsres Tods,
> Bitt für uns heut und in der Stunde unsres Tods.[9]

---

8 T. S. [Thomas Stearns] Eliot, Ausgewählte Gedichte, engl.-dt., Frankfurt/M. 1951 [übertr. v. Rudolf Alexander Schröder], 65 (V.1–3. 20.21); der englische Text: „Because I do not hope to turn again / Because I do not hope. / Because I do not hope to turn [...] I rejoice that things are as they are and / I rejoice the blessèd face".

9 Ebd., S.67, V.26–31. 40–41, engl.: „And pray to Got to have mercy upon us / And I pray that I may forget / These matters that with myself I too much discuss / Too much explain / Because I do not hope to turn again / Let these words answer / For what is done [...] Pray for us sinners now and at the hour of our death / Pray for us now and at the hour of our death."

Das Gedicht „spannt sich", wie Hugo Friedrich sagt, „ins Hohe und Niedere, ‚gehend in Weiß und Blau, den Farben Mariae, und redend von banalsten Dinge'"[10], aber die Wiederholungen dieser liturgischen Sätze sind der feste, rote Faden, der sich durch dieses Gedicht durchzieht, und diese liturgische Stimme behält das letzte Wort. Wir haben hier mit einer modernen Lyrik zu tun, welche zum Christlichen hin umkippt. Sie ist nicht sakrale christliche Lyrik, sie könnte nie, wenn man sie recht versteht, in einem christlichen Gottesdienst als Gebet gelesen werden. Aber sie ist christlich geprägte Literatur, die in Übereinstimmung steht mit dem, was im Gottesdienst gefeiert wird – was man von den erwähnten neueren Christusbildern keinesfalls behaupten kann.

Ähnlich ist es mit den Fünf Großen Oden Paul Claudels. Claudel ist in seinen Anfängen als Dichter von Rimbaud und Mallarmé stark geprägt worden, und diese Oden sind modern in ihrer Metrik, dem sogenannten Claudelschen Atemvers. In der Dritten Ode, ‚Magnificat' (1907), beispielsweise, in welcher er von seiner Bekehrung spricht, gibt es einen vielfachen Wechsel von Szenen, aber was sich durchzieht, sind immer wieder Verse oder Anspielungen auf das Magnificat der Maria, Lk 1,46–55, mit dessen Worten dieses große Gedicht auch endet.

Begeben wir uns in den Bereich des Dramas. Die Modernität von Claudels ‚Seidenem Schuh' (1919–1924) kann man ein Stück weit mit der Bert Brechts vergleichen. Denn auch Claudel bricht den Blick des Zuschauers auf das Geschehen – so wie ein optische Medium einen Lichtstrahl bricht. Das Bühnengeschehen soll den Zuschauer nicht unmittelbar gefangennehmen[11]; Claudel schaltet gleich der ersten Szene einen Ansager vor, der natürlich selber ein Schauspieler ist, und als solcher mit der Widerständigkeit der Realität zu kämpfen hat: „Er möchte reden", sagt Claudel in den Regieanweisungen, in welche sein Vorwort mündet, „aber jedesmal, wenn er den Mund auftut, und derweil das Publikum ein ungeheures Vorbereitungs-Getöse veranstaltet, unterbricht ihn ein Zimbelschlag" oder ein anderes Instrument des Theater-Orchesters, bis er schließlich reden kann[12]. Was er dann sagt, schafft erst einmal eine große Distanz zu dem, was man auf der Bühne vor sich sieht: er nennt erst einmal die geographischen Koordinaten des Schauplatzes des Spiels, „einige Grade unterhalb des Äquators […]", beschreibt ihm wie ein Gemälde:

---

10 Hugo Friedrich, 199, mit einem Zitat von V.123f (IV. Teil), in Friedrichs Übersetzung / „Going in white and blue, in Mary's colour, / Talking of trivial things".

11 Das dramatische Theater hingegen „verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion", Brecht, Stücke, Bd. 3, Frankfurt/Main 1962, 266f, vgl. oben IV.2.2.

12 Paul Claudel, Der Seidene Schuh oder Das Schlimmste trifft nicht immer zu, übers. v. Hans Urs von Balthasar, 2. Aufl., Luzern o.J., 8f.

„Ihr seht hier in vorzüglicher Darstellung […]“, nimmt die größte Linse, um das Geschehen zu betrachten, nämlich eine, welche den Blick auf den ganzen Sternenhimmel ausweitet, „Alle die großen Sternbilder der einen und andern Halbkugel […]“, sie werden beschrieben wie die Dekoration eines Saals: „sind wohlgeordnet wie riesige Lüster und gigantisches Waffengepräng rings um den Himmel aufgehängt“, dann erst beschreibt er, was man auf dem Schauplatz sieht, nämlich die von Piraten massakrierte Besatzung eines spanischen Schiffs, das mit umgestürztem Mast auf dem Atlantik treibt, am Stumpf des Mastes angebunden ein noch lebender Jesuitenpater, aber auch hier hindert der Ansager noch die Empathie: er ermahnt die Zuschauer und erinnert sie an ihre Handicaps, sich auf das Stück angemessen einzulassen: „Hört ordentlich zu, hustet nicht, und versucht, ein bißchen was zu verstehen. Eben das, was ihr nicht versteht, ist das Schönste, was am längsten dauert, ist das Spannendste, und was euch nicht lustig vorkommt, ist das Unterhaltendste.“[13] Eine solche Auffassung von Drama macht „auch den Zuschauer zum Betrachter“[14]; er soll nachdenken, er soll natürlich auch ergriffen sein von vielem, was er sieht. Claudel will einen Zuschauer, der schließlich *versteht*, und er soll auch verstehen, daß es um *ihn* geht. Am Schluß bekommt er mit, wie es einem jungen Mädchen gelingt, schwimmend ein rettendes Schiff zu erreichen; zur selben Zeit ist der Held des Stücks auf die bis dahin niedrigste Stufe gedemütigt worden: er wird von einer trödelkramsammelnden Nonne nur aufgenommen, wenn sie zugleich eine rostige Pfanne mit ihm bekommt – und das ist heilsam für ihn! –, und dann spricht ein Klosterbruder die letzten Worte: „Erlösung den gefangenen Seelen!“[15]

Claudels Brechungen haben etwas Ernstes und etwas Spielerisches an sich. Etwas Ernstes, weil er will, daß der Zuschauer nachdenkt, versteht und begreift, daß es auch um ihn geht: um seine Erlösung. Etwas Spielerisches, weil er aus dem Bewußtsein der Erlösung es sich leisten kann, auch auf all die Kleinigkeiten einzugehen, die dem Ernsten entgegenstehen, und dabei hervorzuheben, daß das Theater nur Illusion ist: die Musikinstrumente, die den Ansager hindern zu sprechen, das Husten der Zuschauer usw. Die Empathie, mit der man sich dem sterbenden Jesuitenpater zuwenden möchte, wird auch aufgehalten durch die maximale Weitung des Blicks. Dadurch wird aber zu verstehen gegeben, daß das, was da an einem bestimmten Punkt auf der Welt geschieht, vor den Zeugen des Weltalls geschieht, daß dieses Einzelne nur in Verwicklung mit allem Möglichen in der Welt, auf Erden und im Himmel,

13 Ebd., 15f.

14 Brecht an der zuletzt genannten Stelle.

15 Claudel, Der seidene Schuh, 403f.

sich abspielen darf. Schließlich ist das ganze vielschichtige, an vielen Orten der Welt spielende Drama nichts als die Erhörung des Gebets, das der sterbende Jesuit spricht.

T.S. Eliot greift in ‚Mord im Dom' (1935) die Tradition des mittelalterlichen Mysterienspiels wieder auf, nun in der Dramatisierung der Geschichte eines Heiligen, eines Martyrers. Er hat weitgehend hier eine metrisch geformte Sprache in poetisch gehobenem Stil, aber es gibt an einer kritischen Stelle einen Stilbruch: nachdem vier Ritter den Erzbischof von Canterbury, Thomas Becket, ermordet haben, wenden sie sich an das Publikum und reden es an wie bei einer Gerichtsverhandlung. Sie schlagen dabei einen gepflegten Debattenton an, in dem argumentiert wird. Damit fällt Eliot absichtlich aus der Zeit, in der sein Drama spielt. Er steht nun in der Zeit, in der seine Zuschauer leben und er selber auch, in der Zeit, die durch die Moderne geprägt ist. Einer der Ritter räumt ein, daß man in späteren Zeiten zu immer weniger drastischen Maßnahmen genötigt gewesen sei, um diese Stimme des kirchlichen Ungehorsams gegen die Ansprüche des Staates zum Schweigen zu bringen. Er fährt fort: „Aber wenn wir jetzt eine gerechte Unterordnung des kirchlichen Machtwillens unter die Wohlfahrt des Staates erreicht haben, so wollen Sie daran denken, daß wir es sind, die den ersten Schritt dazu getan. Wir sind das Werkzeug gewesen, das den Stand der Dinge herbeiführen half, zu dem Sie sich jetzt beglückwünschen."[16] Damit reflektiert Eliot den zeitlichen Abstand, den es zwischen dem Vorfall des Jahres 1170 und seiner Gegenwart gibt, der aber vor allem der Abstand ist zwischen der frommen christlichen Mentalität, aus welcher ein Mysterienspiel hervorgeht, und der modern „aufklärerischen" Betrachtungsweise, welche der Kirche nicht zugesteht, in einer solchen Weise Anwalt eines jenseitigen Daseinsziels zu sein, daß sie sich dem Zugriff der diesseitigen Mächte widersetzen darf, und die jenen Vorfall historisch einordnet. Der Ritter, der so spricht, plädiert damit, vom Publikum freigesprochen zu werden. Die Szene übernehmen dann aber drei Priester, welche die Ermordung des Erzbischofs beklagen, die ihre Sünden bekennen, miteinschließend die Sünden derer, die das nicht tun, und die Unausrottbarkeit der Kirche bekennen, die durch diesen Mord nur gestärkt wird. Sie sprechen wieder in poetischem Stil und das Stück endet mit einer liturgischen Formel, dem Kyrieleison, ergänzt durch ein „Heiliger Thomas, bitte für uns!"[17]

16 T.S. Eliot, Mord im Dom, in: Spectaculum. Sieben moderne Theaterstücke, Frankfurt/Main 1956, übers. v. Rudolf Alexander Schröder, 139–179, hier: 176 (Rede des Zweiten Ritters).

17 Ebd., 179.

Eliot hat damit ein Beispiel dafür gegeben, wie ein Mysterienspiel sein muß, das den Einbruch der Moderne hinter sich hat. Man kann nicht so tun, als hätte es sie nie gegeben. Zumindest in dem äußeren Ring christlicher Kunst muß dieses Hindurchgegangen-Sein durch die Moderne sich abzeichnen.

Was die Musik betrifft, so gibt hier Olivier Messiaen ein Beispiel. Er unterscheidet ausdrücklich zwischen einer liturgischen Musik und einer von ihm sogenannten religiösen Musik, die aber, wie er sagt, das Liturgische in einen außerliturgischen Raum trägt: ich habe, erklärt Messiaen, „dem Konzert die Glaubenswahrheiten auferlegt, aber im liturgischen Sinne, sodass meine beiden religiösen Hauptwerke, die im Konzert gespielt werden, die Titel ‚Trois petites liturgies de la Présence Divine' und ‚La Transfiguration de Notre Seigneur Jésus-Christ' tragen. […] Ich beabsichtige damit, einen liturgischen Akt zu vollziehen, d.h. eine Art Messe zu vermitteln, eine Art geordneter Lobpreisung im Konzert. Meine Eigenständigkeit besteht hauptsächlich darin, die Idee der katholischen Liturgie aus den dem Kult gewidmeten Steingebäuden herausgeholt zu haben und sie in anderen Gebäuden installiert zu haben, die nicht darauf ausgerichtet zu sein schienen, diese Art von Musik zu beherbergen und sie letzten Endes sehr schön empfangen haben."[18] Gewiß trifft auch auf diese großartige Musik zu, daß sie in derart hohem Rang *genus sublime* ist, daß nur wenige sie verstehen. Auch hier gilt darum, was schon für einen Neuanfang der Musik grundsätzlich gesagt wurde (IV.10).

Das gilt nun für den äußeren Ring christlicher Malerei und Skulptur in einem Neuanfang nach der Moderne – wenn es wirklich ein äußerer Ring ist, der dasselbe Zentrum hat wie der innere Ring christlicher sakraler Kunst. Ein Beispiel für solche Malerei ist die Veronika von Degenfelds: hier treten aus abstrakten Formen wie in einer Vision etwas abstrahierte, aber doch noch gegenständliche, menschliche Gestalten hervor, die biblische Szenen darstellen. Und auch hier ist es sehr naheliegend, sich noch mehr auf eine Malerei einzulassen, die ihren natürlichen Gegenständen nahe ist, solange sie glaubwürdig die Ausrichtung auf ihr jenseitiges Zentrum bezeugt.

---

18 Olivier Messiaen, Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel, Paris 1986, 22, zit. von Wolfgang Müller, Klingende Theologie, 34, bei Anm. 39. Die Unterscheidung liturgische – religiöse Musik ebd., 33. Müller zufolge ist alleine ‚O sacrum convivium' eine liturgische Komposition im eigentlichen Sinne; Messiaen hingegen spricht an der angegebenen Stelle von drei langen Orgelwerken, die während einer stillen Messe aufgeführt werden können. Was Messiaens eigenes improvisiertes Orgelspiel betrifft s. die oben schon (IV.1) zitierte Aussage, er spiele „restant moi-même, d'être plus calme, plus mesuré, plus vraiement liturgique."

Fünfter Teil: Die Gestalt des Künstlers

In diesem letzten Teil sind noch einmal wesentliche Punkte des zuvor Gesagten durchzugehen, aber nun aus der Perspektive dessen, der Kunst schafft. Dabei ist zu fragen: Wie steht es um ihn?

> „Aber *was* ist der Künstler?“[1]

Es ist hier im besonderen nochmals einzuholen, was im I.13, Die Präsenz Gottes im Kunstwerk und im Künstler, sowie Kap.23: Das Dreieck Natur – Künstler – Gott, gesagt worden ist.

1 Die entscheidende Frage, die sich Tonio Kröger in seinem Gespräch mit Lisaweta Iwanowna stellt: Thomas Mann, Tonio Kröger, in: ders., Sämtliche Erzählungen, Frankfurt/M. 1963, 213–266, hier: 234. Tonio Kröger fährt fort: „Vor keiner Frage hat die Bequemlichkeit und Erkenntnisträgheit der Menschheit sich zäher erwiesen als vor dieser.“

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_057
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

KAPITEL V.1

Der Enthousiasmos

Als erstes muß hier mit Platon gesagt werden: der Künstler ist einer, in dem in gewisser Weise Gott ist oder er in Gott: „Denn alle rechten Dichter alter Sagen [Epen: ἔπων ποιηταί] sprechen nicht durch Kunst, sondern als Begeisterte [ἔνθεοι] alle diese schönen Gedichte, und ebenso die rechten Liederdichter [μελοποιοί] sowenig wie die, welche vom tanzenden Wahnsinn befallen sind [κορυβαντιῶντες], in vernünftigem Bewußtsein tanzen, so dichten auch die Liederdichter nicht bei vernünftigem Bewußtsein diese schönen Lieder, sondern wie sie von der Harmonie und dem Rhythmos erfüllt sind, dann werden sie den Bakchen ähnlich und begeistert […]“[1]. Platon meint mit der Kunst [τέχνη] das geschulte menschliche Vermögen. Er meint, das In Gott-Sein und das Wirken aus Kunst würden sich gegenseitig ausschließen: „Nämlich nicht durch Kunst bringen sie dieses hervor, sondern durch göttliche Kraft.“[2], „der Gott selbst ist es, der es sagt, und daß er nur durch diese zu uns spricht.“[3] „Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt.“[4]

Ich hatte gesagt, daß Gott darum im Künstler gegenwärtig ist, weil der Künstler kreativ ist: er schafft etwas, in Analogie dazu, daß Gott Schöpfer ist. Dieses Schaffen wird von Platon nun so verstanden, daß der Dichter oder – ihn vermittelnd – der Rhapsode imstande ist, sich in seinem Bewußtsein an einen anderen Ort und in eine andere Situation zu versetzen und seine Hörer dabei mitzieht. „Bist du dann“ – fragt Sokrates den Rhapsoden Ion, wenn er etwas von Homer vorträgt, „bei völligem Bewußtsein, oder gerätst du außer dich und glaubt deine begeisterte Seele bei den Gegenständen zu sein, von welchen du sprichst, sie mögen nun in Ithaka sein oder in Troja, oder wo sonst das Gedicht sich aufhält?“[5]

Eine weitere Wirkung dieses Enthousiasmos ist, daß die Gottheit durch den, der in ihr ist, eine anziehende Wirkung auf andere ausübt. Platon vergleicht dies mit einem Magnet, der mehrere Eisenstücke hintereinander an sich zieht.

1 Platon, Ion 534a. Hier also ἔνθεοι; der Ausdruck ἐνθουσιάζων als Synonym im Satz davor.
2 Ion 534 c.
3 Ion 534 d; 334 e: sie sind „Sprecher der Götter“.
4 Ion 534 c.
5 Ion 535 b–c.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_058
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Die Muse zieht zuerst den Dichter an sich, dann über den Dichter den Rhapsoden, dann über diesen das Publikum[6]. Diese magnetische Kraft, durch welche ganze Massen außer sich geraten, kann man in der Kunstpraxis der Gegenwart bei (Film-)Schauspielern und Musikern, insbesondere Sängern in der populären Musik beobachten.

In den religiösen Verhältnissen, auf die sich Platon bezieht, kann diese Auffassung des künstlerischen Enthousiasmos etwas Schamanisches genannt werden[7]. Geister, die über die Menschen Macht ergreifen und Gott nachahmen, versetzen die Menschen in einen anderen Bewußtseinszustand, an dem sie an einem anderen Ort, in einer anderen Zeit sind.

Dieser Gedanke wirkt fort. Er wird auch von dem Klassizisten Batteux aufgegriffen. Er sagt, die Künstler – und er meint damit die Maler, Dichter und Tonkünstler – „müssen aus sich selbst entweichen, und sich mitten unter die Dinge versetzen, welche sie vorstellen wollen“[8], ja sich mit Personen und Gegenständen identifizieren. Daß das auch für den Schauspieler gilt, ist noch greifbarer. Nietzsche erklärt dann noch deutlicher: „Im Grunde ist das aesthetische Phänomen einfach; man habe nur die Fähigkeit, fortwährend ein lebendiges Spiel zu sehen und immerfort von Geisterschaaren umringt zu leben, so ist man Dichter; man fühle nur den Trieb, sich selbst zu verwandeln und aus anderen Leibern und Seelen herauszureden, so ist man Dramatiker.“[9]

Schließlich gibt es die Erfahrungen, daß dies nicht nur in einem Wechsel des Bewußtseinszustands geschieht, sondern tatsächlich in der diesseitigen Realität, so in dem finnischen Kalevala-Epos, das ganz im schamanischen Milieu wurzelt. Es gibt einen Sanges-Wettkampf zwischen Väinämoinen und Joukahainen, wo es dann heißt: „Väinämoinen sang, der alte, Seeen wogten, Erde wankte“, das wird dann noch breiter ausgeführt, dann schließlich: „Joukahainen selber sang er in das Moor bis zur Mitte, / In die Heide bis zur Hüfte, in die Wiese bis zu Achsel.“[10] Hier zeigt sich, daß *carmen* nicht nur Gedicht heißt, sondern auch Zauberspruch.

---

6 Ion 533d–e.

7 Klaus Hesse, Art. Schamanismus, Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe Bd.5 (2001), 30–42, sowie Hans Fromm, Kommentar zu: Elias Lönnrot, Kalevala, übertr. v. Lore und Hans Fromm, München 1967 (Kommentarband), 37–39.

8 Charles Batteux, Einschränkung der Schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, über. v. Johann Adolf Schlegel, 47.

9 Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, Bd.1, 60,34–61,6.

10 Kalevala, 3. Gesang, V. 295/296 und V.327–330, in: Elias Lönnrot, Kalevala, übertr. v. Lore und Hans Fromm, München 1967 (Textband), 20.

Der Dichter muß dann auch die Musen oder Apoll anrufen: „Sing, o Muse, den Zorn des Peleussohnes Achilleus", „Sag mir den Mann, o Muse, den vielverschlagnen, den Irrsal / Schlug"[11]. Und er kann dann von sich sagen: „Mich hat niemand gelehrt; ein Gott hat die mancherlei Lieder mir in die Seele gepflanzt."[12] Was hier vom Dichter und vom Rhapsoden gesagt wird, kann man auch vom Musiker sagen – wird doch die Dichtung als Gesang vorgetragen –, aber auch vom Skulpturenbilder, bedenkt man, daß Plotin von Phidias sagte, er habe seine Statue des Zeus so gebildet, wie Zeus sich darstellt hätte, wenn er vor menschlichen Augen erschienen wäre[13].

Schelling fügt dann den Enthousiasmos in sein philosophisches System ein: *„Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott."*[14] *„Das unmittelbare Hervorbringende des Kunstwerks* […] *ist der ewige Begriff oder die Idee des Menschen in Gott, der mit der Seele selbst eins und mit ihr verbunden ist."*[15] Weil der Begriff oder die Idee des Menschen in Gott ist, darum ist der Mensch, als Organismus und als Vernuft, „Abbild des Absoluten, also Gottes, in der realen oder geschaffenen Welt"[16]. Schelling begründet also seine Aussage zunächst allgemein mit der Gottebenbildlichkeit des Menschen. Er fährt dann aber so fort, daß er vom Genie spricht, und das ist etwas, das nicht alle Menschen haben: *„Dieser ewige Begriff des Menschen ist Gott als der unmittelbaren Ursache seiner Produktionen ist das, was man* ***Genie****,* gleichsam den Genius, das inwohnende Göttliche des Menschen, *nennt.* Es ist so zu sagen ein Stück aus der Absolutheit Gottes. Jeder Künstler kann daher auch nur so viel produciren, als mit dem ewigen Begriff seines eignen Wesens in Gott verbunden ist."[17]

---

11 Der Anfang der Illias bzw. der Odyssee, in der Übersetzung von Rudolf Alexander Schröder, Gesammelte Werke, Bd.4, Frankfurt/M. 1952, 11; 641. – Dante ruft in einer christlichen Adaption dieses antiken Brauches zu Beginn des Inferno (Inf. II,7) und des Purgatorio (Purg. I,10) die Musen an, zu Beginn des Paradiso (Par. I,13) ihren Anführer, den Gott Apoll.

12 Odyssee XXII, 347.

13 Enneade V 8, 1,35–41 (S.36/37), vgl. oben I.11.

14 Philosophie der Kunst von 1802, Allgemeiner Theil, § 23, 386 / 406 / 170 (Angaben x / y / z: x: Seite in: F. W. J. Schelling, Sämmtliche Werke, hg. v. K. F. A. Schelling, Bd.5, Stuttgart / Augsburg 1859 / y: Seite in: Schellings Werke, hg. v. Manfred Schröter, Bd.3, München 1972 / z: Seite in der Auswahl von Beierwaltes: Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst, ausgew. u. eingel. von Werner Beierwaltes, Stuttgart 1982. Wenn nur zwei Seitenangaben kommen, handelt es sich um x und y.)

15 Ebd., § 62, S.458 / 478f / 248.

16 Ebd., 459 / 479.

17 Ebd., § 63, S.460 / 480. Im folgenden wird dann auch das Genie vom bloßen Talent unterschieden.

Schelling verfolgt hier den Gedanken des Enthousiasmos so weiter, daß der geniale Künstler derjenige ist, in dem die ontologische Verbundenheit Gottes mit dem Menschen[18] so aktualisiert wird, daß er im Bereich des Realen mit seiner Produktion dem Philosophen im Bereich des Idealen gegenübertritt. Schelling ist dabei so einseitig wie Platon selbst, wenngleich mit einer anderen Stoßrichtung. Platon will im ‚Ion' den Künstler, konkret: den Rhapsoden, dessen überführen, daß er keineswegs die Fachkompetenz der Menschen hat, die er so glaubhaft zu verkörpern versteht. Das kommt eben davon, wenn man in Ekstase gebracht wird, die eigene Vernunft beiseite gedrängt wird, und nicht τεχνή, sondern göttliche Kraft im Künstler etwas hervorbringt.

Dabei braucht Kunst sehr wohl Fachkompetenz; sie braucht τεχνή. Hegel hat darauf hingewiesen: beide Extreme sind falsch, das eine, wonach die künstlerische Tätigkeit etwas von allen Menschen nach Regeln erlernbares, mithin handwerkliches sei, das andere, wonach dieses Handwerkliche, ja, „alles Bewußtsein über die eigene Tätigkeit nicht nur für überflüssig, sondern auch für nachteilig" zu halten sei[19]. Man könne nur in einem Zustand der „Begeisterung" ein wahres Kunstwerk schaffen, der durch den Gegenstand selbst erzeugt wird[20], in den man sich aber auch willkürlich hineinversetzen könne – Hegel fügt mit trockenem schwäbischen Humor hinzu „wobei auch des guten Dienstes der Champagnerflasche nicht vergessen ward"[21]. Das Reden vom Genie ist der antik-heidnische Enthousiasmos in säkularistischer Umhüllung. Hegel denkt dabei an die „Genieperiode" der jüngeren deutschen Dichtung, die Sturm-und-Drang-Zeit, in welcher der junge Goethe nur das Kratzen seiner Schreibfeder auf dem Papier hörte, ohne daß ihm bewußt war, was er da schrieb[22]. Hegel weiß, daß zu „einer Fertigkeit" in der Kunst, „keine

18 Das „Kreatürliche", also gerade der Mensch, ergibt sich aus Gott durch die Fortsetzung der Unterscheidungen des Idealen und des Realen aus dem Absoluten, worin beides in Indifferenz vereinigt sind. Das Fehlen der scharfen realen Unterscheidung zwischen Gott und Geschöpf zeigt sich nun gerade in diesem Genie-Begriff.

19 Hegel, Ästhetik, Bd.1, 46.

20 Für Schelling ist das Hervorbringen des Genies etwas von einer schicksalshaften Gewalt: „und wie jene Macht, welche durch unser freies Handeln ohne unser Wissen, und selbst wider unsern Willen nicht vorgestellte Ziel realisiert, Schicksal genannt wird, so wird das Unbegreifliche, was ohne Zutun der Freiheit, und gewissermaßen der Freiheit entgegen, in welcher ewig sich flieht, was in jener Produktion vereinigt ist, zu dem Bewußten das Objektive hinzubringt, mit dem dunklen Begriff des *Genies* bezeichnet.", Schelling, System des transzendentalen Idealismus, System des transzendentalen Idealismus. Mit einer Einleitung von Walter Schulz, hg. v. Horst D. Brandt u. Peter Müller, Hamburg (Meiner) 1992, 286f.

21 Ebd.

22 Die moderne Variante davon ist das automatische Schreiben der Surrealisten.

Begeisterung“ verhilft, „sondern nur Reflexion, Fleiß und Übung.“, und verweist auf die späteren Werke Goethes und Schillers, die wesentlich mehr Reife zeigen[23].

In der Tat muß unter den Bedingungen des Menschlichen beides zusammenkommen, das Handwerkliche, wozu auch Talent nötig ist, Disziplin und viel Zeit, in der man sich übt, und die göttliche Kreativität, die im Menschen hervorkommt und ihn mit sich reißt. Diese Kreativität wirkt dann im Menschen, indem sie von dieser handwerklichen Fähigkeit Gebrauch macht, und nicht, indem sie sie verdrängt[24].

23 Ebd., 46–48, Zitate: 46f.

24 Das ist auch Martin Opitz bewußt, der in seiner Poetik zunächst einen weiteren Topos der antiken Lehre von der Begeisterung des Dichters zitiert: „Est Deus in nobis, agitante calescimus illo.“ (Ovid, Fast. VI, 5), dann aber auch von Übung und Fleiß spricht: Buch von der deutschen Poeterey, cap. 8, Gesammelte Werke, hg. v. George Schulz-Behrend, Bd.II/1, 409,15. 26–28.

KAPITEL V.2

Der Künstler und das Leben. Die Melancholie

Ist der Künstler aber ein mit einer kreativen Kraft begabter Mensch, dann muß er gegenüber der Natur, die, in welcher Weise auch immer, das ist, woraus er etwas schafft, in eine Distanz treten.

Schelling legt dies in seiner Akademie-Rede so dar: „Die Lage des Künstlers gegen die Natur sollte oft durch den Ausspruch klar gemacht werden, daß die Kunst, um dieses zu sein, sich erst von der Natur entfernen müsse, und nur in der letzten Vollendung zu ihr zurückkehre." Er erläutert das so: „In allen Naturwesen zeigt sich der lebendige Begriff nur blind wirksam: wäre er es auf dieselbe Weise im Künstler, so würde er sich von der Natur überhaupt nicht unterscheiden. Wollte er sich aber mit Bewußtsein dem Wirklichen ganz unterordnen, und das Vorhandensein mit knechtischer Treue wiedergeben, so würde er wohl Larven hervorbringen, aber keine Kunstwerke. Er muß sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen. Hiedurch schwingt er sich in das Reich reiner Begriffe; er verläßt das Geschöpf, um es mit tausendfältigem Wucher wiederzugewinnen, und in diesem Sinn allerdings zur Natur zurückzukehren."[1]

Gerade dieses Sich-Entfernen aus der Natur, aus dem Leben, ist aber etwas, das den Künstler selbst gefährdet. In einem der Kriminalromane Dorothy Sayers' ist ein Dialog enthalten, in dem genau dies zum Ausdruck gebracht wird. Ein junges Mädchen, Hilary Thorpe, spricht davon, wie es für sie ist, sich den Hergang der Dinge, die aufgeklärt werden sollen, in ihrer Phantasie vorzustellen, und Lord Peter Wimsey sagt zu ihr: „Du fängst an Dir vorzustellen, wie alles geschah, und allmählich fühlt es sich an wie etwas, das Du selbst gemacht hast." und beglückwünscht sie, sie würde einmal eine Schriftstellerin werden: „Weil du eine schöpferische Einbildungskraft hast, die nach außen [outward] arbeitet, bis du schließlich imstande bist, außerhalb deiner eigenen Erfahrung zu stehen und es zu sehen als etwas, das du gemacht hast, unabhängig von dir selbst." Er schränkt aber seinen Glückwunsch ein: „denn die andere Art von

1 Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede zur Feier des 12ten Oktobers als des Allerhöchsten Namensfestes Seiner Königlichen Majestät von Baiern, gehalten in der öffentlichen Versammlung der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München 1807, bei Beierwaltes (Hg.), Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst, 64 / Schelling, Sämmtliche Werke, hg. v. K. F. A. Schelling, Bd.7, Stuttgart 1860, 301.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_059
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Leuten wird nicht verstehen, wie dein Verstand arbeitet. Sie werden anfangen damit, daß sie meinen, daß du verträumt und romantisch bist, und dann werden sie überrascht sein zu entdecken, daß du in Wirklichkeit hart und herzlos seist. Sie werden beide Male sich irren […]“[2].

Betreffen diese Überlegungen das Bild, das sich „die andere Art von Leuten“ von einem Künstler macht, so ist nun auch zu fragen, wie es für die Künstler selbst ist, so außerhalb der Wirklichkeit zu stehen.

Die Krise der Kunst in der Moderne durchstößt genau diese Stelle, die ohnehin schon ganz verletzlich ist. Das wird sehr scharf herausgearbeitet in vielen Werken Thomas Manns. Um hier den sehr prägnanten Dialog anzuführen, den der Dichter Tonio Kröger mit der russischen Malerin Lisaweta Iwanowna in ihrem Atelier in einem Rückgebäude der Münchner Schellingstraße führt. Tonio Kröger berichtet ihr von Adalbert, dem Novellisten, der erklärt: „Der Frühling ist die gräßlichste Jahreszeit.“ und ins Café geht, um vom Leben abgeschirmt zu sein. Tonio Kröger kommentiert dies so: „Man arbeitet schlecht im Frühling, gewiß, und warum? Weil man empfindet. Und weil der ein Stümper ist, der glaubt, der Schaffende dürfe empfinden. […] Denn das, was man sagt, darf ja nie die Hauptsache sein, sondern nur das an und für sich gleichgültige Material, aus dem das ästhetische Gebilde in spielender und gelassener Überlegenheit zusammenzusetzen ist.“[3] Das „Leben“ steht dann „als ewiger Gegensatz dem Geist und der Kunst“ gegenüber[4]. Der Adel, den die Literatur hat, mit ihren „Finessen und Melancholien“, ist dann, des Lebens beraubt, ein kranker Adel[5]. Literaten sind darum Dämonen und erkenntnisstumme Gespenster[6].

Tonio Kröger stellt die Frage „Aber *was* ist der Künstler?“, er spricht von der „Gabe“, auf welche man gemeinhin das Künstlertum zurückführt – man kann sagen: die Gabe des Talents, ja des Genies – aber gibt zu bedenken, daß es sich „vielleicht um eine äußerst schlimm bedingte, äußerst fragwürdige ‚Gabe‘ handelt … Man weiß, daß Künstler leicht verletzlich sind, – nun, man weiß auch, daß dies bei Leuten mit gutem Gewissen und solid begründetem Selbstgefühl nicht zuzutreffen pflegt …“[7]. Er nennt einen Mann, der nach außen hin ein solider Bürger ist und erstaunlicherweise doch hervorragende Novellen

2 Dorothy Sayers, The Nine Taylors (Erstausgabe 1934), Kap.3, London 2016, 126f [eigene Übers.].

3 Thomas Mann, Tonio Kröger, in: ders., Sämtliche Erzählungen, 232.

4 Ebd., 237.

5 Ebd., 238, „den ganzen kranken Adel der Literatur“.

6 Ebd., „habe ich nur unter Dämonen, Kobolden, tiefen Unholden und erkenntnisstummen Gespenstern, das heißt: unter Literaten Freunde gehabt.“

7 Ebd., 234.

schreibt – Grund dafür ist eine Veranlagung, die ihn auch schon einmal zum Kriminellen hat werden lassen[8]. Der Künstler, soweit er wirklich ein Künstler ist, steht im Grunde außerhalb der guten bürgerlichen Gesellschaft. Tonio Kröger sagt das auch von sich selbst, obgleich er sich gut bürgerlich anzieht, denn er hat genug daran, daß es in seinem Inneren anders aussieht: „Wünschten Sie, daß ich in einer zerrissenen Sammetjacke oder einer rotseidenen Weste umherliefe? Man ist als Künstler innerlich immer Abenteurer genug. Äußerlich soll man sich gut anziehen, zum Teufel, und sich benehmen wie ein anständiger Mensch …“[9].

Lisaweta Iwanowna hält ihm ein völlig anderes Bild des Künstlers entgegen: „Die reinigende, heiligende Wirkung der Literatur, die Zerstörung der Leidenschaften durch die Erkenntnis und das Wort, die Literatur als Weg zum Verstehen, zum Vergeben und zur Liebe, die erlösende Macht der Sprache, der literarische Geist als die edelste Erscheinung des Menschengeistes überhaupt, der Literat als vollkommener Mensch, als Heiliger“[10]. Tonio räumt ein, daß dies für eine andere Art von Literatur gilt, nämlich für die „anbetungswürdige russische Literatur, die so recht eigentlich die heilige Literatur darstellt“[11]; es ist wohl an die Werke von Dostojewskij und Tolstoi zu denken, wie manche sie in dieser Zeit (1900/1902) im westlichen Europa auffaßten. Kunst offenbart in ihrer Weise die Wahrheit, doch Tonio Kröger ist hingegen von einem „Erkenntnisekel“ erfaßt, „der Zustand, in dem es dem Menschen genügt, eine Sache zu durchschauen, um sich bereits zum Sterben angewidert […] zu fühlen“.[12]

Thomas Mann läßt Tonio Kröger von den „Melancholien“ der Literatur und dem empfindlichen Selbstgefühl des Künstlers sprechen. Damit taucht eine Thematik auf, die schon in der Antike bewußt war. Platon spricht im ‚Phaidros‘ von einem Wahnsinn (μανία), der nicht nur ein Übel ist, sondern durch den „uns die größten Güter“ entstehen, aufgrund göttlicher Gunst[13]. Er zählt vier Arten eines solchen produktiven Wahnsinns auf: der weissagende ist auf Apoll zurückzuführen, der der Einweihungen auf Dionysios, der dichterische auf die Musen, der Wahnsinn der Liebe, die durch den Anblick des Schönen erweckt wird, durch Aphrodite und den Eros[14]. „Die dritte Eingeistung und Wahnsinnigkeit von den Musen ergreift eine zarte und heilig geschonte Seele

8 Ebd., 234f.
9 Ebd., 231.
10 Ebd., 235.
11 Ebd., 236.
12 Ebd.
13 Phaidros 244a.
14 So in der Zusammenfassung Phaidros 260b. Diese Zusammenstellung wird aufgenommen von Ficino, De amore VII, 14 und 15.

aufregend und befeuernd, und in festlichen Gesängen und andern Werken der Dichtkunst tausend Taten der Urväter ausschmückend […] Wer aber ohne diesen Wahnsinn der Musen in den Vorhallen der Dichtkunst sich einfindet, ein solcher ist selbst ungeweiht und auch seine, des Verständigen, Dichtung wird von der des Wahnsinnigen verdunkelt."[15] Wo Platon im ‚Ion' diesen Sachverhalt von der Seite betrachtet hat, daß dem guten Dichter oder Rhapsoden die Vernunft fehlt und er Sachverstand nur vortäuschen kann, betont er hier das göttliche Werk, das die größten Güter hervorbringt.

Diese Auffassung von einem göttlich inspirierten Wahnsinn wird in dem Aristoteles zugeschriebenen, vielleicht aber doch nicht von ihm stammenden Traktat ‚Problem XXX,1' mit der medizinischen Lehre von der Melancholie, dem Leiden unter einem Überfluß an schwarzem Gallensaft, verknüpft[16]. Dort wird behauptet, es seien alle hervorragenden – man könnte auch übersetzen: vom Maß der Normalität abweichenden – Männer, „Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen"[17]. Die Melancholie schließt Depression (ἀθυμία / δισθυμία) und anderes aus der psychischen Norm Geraten ein[18]. Die platonische Lehre von der *mania* und vom *enthousiasmos* wird dabei aufgegriffen[19]: „Marakos von Syrakus war immer ein besserer Dichter, wenn er in Ekstase war."[20]

Man kann resümieren: „Zum ersten Mal wird der – in dem Wort ‚Melancholie' bereits enthaltene – dunkle Urgrund des genialen Wesens aufgedeckt. Der göttliche Wahn des Platon ist die Erinnerung an ein verlorenes, nur in Augenblicken der Ekstase wieder erschaubaren Reichs ‚überhimmlischen' Lichts: die Melancholie des Peripatos [dieses aristotelischen Traktats] ist eine Erlebensform, innerhalb deren die Helle nur ein Korrelat der Finsternis ist, innerhalb deren der Weg zum Licht, dem Verständnis späterer Zeiten zufolge, durch einen von Dämonen bewohnten Abgrund führt."[21]

---

15 Phaidros 245a. Die vierte Art, der Wahnsinn durch Schönheit, wird 249 d–250 c ausgeführt. – Die Schönheit ist der innerste Grund der Dichtkunst und der Kunst überhaupt.

16 Der Traktat auf Griech. mit dt. Übersetzung bei Raymond Klibansky / Erwin Panofsky / Fritz Saxl, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, engl. Erstveröffentlichung 1964, dt. Frankfurt/M. 1990, hier: 59–76.

17 Ebd., 59. Die beiden letzten Gruppen werden „ἄνδρες […] κατὰ ποίησιν ἢ τέχνας" genannt.

18 Ebd. 67; 70; 73. Vgl. damit die Charakterisierung des Schamanen bei Hesse, Art. Schamanismus, 37.

19 Ebd., 68: der Traktat spricht von den μανικοῖς ἢ ἐνθουσιαστικοῖς, den Sibyllen und den Wahrsagern.

20 Ebd.

21 Klibansky / Panofsky / Saxl, ebd., 92.

Eine der wichtigsten Etappen auf diesem Denk- und Erfahrungsweg späterer Zeiten ist Marsilio Ficino, der in ‚De vita triplici' drei Ursache nennt, weshalb die *literati* für die Melancholie anfällig sind: (a) der Einfluß der Gestirne Merkur und, vor allem, des Saturn, (b) die Introspektive, das In sich-gekehrt-Sein der geistig begabten Menschen, die vergleichbar der Schwerkraft ist, in der die Erde alles an sich zieht; diese gleicht wiederum der Melancholie, (c) physiologische Ursachen in der Konstitution dieser Menschen[22]. Ficino empfiehlt diesen Menschen aber, das Beste sei, sich dem Einfluß des Saturn dann willentlich auszusetzen[23].

Die Gedanken Ficinos finden, weiterverarbeitet durch Agrippa von Nettesheim, schließlich zu Albrecht Dürer und schlagen sich in seinem Kupferstich ‚Melenconia I' nieder. Agrippa von Nettesheim unterscheidet drei Stufen der Melancholie; die unterste wirkt sich schöpferisch im Bereich der *imaginatio* aus, also in der Malerei, auch in der Architektur, die zweite Stufe in der Naturphilosophie, der Medizin und Politik, die dritte in der Theologie[24]. Dürer verdichtet somit in seinem Kupferstich Merkmale der ersten Stufe der Melancholie, darum auch die Numerierung „Melenconia I". „Darin besteht denn auch die Größe der Dürerschen Leistung, daß er die medizinischen Einteilungsprinzipien durch die Anschauung überwand [...] daß er die Melancholie des geistigen Menschen als eine schicksalhafte Einheit faßte, [...] dumpfe Trübsal und schöpferischer Enthusiasmus nur die Extreme ein und derselben Seelenlage sind."[25]

Ich habe dieses Umschreiten der Seelenlage des Künstlers, der abseits vom Leben steht, um sein Werk schaffen zu können, vornehmlich am Gegenstand der Dichters vollzogen. Man kann es ausweiten auf die Lage jedes mimetischen Künstlers, also auch des Malers, wie man es bei Dürer konkret sieht, schließlich aber auch auf den Musiker. Das Leben des Tonsetzers Adrian Leverkühn, das Thomas Mann in seinem ‚Doktor Faustus' entwirft, weist dies auf: ein Musiker, in dessen Werk der Weg des deutschen Volkes, in der Zeit, in der Thomas Mann diesen Roman schrieb, seinen Widerhall und seine musikalische Verarbeitung findet, ein Leben, das nach kreativen Ekstasen schließlich in einem erschöpften Wahnsinn endet.

22 Ebd., 383, Anm.80: Ficino, De vita triplici I,4, Opera, 496.

23 Ebd., 389f.

24 Ebd., 504, zu Agrippa von Nettesheim und seiner mit viel Magie durchtränkten, bis 1510 verfaßten, 1531 gedruckten ‚Occulta philosophia', ebd., 492ff.

25 Ebd., 490, zu Dürers Stich insgesamt: 406–522.

KAPITEL V.3

Die Stellung des Künstlers in der Gesellschaft

Lisaweta Iwanowna hält Tonio Kröger ein ganz anderes Bild des Dichters entgegen, ein Bild eines Künstlers, der sich die gerechte Anerkennung durch die Gesellschaft verdient hat. In Isolierung und darum in Überhöhung werden auch hier antike Motive aufgegriffen. Platon spricht ja auch von den größten Gütern, die „uns", also der allgemeinen Gesellschaft, durch den göttlichen Wahnsinn entstehen, unter denen auch die großen Dichtwerke sind. Der antike römische Dichter Statius († um 96 n. Chr.) spricht dann von den Dichtern, die er aber *vates* nennt, was auch „Seher", Prophet im heidnischen Sinne, bedeutet, er nimmt also die zweite und die dritte Art des göttlichen Wahnsinns in Platons Einteilung zusammen, und stellt den Dichter mit dem siegreichen Kriegsherren zusammen: „cui geminae florent vatumque ducumque / certatim laurus"[1]. Beiden blüht, wenn sie im Wettstreit erfolgreich sind, die ehrende Pflanze des Lorbeers. Der Ruhm, den sich der Dichter erwirbt, der die Taten des Kriegers besingt, ist genauso groß wie der des Kriegers; dieser ist auf jenen angewiesen.

Statius spielt dabei auf den antiken und im Mittelalter wieder aufgenommenen und (im Deutschen Reich bis 1806) fortgesetzten Brauch an, besonders berühmte Dichter mit dem Lorbeer Apolls, mit dem Eichenlaub Jupiters oder mit Efeu zu krönen[2]. Die Literaturauszeichnungen der Gegenwart, der prominenteste darunter der Literaturnobelpreis, und die Auszeichnungen in den anderen Künsten sind säkularisierte Abschattungen davon.

Die Positionierung, die ich als die eigentümliche des lyrischen Dichters herausgearbeitet habe[3], ist dabei das Modell für die Positionierung des Künstlers überhaupt: er tritt hervor, er tritt auf ein Postament, und er führt etwas einem Auditorium vor, vor dem König und seinem Hofstaat.

In der Formulierung, die Thomas Mann Lisaweta Iwanowna sagen läßt, ist der Künstler, der Dichter indes als Heiliger und Geachteter isoliert. In den antiken Gesellschaften steht der Künstler nicht alleine da. Dies geht schon

1 Statius, Achilleis I,15f.

2 Horaz, Carm. I,1,29–30: „me doctarum hederae praemia frontium / dis miscent superis": der Efeu auf der Stirn führt den damit belohnten Dichter den Göttern zu. Dante: Paradiso I,25–30. Joseph B. Trapp, Art. Dichterkrönung, Lexikon des Mittelalters, Bd.3 (1986), 975–977: Die berühmteste Dichterkrönung des Mittelalters war die Petrarcas 1341 in Rom. Seit 1355 haben die deutschen Kaiser die Dichterkrönung vollzogen.

3 II.3.1, im Anschluß an Ernst Voege, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik.

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_060
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

aus der Formulierung des Statius hervor: der Dichter befindet sich zunächst in der Gesellschaft der *vates*, der Seher im strengen Sinne, und er steht im Gegenüber zum Staatsmann und Feldherren. Neben den Sehern und Orakelaussprechenden gibt es wiederum die Priester. In stark ständisch gegliederten Gesellschaften wie der keltischen oder altnordischen gab es mehrere Stände von Barden oder Skalden mit je eigenen Aufgaben[4]. Die verschiedenen Arten der Malerei und der Skulpturenbildner werden wie Handwerke in Gilden und dergleichen organisiert.

Der Künstler hat seinen festgezurrten Platz in einer solchen Gesellschaft. Gleichwohl führt sein besonderes Gemüt auch immer wieder zu Ausreißern aus dieser Ordnung. Vergil und Horaz waren Staatsdichter; Ovid, zunächst auch hochgeachtet, wurde von Augustus schließlich verbannt, weil seine Gedichte die Ehemoral zersetzten. Martin Opitz will mit seiner Poetik auch den Stand der Dichter empfehlen, weiß aber wohl, daß sie Rufe stehen, aus der Art zu schlagen, zu sehr dem Wein ergeben zu sein und sowohl mit ihrem Lebenswandel wie mit ihren Werken liederlich zu sein, und daß dieser Ruf in manchen Fällen auch berechtigt ist[5].

So wie das Verhältnis der Künstlers zum Leben als solches etwas gefährdetes ist, und von der Moderne einen Einbruch erfährt, so ist es auch mit der Stellung des Künstlers in der Gesellschaft. Wenn man wie Baudelaire ein Konzept von Kunst vertritt, worin sich die Kunst und mit ihr der Künstler absolut setzt (IV.1.2), abgetrennt von der Natur, dann trennt er sich auch resolut von der Gesellschaft. Da wo ein Mensch dem anderen aufgrund natürlicher Bindung ganz nahe ist, wird diese Bindung von einem Fluch zerrissen: die Mutter des Dichters, entsetzt über seine Dichtung, verflucht ihren eigenen Sohn. Das ist das Anti-Widmungsgedicht, mit dem die ‚Fleurs du Mal' eröffnet werden (Gedicht I: Segensspruch). Das Resultat ist der *poète maudit*, der verfluchte Dichter, der nicht nur in der Dichtung verflucht ist, sondern auch ein solches Leben führt. Driftet die Gesellschaft in der Moderne ohnehin schon in zwei Extreme auseinander: die Masse und das isolierte Individuum, so ist der Künstler der isolierte Mensch par excellence. Tonio Kröger zieht sich zwar bürgerlich gut an, aber sein Inneres ist so, daß es einer „zerrissenen Sammetjacke" gut anstünde. Rimbaud und Verlaine und viele andere, in der Malerei Van Gogh und Gauguin, in seinen jungen Jahre auch Picasso haben ein Leben am unteren Rande der Gesellschaft geführt.

---

4 John Hennig, Art. Barden, Lexikon des Mittelalters, Bd.1 (1980), 1456f; Rudolf Simek, Art. Skalden, Skaldendichtung, ebd., Bd.7 (1995), 1965–1967.

5 Opitz, Buch von der deutschen Poeterey, cap.3, Gesammelte Werke, hg. v. George Schulz-Behrend, Bd.II/1, 351,23–353,13.

Man kann aber nicht, wie dies auch die ‚L'art pour l'art'-Ideologie forderte, das Künstlertum ganz aus der Gesellschaft herausrücken[6]. Der Künstler ist vom Wesen seines Künstler-Seins auf Gesellschaft angewiesen: das sogenannte Publikum, die Öffentlichkeit, die Menschen, welche seine Werke lesen, hören, sehen. Und auch der Auftraggeber oder Mäzen ist im tiefsten nicht jemand, den man nur aus finanziellen Gründen braucht. Er vertritt das Publikum gegenüber dem Künstler, schon in dem Stadium, in dem es gilt, initiativ zu werden. Er kann den Künstler inspirieren und mit ihm zusammen ein Gespann werden, welches dem Publikum vorangeht, und dem Publikum ein Modell werden von jemanden, der etwas anfangen kann mit dem Werk dieses Künstlers.

Und der Künstler hat Verantwortung für die Gesellschaft mit seinem Werk. Auch wenn er kein „engagierter" Künstler im engeren Sinne ist, beeinflußt er die Gesellschaft durch sein Werk, dadurch, daß es in seinem Werk beansprucht, Wahrheit freizulegen, durch das Verhältnis zur Schönheit, das er darin einnimmt. Andrej Tarkowskij hat darum eindringlich den Filmschaffenden an seine Verantwortung erinnert, gerade um der Wirklichkeitsgewalt des Films willen; man kann dies aber auch auf alle Künste übertragen[7].

Zu derselben Zeit, welche den *poète* oder *peintre maudit* gebar, vollzog das Künstlertum andererseits einen gesellschaftlichen Aufstieg in Höhen, die es bislang nur selten oder nie erreicht hatte. Eine Variante davon wird benannt durch Lisaweta Iwanowna in Thomas Manns Novelle: der „Literat als vollkommener Mensch, als Heiliger", welcher die anderen Menschen den rechten Weg des Lebens lehrt. Eine andere, noch hervorstechendere Variante ist der Künstler als Fürst: der Dichterfürst Goethe, der in Frankreich hochverehrte Victor Hugo, Malerfürsten wie Lenbach, Stuck und Kaulbach mit ihren palaisartigen Villen in München, im 20. Jh. der dann doch zu allgemeiner Verehrung gelangte Picasso mit den Schlössern, die er bewohnte, im 19. Jh. Richard Wagner mit seinem Tempel einer von ihm selbst geschaffenen Kunstreligion, dem Festspielhaus in Bayreuth.

Diese Höchstschätzungen und Überschätzungen sind aber gleichfalls Ergebnis der Auflösung der gesellschaftlichen Ordnung und der Auflösung der Ordnung der Güter, in welcher der Künstler und das Kunstwerk ihren Ort hatten. Der Künstler gerät nun nach ganz oben, weil anderes dort von seinem Platz verdrängt worden ist. Diese Auflösung betrifft zuinnerst das Verhältnis, welches das Künstlertum zu Gott hat und zu Gottes Präsenz in der Kirche.

6 Ullrich, Art. Kunst, 603f.

7 Andrej Tarkowskij, Von der Verantwortung des Künstlers, in: ders., Versiegelte Zeit, 253–281.

KAPITEL V.4

Kunst und Religion. Der christliche Künstler

In derselben Zeit schreibt Jacob Burckhardt in seinen ‚Weltgeschichtlichen Betrachtungen'[1] über die drei „Potenzen", Staat, Religion und Kultur, wobei innerhalb der Kultur deren besonderer Exponent die Kunst ist, und diese Überlegungen formulieren eine Auffassung von einer Gleichursprünglichkeit dieser drei Potenzen, die sich in wechselseitigen Bedingtheiten miteinander verhaften können, aber doch im Innersten unabhängig voneinander sind.

„Kultur", definiert Burckhardt, „nennen wir die ganze Summe derjenigen Entwicklungen des Geistes, welche spontan geschehen und keine universale oder Zwangsgeltung in Anspruch nehmen." Er fährt fort: „Sie wirkt unaufhörlich modifizierend und zersetzend auf die beiden stabilen Lebenseinrichtungen [den Staat und die Religion] ein, – ausgenommen insofern dieselben sie völlig dienstbar gemacht und zu ihren Zwecken eingegrenzt haben."[2] Dieses Selbständige und Unbotmäßige der Kultur zeigt sich auch darin, daß sie „die Kritik der beiden" ist, „die Uhr, welche die Stunde verrät, da in jenen Form und Sache sich nicht decken."[3] – In der Tat, um 1910 oder schon etwas früher fand in den verschiedenen Kunstgattungen eine grundstürzende Revolution statt; wenige Jahre später brach der Erste Weltkrieg aus und stellte das alte Europa auf den Kopf. –

„Das Ausserordentlichste" in der Kultur, sagt dann Burckhardt, „sind jedenfalls die *Künste*, rätselhafter als die Wissenschaften […] Alle fünf [Künste: die drei bildenden Künste, Poesie und Musik] sind scheinbar entweder aus dem Kultus hervorgegangen oder doch in früher Zeit mit ihm verbunden gewesen, aber doch auch vor ihm und und ohne ihn vorhanden."[4]

Wird nun die Kultur in ihrer Bedingtheit durch die Religion betrachtet, so konstatiert Burckhardt: „Jede Religion würde, wenn man sie rein machen liesse, Staat und Kultur völlig dienstbar, d.h. zu lauter Aussenwerken ihrer selbst machen und die ganze Gesellschaft von sich aus neu bilden. […] Und wenn dann der Glaube Tradition geworden und versteinert ist, dann würde es der

1 Aufzeichnungen, die Burckhardt 1851 und dann überarbeitend 1868/69 gemacht hat. Sie wurden 1905 nach Burckhardts Tod (1897) von seinem Neffen Jakob Oeri veröffentlicht: Jacob Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen. Nach dem Oerischen Text hg. v. Werner Kaegi, Bern 1941, Einleitung des Herausgebers, 7–39, insbes. 8; 12.

2 Burckhardt, Weltgeschichtliche Betrachtungen, 113.

3 Ebd.

4 Ebd., 117. [Hervorhebung im Text]

© SVEN GROSSE, 2025 | DOI:10.30965/9783657797943_061
This is an open access chapter distributed under the terms of the CC BY-NC-ND 4.0 license.

Kultur nicht mehr helfen, wenn sie Fortschritt bleiben und sich änden sollte; sie bliebe gefangen."[5] Ist die Religion aber in einem vitalen Zustand, dann fördert sie die Künste: „Allein nur Religion und Kultus brachten diejenigen feierlichen Schwingungen in der Seele hervor, welche imstande waren, in dies alles das höchste Verlangen hineinzulegen; sie erst brachten in den Künsten das Bewusstsein höherer Gesetze zur Reife und nötigten den einzelnen Künstler, der sich sonst hätte gehen lassen, zum *Stil*"[6]. Diese Wirkung und Machtausübung der Religion auf die Kunst ist aber nur eine begrenzte und vorübergehende: „Zuerst macht sich die Poesie im wesentlichen los und entwickelt eine neutrale, heroische, lyrische Welt des Schönen", dann folgend die anderen Künste und die anderen Bereiche der Kultur, mithin auch die Wissenschaften[7].

Umgekehrt muß aber auch von einer „besonderen Bedingtheit der Religion durch Kunst und Poesie die Rede sein."[8] Burckhardt meint, daß es eine für die Religion destruktive Wirkung sei, welche die Kunst auf die Religion ausübt. Es ist „die Kunst eine Verräterin, erstens indem sie den Inhalt einer Religion ausschwatzt, d.h. das Vermögen der tieferen Andacht wegnimmt und ihm Augen und Ohren substituiert, Gestalten und Hergänge an die Stelle der Gefühle setzt und diese damit nur momentan steigert, zweitens aber [und das hat das eigentliche Gewicht], indem ihr eine hohe und unabhängige Eigentümlichkeit innewohnt, vermöge deren sie eigentlich mit allem auf Erden nur temporäre Bündnisse schliesst und auf Kündigung. Und diese Bündnisse sind sehr frei; denn sie [die Kunst] lässt sich von der religiösen oder anderen Aufgabe nur anregen, bringt aber das Wesentliche aus geheimnisvollem eigenen Lebensgrunde hervor."[9] „Ja, die Kunst ist eine wundersam zudringliche Verbündete der Religion und lässt sich unter den befremdlichsten Umständen nicht aus dem Tempel weisen; sie stellt die Religion dar, selbst nachdem diese, wenigstens bei den Gebildeten (und selbst bei einigen Malern […]) erloschen ist. […] Aber die Religionen irren sich sehr, wen sie glauben, dass die Kunst bei ihnen einfach nach Brot gehe."[10] – d.h. die Kunst verfolgt immer ihre eigenen Zwecke, auch wenn sie sich zwischendurch in der Religion einnistet und sich der Religion bedient.

5 Ebd., 167f.
6 Ebd., 174f [Hervorhebung im Text]. In den folgenden Passagen auf 175 wiederholt Burckhardt allerdings auch seine Feststellung einer hemmenden Wirkung der Religion auf die Kunst; er hebt dies besonders hervor bei Byzanz und denkt dabei an das Reglement der Ikonenmalerei.
7 Ebd., 176f.
8 Ebd., 245.
9 Ebd.
10 Ebd., 247.

Burckhardt ist ein trefflicher Beobachter und hat ein gutes Stückweit Recht. Kunst enthält immer etwas Spontanes. Sie ist ein Vogel, der sich auf Dauer nicht einsperren läßt, und will man ihn mit Gewalt im Käfig behalten, dann stirbt er. Aber die Kunst ist doch nicht etwas letztlich so autarkes und unabhängiges, wie er meint. Ihre Zielbestimmung ist das Schöne. Das Schöne aber ist Gott.

Die „neutrale, heroische, lyrische Welt des Schönen" ist in Wirklichkeit auf Gott bezogen. Die Kunst als solche ist nicht unmittelbar von der Religion abhängig, auch nicht von der christlichen, genauso wenig wie vom Staat. Sie ist aber im Letzten ganz von Gott abhängig und befindet sich, vermittelt dadurch, auch in einer unauflöslichen Verbindung mit der Kirche. Denn die Kirche ist der Tempel, durch den Gott in dieser Welt anwesend ist.

Die Kunst ist eine Befähigung und ein Bestreben, welche von der Schöpfung an dem Menschen gegeben ist, nicht erst durch die Neuschöpfung, durch welche die Kirche existiert. Es gibt darum auch eine weltliche Kunst in dem Sinne, daß die Thematik und die Anlässe des Kunstschaffens nicht christlich sein müssen, sondern irgendetwas in dieser Welt auffassen. In den antiken vorchristlichen Kulturen ist anfangs alles oder fast alles vom Religiösen durchdrungen. Aber es gibt, das hat Burckhardt richtig gesehen, damals schon bei fortgeschrittener Entwicklung Bereiche auch der Kunst, die nicht explizit religiös sind, und es gibt dann im christlichen Bereich den Bezirk einer weltlichen Kunst, die im guten Sinne pro-fan ist: eben vor dem Tempel gelagert. Opitz veröffentlicht getrennt voneinander ‚Weltliche Poemata' und ‚Geistliche Poemata'[11], und diese Zweiteilung ist grundlegend für die entwickelte christliche Auffassung der Kunst. Die Kirche muß der Kunst diesen Raum lassen. Dies besagt keineswegs eine völlige Loslösung von dem Gott, welchen die Kirche zu verkündigen als ihre Aufgabe hat.

Was aber im 19. Jh. durch die Säkularisierung geschieht, ist eine Auflösung der Zuordnung nicht nur von weltlicher und sakraler Kunst, sondern auch der Zuordnung von Kunst und christlicher Religion. Dadurch geschieht es aber, daß der Künstler in die Rolle hineingerät – oder sie usurpiert –, welche dem Träger eines Amtes der Kirche zugewiesen ist. Der „kunstliebende Klosterbruder" Wackenroders ist in Wirklichkeit ein Künstler, ein Musiker, der die Position des Mönchs, d.h. des im Stoff seiner Lebensführung sich wesentlich den Zielen des Glaubens widmenden Glieds der Kirche, übernommen hat.

11 Dazu Sven Grosse, Geistliche Poesie und geistliche Poetik zwischen Poesie und Theologie. Zu Johann Heinrich Feustkings Vorbericht seiner Ausgabe von Paul Gerhardts Liedern von 1707 mitsamt einem kommentierten Abdruck des Vorberichts, in: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750) 36 (2007), 295–322, hier: 298, und in Zusammenhang damit 310–313.

„Denn die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion." Er spricht: ich „ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren"[12].

Der Musiker wird zum Priester[13], der Dichter zum Seher[14]. Der Künstler schafft sich seine Gemeinde so wie ein Missionar[15]. Das Konzept des ‚l'art pour l'art' (I.20) setzt die Kunst gerade dorthin, wo allein Gott sein kann. Das Schöne, das gemäß diesen Konzept in der Kunst erstrebt wird, ist nicht identisch mit Gott, der das Schöne schlechthin ist. Nicht nur im 19. Jh., auch in den letzten Jahren wurde noch immer die Frage gestellt, um eine mögliche Weiterentwicklung der Gegenwartskunst zu bestimmen: „Wird sich die Kunst im Sinne einer Religion entwickeln und immer mehr Menschen Halt geben?"[16]

Gott als der Inbegriff und die Quelle alles Schönen läßt sich aber nur finden, indem er sich selbst herabläßt und Mensch wird, somit in der Kirche, somit in Wort und Sakrament (I.6). Es ist für die Kunst und es ist für den Künstler heilsam, sich nicht darauf einzulassen, dem Menschen den entscheidenden Halt, den Trost im Leben und im Sterben geben zu wollen.

Wohin also nun mit dem Künstler? Was soll der Künstler, was soll der Künstler, der Christ ist, tun? Welche Stellung soll er einnehmen?

Zuallererst: er soll und er darf darauf verzichten, irgendwie Heilsbringer zu sein, Priester, Mönch, Missionar, Prophet und dergleichen. Es kann sein, daß er mit einem Künstlertum eine dieser vier zuletzt genannten Positionen einnimmt, aber es ist dann immer *zweierlei*, das er miteinander vereinbart. Es kann dann auch sein, daß er der Kirche dient mit Werken sakraler Kunst, so wie dies oben beschrieben wurde. Oder er schafft Werke weltlicher Kunst, in denen „weltlich" für die Welt steht, wie sie Gott geschaffen hat und erhält – es ist keine Welt, die man so behandeln und in der Kunst darstellen kann, als sei

12 Wilhelm Heinrich Wackenroder, Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, hg. v. Ludwig Tieck [eine Fortsetzung der ‚Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders'] (1799), Faksimile-Ausgabe, Neudruck Leipzig 1975, 254; 150.

13 Volker Kalisch, Art. Musik, VII.–XV. [Neuzeit], ÄGB 4 (2002), 276–308, hier: 291a. Auch Paul Claudel nach seiner Bekehrung vergleicht sich in seiner Dritten Ode mit einem Priester: Fünf Große Oden, 75; „Und also steh ich, wie ein Priester im breiten Vespermantel von Gold […]", vgl. die Inhaltsangabe dieser Ode zu dieser Stelle, ebd., 53: „Der gottbringende Dichter zieht ein in das Gelobte Land".

14 Wolfgang Ullrich, Art. Kunst, ÄGB 3, 605a. Ein Beispiel dafür ist der auch hier von Ullrich erwähnte Stefan George.

15 Gadamer, Aktualität des Schönen, 52.

16 Philip Ursprung, Die Kunst der Gegenwart, 123.

sie von Gott losgelöst, auch wenn sie danach trachtet, von ihm losgelöst zu sein.

Sodann: der Künstler soll und braucht nicht versuchen, in einem absoluten Sinne kreativ zu sein. Dies ist nur Gott möglich. Er soll kreativ sein, aber diese Kreativität ist nur eine relative Kreativität. Das hat auch zur Folge, daß er nicht etwas zu schaffen hat, was noch kein anderer geschaffen hat und worin er sich von allen anderen Künstlern unterscheidet. Originalität ist etwas anderes: sie kommt von *origo*, die Quelle, und es geht darum, aus der Quelle zu schöpfen, die Gott selbst in seiner Kreativität ist. Es ist dem Künstler immer etwas vorgegeben; in welcher Weise im einzelnen, ist in dieser Ästhetik dargelegt worden.

Pablo Picasso, einer der größten Neuerer in der modernen Kunst, sprach einmal von seiner Erwartung, daß jemand kommen würde, der die Malerei wieder ins „Geleise" bringt. „Heute", erklärte er, „sind wir in der unglücklichen Lage, keine Ordnung und keinen Kanon mehr zu haben, die die künstlerische Produktion bestimmten Regeln unterwerfen. Die Griechen, Römer, Ägypter hatten ihre Regeln. Ihrem Kanon konnte sich niemand entziehen, weil die sogenannte Schönheit durch Definition in diesen Regeln enthalten war. Aber sobald die Kunst jede Verbindung zur Tradition verloren hatte und jene Befreiung, die mit dem Impressionismus begann, jedem Maler gestattete, zu tun, was er wollte, war es mit der Malerei vorbei. Als man sich darauf einigte, daß es auf die Gefühle und Emotionen des Malers ankomme, daß jeder die Malerei neuschaffen könne, so, wie er sie verstand, ganz gleich, wo er begann, da gab es keine Malerei mehr. Es gab nur noch Individuen. Die Skulptur starb den gleichen Tod. Angefangen mit van Gogh sind wir alle, so groß wir auch sein mögen, in gewissem Maße Autodidakten [...] Kein Kriterium kann a priori auf ihn angewandt werden, weil wir nicht mehr an strenge Maßstäbe glauben. In gewissem Sinn ist das eine Befreiung, aber gleichzeitig ist es eine ungeheure Begrenzung, denn wenn die Individualität des Künstlers beginnt, sich auszudrücken, verliert er das, was er an Freiheit gewinnt, an Ordnung. Und wenn du nicht mehr in der Lage bist, dich einer Ordnung zu unterwerfen, dann ist das im Grund ein gefährlicher Nachteil."[17]

Pavel Florenskij sagt zu dieser Problematik: „Der Künstler, der sich aus Ignoranz vorstellt, er werde ohne kanonische Form etwas Großes schaffen, gleicht einem Fußgänger, der meint, der feste Boden störe ihn und er komme in der

17 Pablo Picasso im Gespräch mit Françoise Gilot, etwa 1945/46, in: Françoise Gilot / Carlton Lake, Leben mit Picasso, 59. Im Folgenden nennt Picasso den Kubismus einen Versuch, wieder eine Ordnung zu finden, einen Versuch, der aber bald gescheitert sei.

Luft schwebend weiter als auf der Erde."[18] „Umgekehrt will der wahre Künstler nicht *sein Eigenes*, koste es, was es wolle, sondern das Schöne, das Objektiv-Schöne, d.h. die künstlerisch verkörperte *Wahrheit der Dinge*"[19].

Das zu beherzigen, verändert auch den Ort des Künstlers in der Gesellschaft. Er ist nicht mehr damit beschäftigt, sich eine „Gemeinde" zu schaffen, eine weitere unter den Gemeinden, die sich Künstler wie Sekten geschaffen haben und die unverwechselbar gegenüber den anderen sein müssen. Es fragt sich nur, ob ihm die gegenwärtige westliche Gesellschaft das verstattet und nicht gerade von ihm erwartet, in diesem Sinne originell zu sein. Es kann sein, daß nur die christliche Gemeinde, wenn sie denn versteht, was ein Künstler ist, ihm einen Ort geben kann, in dem er sich dieses Anspruchs entledigen darf.

Und doch ist der Künstler etwas besonderes. Er bedarf der Inspiration. Dante hat die antike Konvention des Anrufs der Musen oder Apollos übernommen, die um Inspiration gebeten werden, aber unter Apoll versteht er eine Kraft des wahren Gottes, die dieser ihm zuwendet (s.o. I.28)[20]. Opitz hat dann gefordert, daß christliche Dichter Gott um den Heiligen Geist für ihr Schaffen bitten, und dafür selber ein Beispiel gegeben[21]:

---

18 Florenskij, Ikonostase, 87f. Er fährt fort: „Tatsächlich greift der Künstler, der die vollkommene Form über Bord geworfen hat, unbewußt nach Resten und Bruchstücken von Formen, sie sind jedoch zufällig und unvollkommen, und für diese unbewußten Reminiszenzen bemüht er dann das Epitheton des ‚Schöpfertums'." Er schreibt dann weiter: „Je schwieriger und je weiter vom Alltäglichen entfernt der Gegenstand der Kunst ist, desto mehr muß man sich auf einen künstlerischen Kanon der entsprechenden Art stützen". Der Künstler, der sich dem entziehen will, ist so wie einer, der statt „der Feder den Finger ins Tintenfaß zutauchen und auf diese Art irgendwelche Verse zu schreiben" – „dies läßt weder auf individuelle Eigenart noch auf besonderes Inspiration schließen", ebd., 89. Florenskijs Überlegungen haben nicht nur für den ikonenmalenden Künstler Geltung.

– Auch C. S. Lewis kritisiert das moderne Ideal von Kreativität und Genie: C.S. Lewis, Christentum und Literatur, in: Gedankengänge, 20ff. Er erinnert daran, daß Gott der Sohn nichts anderes tut, als seinen Vater nachzuahmen (Joh 5,19).

19 Florenskij, Ikonostase, 88. [Hervorhebung im Text]

20 Dante, Paradiso, I,22. Dazu der Kommentar von Gmelin: Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, übers. v. Hermann Gmelin, Kommentar III. Teil: Das Paradies, Stuttgart 1957, 27, unter Verweis auf Paul Renucci, Dante disciple et juge du monde gréco-latin, Paris 1954, 206.

21 Opitz, Buch von der deutschen Poeterey, cap. 5, Werke, 361,13–17, Zitat aus seinem ‚Trostgetichte in Wiederwertigkeit des Krieges', I, 5ff. Opitz sagt, die christlichen Dichter sollten die heidnischen an Frömmigkeit noch übertreffen, ebd., 361,5–8. – Vgl. auch die von Opitz in cap. 4 zitierte Anrufung Gottes um den Heiligen Geist durch Walter von der Vogelweide, Opitz, Werke, 357, 11ff.

Diß habe ich mir anjetzt zue schreiben fürgenommen.
Ich bitte wollest mir geneigt zue hülffe kommen
Du höchster trost der welt / du zueversicht in not /
Du Geist von GOtt gesandt / ia selber wahrer GOtt.
Gieb meiner Zungen doch mit deiner glut zue brennen

Der christliche Dichter tut gut daran, so zu bitten, um nicht unter dem Einfluß eines anderen Geistes künstlerisch kreativ zu werden.

Paul Claudel hat zu Beginn seiner Zweiten Großen Ode von seiner Inspiration gesprochen[22]:

Nach einem langen rauchenden Schweigen,
[…]
Plötzlich von neuem der Geist, plötzlich von neuem das Wehen,
Plötzlich der dumpfe Schlag ans Herz, plötzlich das Stichwort, plötzlich der Braus des Geists, der Zuck weg, plötzlich der Geistbesitz!
[…]
Mein Gott, der Du im Anfang die Wasser der Höhe trenntest von den Wassern der Tiefe
[…]
Und der Du zur Stunde der Schmerzen wie am Tag des Schöpfung fassest in Deiner allmächtigen Hand
Den Menschen-Ton […]
Sieh, die Ode, sieh, wie diese neue große Ode vor Dir anwest,

Es gibt die Inspiration durch den Heiligen Geist, es gibt aber auch die Melancholie, die dem Künstler nicht erspart bleibt, auch nicht dem christlichen. Guardini beschreibt in ‚Vom Sinn der Schwermut' eindringlich die Melancholie, oft in langen Zitaten Kierkegaards, und sagt dann:

„Die Schwermut ist die Not der Geburt des Ewigen im Menschen."[23]

„Die Herzkraft der Schwermut" aber „ist der Eros; das Verlangen nach Liebe und nach Schönheit."[24] Dieses Verlangen nach Schönheit wird gerade von dem

22 Paul Claudel, Fünf Große Oden, Einsiedeln o.J., 31f. / „Après le long silence fumant, / […] Soudain l'Esprit de nouveau, sodain le souffle de nouveau, / Soudain le coup sourd au coeur, soudain le mot donné, / soudain le souffle de l'Esprit, le rapt sec, soudain la possession de l'Esprit! / […] Mon Dieu, qui au commencement avez séparé les eaux supérieures des eaux inférieures, / […] Et qui dans le temps de la douleur comme au jour de la création saisissez dans votre main toute-puissante / L'argile humain […] Voici l'Ode, voici que cette grande Ode nouvelle vous est présente", Paul Claudel, Oeuvre poétique, Paris 1957, 234f. –

In der Vierten Ode tritt die Muse auf, aber sie spricht dann zum Dichter: „Du nennst mich Muse, und mein anderer Name ist Gnade": Fünf Große Oden, 97.

23 Romano Guardini, Vom Sinn der Schwermut, Zürich 1949, 50.

24 Ebd., 46.

künstlerischen Menschen erfahren, und das künstlerische Werk muß selber oft in einer solchen Not geboren werden. Der Heilige Geist ist dann gerade der Trost, den eine solche Not braucht.

Der Künstler wird inmitten der christlichen Gemeinde immer etwas besonderes bleiben, ein Vogel, den man nicht zähmen kann noch darf. Die christliche Gemeinde muß sich darum bewußt sein, was es heißt, ein Glied am Leib Christi zu sein. Dieser Leib besteht nämlich nicht aus lauter gleichartigen Gliedern, die man nur wie Nummern unterscheiden könnte, sondern aus lauter eigentümlichen Gliedern, die man nicht austauschen kann: „Ihre Einheit ist eine Einheit von Ungleichen, beinahe Unvergleichbaren.“, so wie die Freundschaft von Ratte, Maulwurf und Dachs in Grahames ‚Wind in den Weiden‘[25].

Ich habe in ‚Theologie und Wissenschaftstheorie‘ am Schluß von der Gestalt des wissenschaftlichen Theologen gesprochen und daß er imstande sein muß, mit anderen Christen, die das nicht sind, was er ist, in der Kirchenbank zu sitzen, die Predigt zu hören und das Abendmahl zu empfangen, ohne daß er meinen darf, daß er zu diesen Zwecken besser geeignet sei als die anderen[26]. Aber er dient dem Laien, dem Prediger und seinem Bischof durch seine besondere Arbeit.

Der Künstler, der Christ ist, kann nur so Glied am Leib Christi sein, daß seine Eigenart beachtet wird, die ihn noch mehr von den anderen unterscheidet, als den professionellen Theologen von den Laien und den Amtsträgern. Zugleich dient er gerade mit dem, was er eigentümlich ist, dem Ganzen der Kirche. Seine eigentümliche Aufgabe in der Kirche ist: mit seinem Schaffen Zeugnis dafür ablegen, daß Gott schön ist.

25 Clive Staples Lewis, Gliedschaft, in: ders., Was der Laie blökt. Christliche Diagnosen, Einsiedeln 1977, 114. Die Einheit der Glieder einer „Klasse“ hingegen, die durchnumeriert werden können, auf 113.

26 Sven Grosse, Theologie und Wissenschaftstheorie, Paderborn 2019, 281f.

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W., Ästhetische Theorie, hg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1970, 1. Aufl. im suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1973.

Noten zur Literatur III. Gesammelte Schriften, Bd. 11/3. Aufl., Frankfurt/Main 1990 / Einzelausgabe (bibliothek suhrkamp), Frankfurt/Main 1965, [Erstveröffentlichung als Radio-Vortrag 1962].

Philosophie der neuen Musik, Frankfurt/Main 1976 [Erstveröffentlichung 1949].

Werke, Bd. X/1 (1984).

Alberti, Leon Battista, Drei Bücher über die Malerei [Della Pittura di Leon Battista Alberti libri tre], ital.-dt. Im Originaltext hg. u. übers. v. Hubert Janitschek, Grafrath 2015 (Neudruck der Ausgabe Wien 1877, Leone Battista Alberti's Kleinere kunsthistorische Schriften, Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd.11).

L'architettura (De re aedificatoria), lat.-it., übers. v. Giovanni Orlandi, Einführung u. Anm. von Paolo Portoghesi, Bd.2, Milano 1966.

Zehn Bücher über die Baukunst, übers. v. Max Theuer, 2. Aufl. Grafrath 2020 [Erstveröffentlichung dieser Übersetzung: Wien / Leipzig 1912].

Aristoteles, De caelo. Griech.-dt. hg. v. C. Prantl, Leipzig 1881. / Über den Himmel, über. u. erl. v. Alberto Jori, Darmstadt 2009.

Nikomachische Ethik, München 1991.

Physik, übers., mit einer Einleitung u. mit Anm. hg. v. Hans Günter Zekl, griech.-dt., Bd.1, Hamburg 1987.

Poetik, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, griech.-dt., Stuttgart 1982.

Politik, Hamburg 2012.

Arndt, Johann, Des Hocherleuchteten Sel. Johann Arndts, General-Superintendentens des Fürstenthums Lüneburg, Fünff Geistreiche Bücher, vom wahren Christenthum, Welche handeln von heilsamer Busse, hertzlicher Reue und Leid über die Sünde, und wahren Glauben [...]: Anietzo aufs neue zum funffzehenden mal aufgeleget [...], Welchen noch beygefüget Drey andere kleine Bücher, welchen zu Des sel. Johann Arndts wahren Christenthum gehörig [...] , Leipzig, Verlag Johann Samuel Heinsius, 1740, Digitalisat: https://catalog.hathitrust.org/Record/100318898.

Augustinus, Aurelius, De Musica. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis, eingel., übers. u. mit Anm. vers. v. Frank Hentschel, lat.-dt., Hamburg 2002.

Auerbach, Erich, Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 9. Aufl. Tübingen / Basel 1994 [Erstveröffentlichung: 1946].

Axmacher, Elke, „Aus Liebe will mein Heyland sterben". Untersuchungen zum Wandel des Passionsverständnisses im frühen 18. Jahrhundert, Neuhausen / Stuttgart 1984.

Bachelard, Gaston, La poétique de l'espace, Paris 1958.

Bachem, Rolf, Dichtung als verborgene Theologie. Ein dichtungstheoretischer Topos vom Barock bis zu Goethzeit und seine Vorbilder, Diss. masch. Bonn 1955.

Balthasar, Hans Urs von, Christliche Kunst und Verkündigung, in: Mysterium Salutis. Grundriß heilsgeschichtlicher Dogmatik, hg. v. Johannes Feiner u. Magnus Löhrer, Bd.1, Einsiedeln u.a. 1965, 708–726.

Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Bd.1–3, Trier 1961–.

Theodramatik, Einsiedeln 1973, Bd.1.

Barck, Karlheinz / Fontius, Martin / Schlenstedt, Dieter / Burkhart, Steinwachs Wolfzettel, Friedrich (Hgg.), Ästhetische Grundbegriffe (ÄGB), Bd. 1–5, Stuttgart, 2000–2003 [Neuausgabe Stuttgart / Weimar 2010].

Barthes, Roland, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt/Main 1989, 17. Aufl. 2019 [frz. Erstveröffentlichung 1980: La chambre claire. Notes sur la photographie].

Barth, Karl, Die Kirchliche Dogmatik, Bd. I/1–IV/4, 1935–1967.

Basilius, De spiritu Sancto / Über den Heiligen Geist. Griech.-dt. Eingel. u. übers. von Hermann Joseph Sieben, Freiburg/Br. 1993 (FC 12).

Batteux, Charles, Les beaux arts réduits à un même principe, Nachdruck der Ausgabe von 1747: 1970, Edition Paris 1989, dt. Übersetzung durch Johann Adolf Schlegel, den Vater von Friedrich und August Wilhelm Schlegel, 3., verbess. u. verm. Aufl. Leipzig 1770, Nachdruck Hildesheim / New York 1976.

Engl. Übersetzung: The Fine Arts Reduced to a Single Principle, transl. with an Introduction and Notes by James O Young, Oxford 2015.

Baudelaire, Charles, Die Blumen des Bösen, übertragen von Carlo Schmid, München 1959.

Oeuvres complètes, éd. J.-G. Le Dantec (Pléiade), Paris 1954, éd. révisée par Cl. Pichois, Paris 1969.

Bauer, Roger / Heftrich, Eckhard / Koopmann, H. / Rasch, W. / Sauerländer, W. / Schmoll, J. A., gen. Eisenwerth (Hgg.), Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, Ästhetik, übers., mit einer Einführung, Anmerkungen u. Registern hg. v. Dagmar Mirbach, lat.-dt., Bd.1 Hamburg 2007.

Baumgart, Fritz, DuMont's kleines Sachlexikon der Architektur, 2. Aufl. Köln 1978.

Baxandell, Michael, Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1977 [engl. Original: Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style, Oxford 1972].

Bazin, André, Was ist Film, hg. v. Robert Fischer, übers. v. Robert Fische und Anna Düpee, mit einem Vorwort von Tom Tywker und einer Einleitung von François Truffaut, Berlin 2004 [frz. Erstveröffentlichung: Ontologie de l'image photographique, 1945].

Beierwaltes, Werner, Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Neoplatonismus, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philologisch-Historische Klasse, Bd.11, Heidelberg 1980.

Bellay, Joachim du, Oeuvres poétiques, Bd.1, Paris 1908.

Belting, Hans, Bild und Kult, München 1990.

Benjamin, Walter, Illuminationen, hg. v. Siegfried Unseld, Frankfurt/Main 1961.

Berenson, Bernard, Die italienischen Maler der Renaissance, Zürich 1952.

Bergson, Henri, Schöpferische Evolution, übers. v. Margarethe Drewsen, mit einer Einleitung von Rémi Brague, Hamburg 2013 [Erstveröffentlichung: Évolution créatrice, 1907].

Berne-Joffroy, A., Présence de Valéry, Paris 1944.

Bernhard von Clairvaux, Sancti Bernardi Opera, ed. J. Leclerq, H. Rochais, Bd. 3, Rom 1963.

Berns, Jörg (Hg.), Von Strittigkeit der Bilder. Texte des deutschen Bilderstreits im 16. Jh., Bd.1, Berlin 2014.

Blumenberg, Hans, Aspekte der Epochenschwelle, erw. u. überarb. Neuausgabe von ‚Die Legitimität der Neuzeit', vierter Teil, Frankfurt/Main 1966.

Boccaccio, Das Leben Dantes, [Vita di Dante], übers. von Otto von Taube, Leipzig 1919.

Bodonyi, J., Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition, Diss. Wien 1932.

Boeck, Wilhelm, Picasso, Stuttgart 1955.

Böhmer, Klaus, Art. Olivier Messiaen, Quatuor pour la fin du temps, Kammermusikführer: https://www.kammermusikfuehrer.de/werke/1201, abgerufen am 13.2.2021.

Boethius, De institutione musica:

Anicii Manlii Torquati Severini Boetii De institutione arithmetica libri duo. De institutione musica libri quinque. Accedit geometria quae fertur Boetii, hg. v. Gottfried Friedlein, Leipzig 1867.

Boetius und die griechische Harmonik. Des Anicius Manlius Severius Boethius fünf Bücher über die Musik, übers. v. Oscar Paul, Leipzig 1872, ND 1973.

Bonaventura, Itinerarium mentis in Deum / Der Pilgerweg des Menschen zu Gott, lat.-dt., übers. u. erl. v. Marianne Schlosser, mit einer Einleitung von Paul Zahner, Berlin 2004.

Bonhoeffer, Dietrich, Gemeinsames Leben, in: Theologische Existenz heute 61 (1939).

Bouman, Johan, Augustinus. Die Theologie seiner Predigten über die Psalmen, hg. v. Sven Grosse unter Mitarbeit von Benjamin Splitt, Paderborn 2019.

Bouyer, Louis, Liturgie und Architektur, Freiburg/Br. 1993.

Brecht, Bertold, Der gute Mensch von Sezuan, Berlin 1955.

Kleines Organon für das Theater, Frankfurt/Main 1960.

Stücke, Bd.3, Frankfurt/Main 1962.

Breton, André, Die Manifeste des Surrealismus, dt. von Ruth Henry, Reinbek bei Hamburg 1977.

Georg Britting u.a. (Hgg.), Lyrik des Abendlands, München 1978.

Bruhn, Siglind, Messiaens musikalische Sprache des Glaubens. Theologische Symbolik in den Klavierzyklen Visions de l'Amen und Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus, Waldkirch 2006.

Bruno, Giordano, Dei gli eroici furori / Von den heroischen Leidenschaften, it.-dt., Unter Verwendung der Übers. v. Christiane Bachmeister grundlegend überarb. v. Henning Hufnagel, Hamburg (Meiner) 2018 (Giordano Bruno Werke, Bd.7) / Eroici furori, ed. A. Wagner, Bd.2, 1830.

Opera latine conscripta, hg. v. Francesco Fiorentino, Bd.I/1, Florenz 1879.

Buchner, August, Anleitung zu deutschen Poeterey. Poet, hg. v. Marian Szyrocki, Tübingen 1966.

Budde, Elmar, Art. Atonalität, MGG² S, Bd.1 (1994), 945–954.

Bulgakowa, Oskana, Art. Film/filmisch, ÄGB 2 (2001 / 2010), 429–462.

Bullinger, Heinrich, Confessio helvetica posterior (1562/66), in: Müller, E. F. Karl (Hg.), Die Bekenntnisschriften der reformierten Kirche, Leipzig 1903; Nachdr. Waltrop 1999.

Bunge, Matthias (Hg.), Die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren. Festschrift für Norbert Knopp zum 65. Geburtstag, Wolnzach 2001.

Burckhardt, Jacob, Weltgeschichtliche Betrachtungen. Nach dem Oerischen Text hg. v. Werner Kaegi, Bern 1941.

Busch, Bernhard, Art. Fotografie/fotografisch, I.–IV., ÄGB 2 (2001 / 2010), 494–534.

Calderón de la Barca, Das grosse Welttheater, übertr. u. für die Bühne eingerichtet [d.h. stellenweise überarbeitet] von Hans Urs von Balthasar, Einsiedeln 1959.

Calvin, Institutio, Opera selecta [Op. sel.], hg. v. Peter Barth u. Wilhelm Niesel, München 1928, Bd.3–5.

Unterricht in der christlichen Religion, übers. v. Otto Weber, neu hg. v. Matthias Freudenberg, 2. Aufl. Neukirchen-Vluyn 2009.

Cancik, Hubert, Art. Ikonoklasmus, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Bd.3 (1993), 218.

Canévet, Mariette, Art. Sens spirituel, Dictionnaire de Spiritualité 14, 1990, 598–617.

Cassirer, Ernst, Form und Technik (1930), Gesammelte Werke, Bd.17, Hamburg, 2004.

Philosophie der symbolischen Formen, Bd.1: Die Sprache, Berlin 1923.

Cézanne, Paul, Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet und Briefe, hg. v. Walter Hess, Hamburg 1957.

Charles, Prince of Wales, mit Tony Juniper und Ian Skelly, Harmonie – Eine neue Sicht unserer Welt, München 2010.

Christophersen, Claudia / Hudson-Wiedenmann, Ursula (Hgg.), Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, Würzburg 2004.

Christ-von Wedel, Christine, Basel und die Versprachlichung der Musik, in: Christ-von Wedel, Christine / Grosse, Sven / Hamm, Berndt, Basel als Zentrum des geistigen Austausches in der frühen Reformationszeit, Tübingen 2014, 127–134.

Cicero, Gedanken über Tod und Unsterblichkeit: De republica, Somnium Scipionis, Tusculanae disputationes I, Cato Maior, lat.-dt., Übers., Einl. und Anm. von Klaus Reich, Hans Günter Zekl, Klaus Bringmann, Hamburg 1969.
Orator, lat.-dt., Berlin 1998.

Claudel, Paul, Der Seidene Schuh oder Das Schlimmste trifft nicht immer zu, übers. v. Hans Urs von Balthasar, 2. Aufl., Luzern o.J.
Fünf Große Oden, übers. v. Hans Urs von Balthasar, Einsiedeln o.J.
Oeuvre poétique, Paris 1957.

Colpe, Carsten, Art. Das Heilige, Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Bd.3 (1993), 80–99.

Dahlhaus, Carl, Art. Konsonanz – Dissonanz, MGG² S, Bd.5 (1996), 565–577.
Art. Melodie, MGG² S, Bd.6 (1997), 36–118.
Vom musikalisch Schönen, in: ders. / Hans Heinrich Eggebrecht, Was ist Musik, Wilhelmshaven 1985, 156–167.

Dante, Alighieri, Die Göttliche Komödie, übers. v. Hermann Gmelin, Kommentar III. Teil: Das Paradies, Stuttgart 1957.

Danto, Arthur C., Kunst nach dem Ende der Kunst, übers. v. Christiane Spelsberg, München 1996.

Danuser, Hermann, Art. Tristan-Akkord, MGG² S, Bd.9 (1998), 832–844.

Dionysios von Phurnâ (Furna)-Agrapha, Malerhandbuch des Malermönchs Dionysios vom Berge Athos, nach der dt. Übers. von Godehard Schäfer (Trier 1855), neu hg. vom Slavischen Institut München unter Mithilfe von Elisabeth Trenkle, München 1983.

Dittscheid, Hans-Christoph / Gerstl, Doris / Hespers, Simone (Hgg.). Kunst-Kontexte, FS Heidrun Stein-Keck, Petersberg 2016.

Deleuze, Gilles, Cinéma 1. l'image-mouvement, Paris 1983, [dt.: Das Bewegungs-Bild. Kino 1, übers. v. U. Christians / U. Bokelmann, Frankfurt/Main 1989].

Dionysius Areopagita. De divinis nominibus, hg. v. Beate Regina Suchla, Berlin 1990.
De coelesti hierarchia. De ecclesiastia hierarchia. De mystica theologia, hg. v. Günter Heil u. Adolf M. Ritter, Berlin 1991.

Dürer, Albrecht, Schriften und Briefe, hg. v. Ernst Ullmann, Leipzig 1978 / 1993.
Dürers Schriftlicher Nachlasse auf Grund der Originalhandschriften und theilweise entdeckter alter Abschriften, hg. v. K. Lange und F. Fuhse, Halle 1893.

Eisenman, Peter, Aura und Exzeß. Zur Überwindung der Metaphysik der Architektur, hg. v. Ullrich Schwarz, übers. u. bearb. v. Martina Kögl u. Ullrich Schwarz, Wien 1995.

Eliot, Thomas Stearns, Ausgewählte Gedichte, engl.-dt., Frankfurt/Main 1951 [übertr. v. Rudolf Alexander Schröder].

Mord im Dom, in: Spectaculum. Sieben moderne Theaterstücke, Frankfurt/Main 1956, übers. v. Rudolf Alexander Schröder, 139–179.

Elliott, John R. / Runnalls, Graham A., The Baptism and Temptation of Christ. The First Day of a Medieval French Passion Play, ed. and transl., New Haven / London 1978.

Epstein, Jean, Bonjour cinéma, Le cinématographe vu de l'Etna et autres écrits, Écrits complets, Montreuil 2019, Bd.2.

Bonjour cinéma und andere Schriften zum Kino, hg. v. Nicole Brenez und Ralph Eue, Wien 2008.

Evangelisches Kirchengesangbuch, München 1957.

Feldtkeller, Christoph, Art. Architektur, ÄGB 1 (2000 / 2010), 286–307.

Der architektonische Raum: eine Fiktion. Annäherung an eine funktionale Betrachtung, Braunschweig 1989.

Ficino, Marsilio, De amore, lat.-dt. Ausgabe Über die Liebe oder Platons Gastmahl, übers. v. Karl Paul Hasse, hg. u. eingel. v. Paul Richard Blum, Hamburg 1984.

The Letters of Marsilio Ficino, translated from the Latin by members of the Language Department of the School of Economic Science, London, hg. v. Paul Oskar Kristeller, Bd.1, London 1975.

Opera omnia Basel 1576, ND 1962.

Theologiae Platonicae de immortalitate animorum libri XVIII ad Laurentium Medicem, lat.-engl. Ausgabe hg. v. James Hankins, übers. von Michael Allen, Cambridge/Mass. 2001–2006.

Opera, Basel 1576.

Fiedler, Konrad, Schriften zur Kunst, 2 Bde., 1. Ausgabe. München 1913/14, 2. Ausgabe. Mit dem Text der ersten Ausgabe und weiteren Texten, eingel. u. hg. v. Gottfried Böhm, 2. Aufl. München 1991.

Florenski, Pawel, Die Ikonostase. Urbild und Grenzerlebnis im revolutionären Russland, eingeführt u. übers. von Ulrich Werner, Stuttgart 1996 [verfaßt 1921–22, russ. Erstveröffentlichung 1972].

Raum und Zeit, hg. v. Olga Radetzkaja und Ulrich Werner, Berlin 1997 (Pawel Florenski, Werke in zehn Lieferungen. Fünfte Lieferung), [verfaßt 1919, russ. Erstveröffentlichung 1990].

Franke, Ursula, HWP 4 (1976): Art. Kunst, Kunstwerk III, 1378–1402.

Friedrich, Hugo, Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts, Reinbek 1996 [Erstausgabe ebd. 1956].

Fromm, Hans, Kommentar zu: Lönnrot, Elias, Kalevala, übertr. v. Lore und Hans Fromm, München 1967 (Kommentarband).

Gadamer, Hans-Georg, Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest, Stuttgart 1977.

Galwitz, Klaus (Hg.) Die Nazarener. Ausstellungskatalog Städel, Frankfurt/Main 1977.

Genette, Gérard, Die Erzählung, München 1994, 3. Aufl. 2010.

Gerhardt, Paul, Wach auf, mein Herz, und singe. Gesamtausgabe seiner Lieder und Gedichte, hg. v. Eberhard von Cranach-Sichart, Wuppertal / Kassel 1982, 2. Aufl. 1991.

Gerson, Johannes (Jean), Ioannis Carlerii de Gerson De Mystica Theologia, hg. v. André Combes, Lugano 1958.

Oeuvres complètes, ed. Palémon Glorieux, Bd. 3, Paris u.a. 1962.

Gilot, Françoise / Lake, Carlton, Leben mit Picasso, übers. von Anne-Ruth Strauß, Zürich 1980 [engl. Erstveröffentlichung 1964].

Gilbert Rouget, Music and Possession Trance, in: The Anthropology of the Body, hg. v John Blacking, London u.a. 1977, 233–239.

Music and Trance. A Theory of Relations between Music and Possession, Chicago 1985.

Ginsburg, Michal Peled (Hg.), Portrait Stories, New York 2015.

Gladigow, Burkhard, Art. Kultbild, Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Bd.4, 1998, 9–14.

Goethe, Johann Wolfgang von, Gedichte, hg. v. Ernst Johann, Frankfurt/Main 1956.

Goldstein, Julius, Die Technik, Frankfurt/Main 1912.

Greene, Graham, Collected Essays, London 1969.

Gregor I. Magnus, Registrum epistularum, Turnhout 1982 (CChr.SL 140A).

Gropius, Walter, Architektur. Wege zu einer optischen Kultur, Frankfurt/Main 1959.

Grosse, Sven, Abgründe der Physikotheologie: Fabricius – Brockes – Reimarus, in: Das Akademische Gymnasium zu Hamburg (gegr. 1613) im Kontext frühneuzeitlicher Wissenschafts- und Bildungsgeschichte, hg. v. Johann Anselm Steiger in Zusammenarbeit mit Martin Mulsow und Axel E. Walter, Berlin / Boston 2017 (Frühe Neuzeit 207), 319–339, bzw. in: Grosse, Sven, Brennpunkte der Theologiegeschichte. Gesammelte Aufsätze. Bd.2, Leipzig 2022, 71–91.

Brennpunkte der Theologiegeschichte. Gesammelte Aufsätze, Bd.2, Leipzig 2022.

Das Christentum an der Schwelle der Neuzeit. Drei Studien zur Bestimmung des gegenwärtigen Ortes des Christentums, Kamen 2010.

Geistliche Poesie und geistliche Poetik zwischen Poesie und Theologie. Zu Johann Heinrich Feustkings Vorbericht seiner Ausgabe von Paul Gerhardts Liedern von 1707 mitsamt einem kommentierten Abdruck des Vorberichts, in: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit (1400–1750) 36 (2007), 295–322.

Gott und das Leid in den Liedern Paul Gerhardts, Göttingen 2001.

Heidegger und Guardini über das Wesen des Kunstwerks, in: „… was bleibet aber …“. Neue Beiträge zu Heideggers Kunstphilosophie, hg. v. Kristina Schippling u. Harald Seubert (Schriftenreihe der Martin-Heidegger-Gesellschaft 14) [Tagungsband der Tagung der Heidegger-Gesellschaft in Meßkirch 2021], Nürnberg 2023, 182–194.

Ich glaube an die Eine Kirche. Eine ökumenische Ekklesiologie, Paderborn 2015.
Martin Luther: Rechtfertigung und Mystik, in: Achtner, Wolfgang (Hg.), Mystik als Kern der Weltreligionen?, Stuttgart 2017, 302–317.
Mystik bei Bonaventura und Luther, in: Wissenschaft und Weisheit, 76 (2013), 197–213.
Theologiegeschichte als Dogmatik. Gesammelte Aufsätze, Bd.1, Leipzig 2022.
Theologie und Wissenschaftstheorie, Paderborn 2019.
Gryphius, Andreas, Dramen, hg. v. Eberhard Mannack, Frankfurt/Main 1991.
Guardini, Romano, Die Sinne und die religiöse Erkenntnis. Zwei Versuche über die christliche Vergewisserung, Würzburg 1950.
Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker. Würzburg, ca. 1950.
Über das Wesen des Kunstwerks, Stuttgart / Tübingen 1948.
Vom Geist der Liturgie (1918), 17. Aufl. Freiburg/Br. 1951.
Vom Sinn der Schwermut, Zürich 1949.
Haecker, Theodor, Metaphysik des Fühlens. Eine nachgelassene Schrift, München 1950.
Schönheit. Ein Versuch, München, 3. Aufl. 1950.
Haftmann, Werner, Malerei im 20. Jahrhundert, in der 4., veränderten und erw. Auflage München 1965.
Hager, F. P., Art. Apeiron, HWP 1 (1971), 433–436.
Hamann, Johann Georg, Vom Magus im Norden und der Verwegenheit des Geistes. Ein Hamann-Brevier, hg. Stefan Matjeschak, München 1988.
Hamburger, Käte, Die Logik der Dichtung, Frankfurt/Main u.a., 4. Aufl. 1980.
Hamm, Berndt, ‚Frömmigkeitsbilder' und Partikulargericht vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert, in: Kunst-Kontexte, FS Heidrun Stein-Kecks, hg. v. Hans-Christoph Dittscheid, Doris Gerstl, Simone Hespers, Petersberg 2016, 130–152.
Hamm, Heinz, Art. Symbol, ÄGB 5 (2003), 805–839.
Hanslick, Eduard, Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 1854.
Haubrich, Rainer, Vorwort zu: Krier, Léon, Freiheit oder Fatalismus, 7–18.
Haustein, Lydia, Videokunst, München 2003.
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm,
Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830), hg. v. Friedhelm Nicolin u. Otto Pöggeler, Hamburg 1991.
Phänomenologie des Geistes, hg. v. Johannes Hoffmeister (Sämtliche Werke Bd. II), Leipzig 1973.
Vorlesungen über Ästhetik, Bd.1–3, hg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel (Theorie-Werkausgabe = Theorie Werkausgabe (TWA), Bd. 13–15, Frankfurt/Main 1970, als suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1986.
Heidegger, Martin, Holzwege, Frankfurt am Main 1950.
Phänomenologie und Theologie (1928), in: Wegmarken, Frankfurt/Main 1976, 47–67.

Vorträge und Aufsätze, hg. v. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt/Main 2000 (Gesamtausgabe I/7).

Hemingway, Ernest, Death in the Afternoon, New York 1932.

Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht (Hgg.), Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 1967.

Hennig, John, Art. Barden, Lexikon des Mittelalters, Bd.1 (1980), 1456f; Rudolf Simek, Art. Skalden, Skaldendichtung, ebd., Bd.7 (1995), 1965–1967.

Herder, Sämtliche Werke, Bd. 4, hg. v. Bernhard Suphan, Hildesheim 1967/68.

Herwegen, Ildefons, Das Kunstprinzip der Liturgie, Paderborn 1916.

Hesse, Klaus, Art. Schamanismus, Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Bd.5 (2001), 30–42.

Homer, Ilias, in der Übersetzung von Rudolf Alexander Schröder, Gesammelte Werke, Bd.4, Frankfurt/M. 1952

Odyssee, in der Übersetzung von Rudolf Alexander Schröder, Gesammelte Werke, Bd.4, Frankfurt/M. 1952

Horaz (Quintus Horatius Flaccus), Sämtliche Werke, lat.-dt., Berlin 2018.

Hucke, Helmut / Möller, Hartmut, Art. Gregorianischer Gesang, MGG² S, Bd.3 (1995), 1609–1621.

Huizinga, Johan, Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel, über. v. N. Nachod, Reinbek bei Hamburg 1956 [Erstveröffentlichung 1938].

Hulten, Pontus / Dumitresco, Natalia / Istrati, Alexandre, Brancusi, Stuttgart 1986.

Johannes von Damaskus, Die Schriften des Johannes von Damaskos, Bd.3, PTS 17, Berlin / New York 1975.

Drei Verteidigungsschriften gegen diejenigen, welche die heiligen Bilder verwerfen, hg. u. eingel. v. Gerhard Feige, übers. v. Wolfgang Hradsky, Leipzig 1994.

Des Johannes von Damaskus genaue Darlegung des orthodoxen Glaubens [Expositio fidei / De fide orthodoxa], München 1923 (BKV 44).

Julian of Norwich, Lady, Offenbarungen göttlicher Liebe. In der ursprünglichen Fassung zum erstenmal übersetzt u. eingel. v. Elisabeth Strakosch, Einsiedeln 1960.

Justin, Apologiae / Apologien. Griech.-dt. Eingel. u. übers. von Jörg Ulrich, Freiburg/Br. 2021 (FC 91).

Johnson, Philip / Wigley, Mark, Dekonstruktivistische Architektur, Stuttgart 1988.

Kacunko, Slavko (Hg.), Theorien der Videokunst, 2 Bde., Berlin 2018.

Kaden, Christian, Art. Musik, I.–VI., ÄGB 4 (2002), 256–275.

Abschied von der Harmonie der Welt. Zur Genese des neuzeitlichen Musik-Begriffs, in: Lipp, Wolfgang (Hg.), Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie, Berlin 1992, 27–54.

Außer-sich-Sein, Bei-sich-Sein. Ekstase und Rationalität in der Geschichte der Musik, in: Neue Zeitschrift für Musik 156 (1995), H.6, 4–12.

Kalisch, Volker, Art. Musik, VII.–XV. [Neuzeit], ÄGB 4 (2002), 276–308.

Kambartel, Walter, Art. Proportion IV. Ästhetik und Kunstwissenschaft, HWP 7 (1989), 1505–1508.

Art. Symmetrie I. Ästhetik; Kunst, HWP 10 (1998), 745–749.

Symmetrie und Schönheit, München 1972.

Kammel, Frank Matthias, Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter, in: ders. (Hg.), Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2000, 10–33.

Kandinsky, Wassily, Über das Geistige in der Kunst, 7. Aufl., mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpli 1963 [Erstausgabe München 1912].

Kant, Immanuel, Kritik der Urteilskraft, hg. v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/Main 1968, 1. Aufl. im suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1974.

Kepler, Johannes, Harmonices mundi libri V (1619), Gesammelte Werke 6, hg. v. Max Caspar, München 1940.

Weltharmonik, übers. v. Max Caspar, München 1967.

Kessler, Michael / Levin, Thomas Y. (Hg.), Siegfried Kracauer. Neue Interpretationen, Tübingen 1990.

Kesting, Marianne, Die Diktatur der Photographie. Von der Nachahmung der Kunst bis zu ihrer Überwältigung, München 1980.

Klee, Paul, Schöpferische Konfession, in: Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, Bd.13, hg. v. Kasimir Edschmid. Berlin 1920, 28.

Klibansky, Raymond / Panofsky, Erwin / Saxl, Fritz, Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst, engl. Erstveröffentlichung 1964, dt. Frankfurt/Main 1990.

Kracauer, Siegfried, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit (Kracauer, Schriften, hg. v. Karsten Witte, Bd.3), Frankfurt/Main 1973 [engl. Erstveröffentlichung: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality, 1960].

Krier, Léon, Freiheit oder Fatalismus, München u.a. 1998.

Kries, Mateo (Hg.), Le Corbusier. The Art of Architecture, Weil am Rhein 2007.

Kristeller, Paul Oskar, Humanismus und Renaissance, hg. v. E. Keßler, übers. v. R. Schweyen-Ott, Bd.2, München 1976 (Humanistische Bibliothek, Reihe 1, Bd.22). Engl. Erstausgabe: The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I), in: Journal of the History of Ideas 12 (1951) / The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II), in: Journal of the History of Ideas 13 (1952), 17–46.

Krones, Hartmut, Musik und Rhetorik, MGG² S, Bd.6 (1997).

Köhler, Ernst, Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania, München 1984.

Lamping, Dieter, Das lyrische Gedicht, Göttingen 1989.

Lenz, Christian, Alte und neue Nazarener. Von Overbeck bis Beuys. Eine Skizze, in: Christophersen, Claudia / Hudson-Wiedenmann, Ursula (Hgg.), Romantik und Exil. Festschrift für Konrad Feilchenfeldt, Würzburg 2004, 98–112.
Goethe und die Nazarener, in: Galwitz, Klaus (Hg.) Die Nazarener. Ausstellungskatalog Städel, Frankfurt/Main 1977, 295–320.
Märtyrer des 20. Jahrhunderts – oder auch nicht. Jüngere Kunst in den Domen von Köln und Wien, in: Egon Schiele Jahrbuch IV–VIII (2014–2018), Wien 2019, 311–325.
Picassos unerhörte Tat, Neue Zürcher Zeitung, 8.9.2018, 47.
Lepik, Andres / Strobl, Hilde, Die Neue Heimat (1950–1982). Eine sozialdemokratische Utopie und ihre Bauten, München 2019.
Lessing, Gotthold Ephraim, Werke und Briefe, hg. v. Wilfried Barner u.a., Bd.5/2, Frankfurt/Main 1990.
L'Esprit Nouveau, Heft 8, Paris 1921.
Lewis, Clive Staples, Was der Laie blökt. Christliche Diagnosen, Einsiedeln 1977.
Lipp, Wolfgang (Hg.), Gesellschaft und Musik. Wege zur Musiksoziologie, Berlin 1992.
Lodge, David, The Novelist at the Crossroads, London / New York 1971 / 1986.
Lohenstein, Daniel Casper von, Lyrica. Die Sammlung ‚Blumen' (1680) und ‚Erleuchteter Hoffmann' (1685) nebst einem Anhang: Gelegenheitsgedichte in separater Überlieferung, hg. u. mit einem Nachwort vers. v. Gerhard Spellerberg, Tübingen 1992.
Lönnrot, Elias, Kalevala, übertr. v. Lore und Hans Fromm, München 1967 (Textband).
Loos, Adolf, Ornament und Verbrechen [als Vortrag erstmals gehalten 1908], in: Loos, Adolf, Ornament und Verbrechen, hg. u. komm. v. Peter Stuiber, Wien 2012, 94–109.
Lotz, Johann Baptist, Art. Transzendentalien, Philosophisches Wörterbuch, hg. v. Walter Brugger, 14., neu bearb. Aufl. Freiburg 1976, 411–412.
Luther, Lat.-dt. Studienausgabe, Bd.1, 2. Aufl., hg. v. Wilfried Härle, Leipzig 2016.
D. Martin Luthers Werke (Weimarer Ausgabe = WA), 1883–2009.
Maach, Niklas, Strände der Moderne. Le Corbusier, Ronchamp und das „objet à réaction poétique", in: Kries, Mateo (Hg.), Le Corbusier. The Art of Architecture, Weil am Rhein 2007, 293–232.
Malewitsch, Kasimir, Die gegenstandslose Welt, Erstausgabe 1927 (XI. Bauhausbuch), neu hg., Mainz 1980.
Mann, Thomas, Der Zauberberg, Frankfurt/Main 1952 [Erstveröffentlichung 1924].
Doktor Faustus, Stockholm 1947.
Sämtliche Erzählungen, Frankfurt/Main 1963.
Marcel, Gabriel, Réflexions sur les exigences d'un Théâtre chrétien, in: Vie intellectuelle 25.3.1937, 461–462.
Meyer, Peter, Europäische Kunstgeschichte, Bd.2, Zürich 1969.
Messiaen, Olivier, Musique et couleur. Nouveaux entretiens avec Claude Samuel, Paris 1986.

Michelangelo, Sonette, it.-dt., übers. hg. u. mit Anm. vers. v. Gottlob Regis (Erstausgabe dieser Übersetzung: Berlin 1842), München o.J.

Mitscherlich, Alexander, Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden, Frankfurt/Main 1965, 4. Aufl. 1967.

Möller, Hartmut, Art. Goldener Schnitt, MGG² S, Bd. 3 (1995), 1493–1503.

Mosebach, Martin, Das Rot des Apfels. Tage mit einem Maler, Springe 2011.

Die 21. Eine Reise ins Land der koptischen Martyrer, Reinbek bei Hamburg, 2018.

Häresie der Formlosigkeit. Die römische Liturgie und ihr Feind, 2002, 2., erw. Aufl. München 2007.

Müller, Andreas, Die Göttliche Liturgie, in: Quatember LXIV (2000).

Müller, E. F. Karl (Hg.), Die Bekenntnisschriften der reformierten Kirche, Leipzig 1903; Nachdr. Waltrop 1999.

Müller, Wolfgang W., Klingende Theologie. Glaube – Reflexion – Mysterium im Werk Olivier Messiaens, Ostfildern 2016.

Naredi-Rainer, Paul von, Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, 1982.

Musikalische Ästhetik, Zahlenästhetik und Zahlensymbolik im Werk Albertis, Graz 1995.

Musiktheorie und Architektur, in: Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie, hg. v. F. Zaminer, Darmstadt 1985, 149–174.

Neddens, Christian, Ästhetik des Kreuzes. Zur Theologie des Bildes bei Caspar David Friedrich – auch im Blick auf Schleiermachers ‚Reden', in: Scheliha, Arnulf von / Dierken, Jörg (Hgg.), Der Mensch und seine Seele. Bildung – Frömmigkeit – Ästhetik. Akten des Internationalen Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft in Münster, September 2015, Berlin / Boston 2017, 673–703.

[Gemeinsam mit] Barboza, Amalia / Hüttenhoff, Michael / Lorenzen, Stefanie (Hgg.), Spektakel der Transzendenz, Würzburg 2017.

Das Geheimnis des Menschen im Christusbild zeitgenössischer Kunst, in: ders. u.a. (Hgg.), Spektakel der Transzendenz, 187–221.

Nikolaus von Kues, Dialogus de ludo globi / Gespräch über das Globusspiel, lat.-dt., übers. v. Gerda v. Bredow, Hamburg 2000.

Nietzsche, Friedrich, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari, Bd.1,6, München / Berlin 1988 (2., durchges. Aufl.).

Nowak, Adolf, Art. Musikästhetik, I. und II. (Gegenstand und Methode; Geschichte), MGG² S, Bd.6 (1997), 968–998.

Opitz, Martin, Gesammelte Werke, hg. v. George Schulz-Behrend, Bd.II/1, Stuttgart 1978.

Ortega y Gasset, José, Ästhetik in der Straßenbahn, Berlin 1987 [span. Erstveröffentlichung 1921].

Panofsky, Erwin, Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie, Leipzig / Berlin 1924.
Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln 1975.
Style and Medium in the Motion Pictures, in: Critique, Jan.-Febr. 1947, Bd.1., Nr.1, 27.
Vorträge der Bibliothek Warburg. Vorträge 1924–1925, Leipzig / Berlin 1927.
Patalas, Enno (Hg.), Spectaculum. Texte moderner Filme, Frankfurt/Main 1961.
Petrarca, Epistulae familiares / Vertrauliche Briefe, Mainz 1999.
Pisani, Salvatore, Das Anästhetische in der Sakralarchitektur der Moderne (am Beispiel Frankreichs), in: Neddens, Christian / Barboza, Amalia / Hüttenhoff, Michael / Lorenzen, Stefanie (Hgg.), Spektakel der Transzendenz, Würzburg 2017, 112–114.
Platon, Werke in acht Bänden, hg. v. Günther Eigler, Darmstadt 2001.
Sämtliche Werke, in d. Übersetzung von Friedrich Schleiermacher, 6 Bde., Hamburg 1957–1959.
Plinius Maior (Gaius Plinius Secundus), Naturalis historia / Naturgeschichte, lat.-dt., Stuttgart 2009.
Plotin, Plotins Schriften, übers. v. Richard Harder, Bd.1–12, Hamburg 1956–1971.
Plutarch, De gloria Atheniensium, Paris 1986.
Preußner, Eberhard, Art. Hindemith, MGG[1] Bd.6 (1957), 440–451.
Proust, Marcel, Auf der Suche nach der verlorenen Zeit, Bd.3: Die Welt der Guermantes, Frankfurt/Main 1955.
Pürstinger, Berthold, Tewtsche Theologey, in: Berns, Jochen, Von Strittigkeit der Bilder. Texte des deutschen Bilderstreits im 16. Jh., Bd.1, Berlin 2014, 463–478.
Rahner, Hugo, Griechische Mythen in christlicher Deutung, 1. Aufl. Zürich 1957, 3. Aufl. Darmstadt 1966.
Ratzinger, Joseph, Der Geist der Liturgie, 2. Aufl. Freiburg/Br. 2007.
Read, Herbert, Wurzelgrund der Kunst, Vier Vorträge, Berlin / Frankfurt/Main 1951.
Regenbogen, Arnim / Meyer, Uwe (Hgg.), Wörterbuch der philosophischen Begriffe, vollst. neu hg, Hamburg 2013.
Renucci, Paul, Dante disciple et juge du monde gréco-latin, Paris 1954.
Riemann, Hugo, Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1914/15, Leipzig 1916, 1–26.
Rilke, Rainer Maria, Werke in drei Bänden, eingel. v. Beda Alemann, Bd.1, Frankfurt/Main 1966.
Sämtliche Werke, hg. v. Rilke-Archiv, besorgt durch Ernst Zinn, 6 Bde., Frankfurt/Main 1955–1966.
Rimbaud, Arthur, Sämtliche Dichtungen, frz., mit dt. Übertragung von Walther Küchler, Heidelberg 1960.
Rinuy, Paul-Louis, Patrimoine sacré, XX[e]–XXI[e] siècle. Les lieux de culte en France depuis 1905, Paris 2014.

Roche, Mark, Beautiful Ugliness. Christianity, Modernity and the Arts, Notre Dame (IN) 2023.

Rosenkranz, Karl, Aesthetik des Häßlichen, Königsberg 1853.

Roth, Alfred, Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Fünf Punkte zu einer neuen Architektur von Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Stuttgart 1927.

Rummenhöller, Peter, Art. Harmonielehre, MGG² S, Bd. 4 (1996), 132–153.

Sachs, Hannelore / Badstübner, Ernst / Neumann, Helga, Wörterbuch der christlichen Ikonographie, 8., veränderte Aufl. Regensburg 2004.

Sachs, Reinhard, Art. Fetisch, in: Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe, Bd.2 (1990), 428.

Sayers, Dorothy Leigh, In die Wirklichkeit entlassen. Unpopuläre Ansichten über Glaube, Kunst und Gesellschaft, hg. v. Manfred Siebald, Moers 1993, [engl. Erstausgabe: Towards a Christian Aesthetic, in: Sayers, Dorothy, Unpopular Opinions, London 1946, 29–43].

The Nine Taylors (Erstausgabe 1934), London 2016.

Scaliger, Julius Caesar, Libri poetices septem, Lyon 1561 / Nachdruck Stuttgart-Bad Cannstadt 1987.

Schäfke, Rudolf, Geschichte der Musikästhetik in Umrissen, erstveröffentlicht 1934, 2. Aufl. 1964, 3. Aufl. Tutzing 1982.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, Sämmtliche Werke, hg. v. K. F. A. Schelling, Stuttgart / Augsburg 1858–1860.

Schellings Werke, hg. v. Manfred Schröter, München 1927–1965.

System des transzendentalen Idealismus, System des transzendentalen Idealismus. Mit einer Einleitung von Walter Schulz, hg. v. Horst D. Brandt u. Peter Müller, Hamburg 1992.

Texte zur Philosophie der Kunst, ausgew. u. eingel. von Werner Beierwaltes, Stuttgart 1982.

Schiller, Friedrich, Schillers Werke in zwei Bänden, Bd.2, München (Droemer) 1953.

Schleiermacher, Friedrich, Reden über die Religion (1799), hg. v. Rudolf Otto, Göttingen 1967.

Schmoll, J. A., gen. Eisenwerth, Die Kopien van Goghs, in: Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge, Bayer. Staatsgemäldesammlungen München 1992, 63–78.

Fritz von Uhdes Gemälde der „Himmelfahrt Christi“ von 1897 und die Krise der religiösen Kunst, in: Bunge, Matthias (Hg.), Die Schönheit des Sichtbaren und Hörbaren. Festschrift für Norbert Knopp zum 65. Geburtstag, Wolnzach 2001, 101–134.

Rilke und die Bildende Kunst, in: Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 12/1, Schaftlach 1998, 109–150.

Zur Christus-Darstellung um 1900, in: Bauer, Roger / Heftrich, Eckhard / Koopmann, H. / Rasch, W. / Sauerländer, W. / Schmoll, J. A., gen. Eisenwerth (Hgg.), Fin de Siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende, 403–420.

Schnaidt, C., Hannes Meyer, Stuttgart 1965.

Schneider, Reinhold, Rechenschaft. Worte zur Jahrhundertmitte, Einsiedeln 1951.

Schneede, Uwe M., Die Kunst der klassischen Moderne, München (Beck) 2009.

Schnell, Dieter, Le Corbusiers Wohnmaschine, in: http://bauforschungonline.ch/aufsatz/le-corbusiers-wohnmaschine.html, abgerufen am 8.8.2022.

Schönberg, Arnold, Brief an Nicolas Slonimsky vom 3.6.1937, in: Slonimsky, Nicolas, Music since 1900, New York 1937.

Musik mit zwölf Tönen (engl. Erstveröffentlichung 1941: Composition with twelve tones), in: Adorno, Theodor W., Schönberg, Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, hg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt/Main 1976, 209–218.

Probleme des Kunstunterrichts, in: Musikalisches Taschenbuch 2 (1911), Wien 1911.

Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik, hg. v. Ivan Vojtěch, Frankfurt/Main 1976.

Scholtz, G., Art. Musik, HWP 6 (1984), 242–257.

Schopenhauer, Arthur, Arthurs Schopenhauer's sämmtliche Werke, hg. v. Julius Frauenstädt, 2. Aufl., neue Ausgabe, Bd.2: Die Welt als Wille und Vorstellung, Leipzig 1923.

Sedlmayr, Hans, Die Revolution der modernen Kunst, Reinbek bei Hamburg 1955.

Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg 1948.

Seewald, Richard, Über Malerei und das Schöne, 2. Aufl. Luzern 1951 [Erstveröffentlichung: 1947].

Seidl, Ernst, Zerstörungsphänomene in der Baukunst. Atektonik statt Dekonstruktion, in: Paust, Bettina u.a. (Hgg.): Aufbauen – Zerstören. Phänomene und Prozesse der Kunst (Moyländer Diskurse zu Kunst und Wissenschaft 1), Oberhausen 2007, 57–68.

Seidel, Wilhelm, Art. Rhythmus, Metrum, Takt, MGG² S, Bd.8 (1998), 257–317.

Seneca, Epistulae morales ad Lucilium / Briefe an Lucilius, hg. und übers. von Gerhard Fink, 2 Bde., Düsseldorf 2007–2009.

Seubert, Harald, Ästhetik. Die Frage nach dem Schönen, Freiburg/Br. / München 2015.

Slonimsky, Nicolas, Music since 1900, New York 1937.

Söhngen, Oskar, Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes, hg. v. Karl Ferdinand Müller u. Walter Blankenburg, Bd.4: Die Musik des evangelischen Gottesdienstes, Kassel 1961.

Sophokles, Oedipus auf Kolonos, München 2018.

Staiger, Emil, Grundbegriffe der Poetik, 8. Aufl. Zürich / Freiburg/Br. 1968 [Erstausgabe 1946].

Stanzel, Franz K., Theorie des Erzählens, Göttingen 1979.

Statius, Achilleis, Leipzig 1974.

Steiger, Johann Anselm, Fünf Zentralthemen der Theologie Luthers und seiner Erben: Communicatio – Imago – Figura – Maria – Exempla, Leiden u.a. 2002.

Steinhauser, Ulrike, Musik und Architektur, MGG² S, Bd.6 (1997).

Sullivan, Louis, Function and Form (1) and (2) [Erstveröffentlichung: 1901] in: ders., Kindergarten Chats and other Writings, New York 1947, 42–48.

The Tall Office Building Artistically Considered [Erstveröffentlichung: 1896], in: ders., Kindergarten Chats and other Writings, New York 1947, 202–213.

Szyrocki, Marian, Die deutsche Literatur des Barock, Stuttgart 1979.

Tarkowskij, Andrej, Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films. Aus dem Russischen und mit einem Nachwort von Hans-Joachim Schlegel. Mit einem Vorwort von Dominik Graf, Berlin 2009, erweiterte u. bearb. Neuausgabe der dt. Erstausgabe v. 1985 [russ. Erstveröffentlichung 1984].

Thomas von Aquin, Summe gegen die Heiden, lat.-dt., hg. u. übers. von Karl Albert und Paulus Engelhardt, 4 Bde., Darmstadt 1974–1996.

Summa Theologica [S.Th.]: Die Deutsche Thomas-Ausgabe, Bd.1ff, Graz u.a. 1934ff.

Thon, Nikolaus, Ikone und Liturgie, Trier 1979.

Trapp, Joseph B., Art. Dichterkrönung, Lexikon des Mittelalters, Bd.3 (1986), 975–977.

Troschke, Michael von, Art. Tritonus, Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Bd.6., 1–17.

Ullrich, Wolfgang, Art. Kunst, ÄGB 3 (2003), 556–616.

Esprit und arkadische Freiheit. Aufsätze aus der Welt der Romania, München 1984.

Was war Kunst? Biographien eines Begriffs, Frankfurt/Main 2006.

Ursprung, Philip, Die Kunst der Gegenwart, München 2010, 2. durchges. Aufl. 2012.

Utzschneider, Helmut / Blum, Erhard (Hg.), Lesarten der Bibel. Untersuchungen zu einer Theorie der Exegese des Alten Testaments, Stuttgart 2006.

Vanbrugh, John, The Complete Works of John Vanbrugh, Bd.4: Briefe, hg. v. Geoffrey Webb, London 1928.

Vasari, Giorgio, Kunstgeschichte und Kunsttheorie, neu übers. v. Victoria Lorini, hg., eingel. u. komm. v. Matteo Burioni u. Sabine Feser, 2. Aufl. Berlin, 2004.

Le Vite de piu eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, Erstausgabe Florenz 1550, eränd. Aufl. hg. v. Rosanna Bettari u. Paola Barocchi, Florenz 1966–87, Bd.1.

Vitruv, Zehn Bücher über Architektur (De Architectura libri decem), lat.-dt., über. v. Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.

Voege, Ernst, Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit in der Lyrik. Untersuchungen an lyrischen Gedichten des Altertums und der Neuzeit im Hinblick auf die herrschenden deutsche Lyrik-Theorie, München 1932, ND Darmstadt 1968.

Vogel, Heinrich, Der Christ und das Schöne, Gesammelte Werke, Bd.9, Stuttgart 1983.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst, hg. v. Ludwig Tieck (1799), Faksimile-Ausgabe, Neudruck Leipzig 1975.

Weber, Beat, Entwurf einer Poetologie der Psalmen, in: Utzschneider, Helmut / Blum, Erhard (Hg.), Lesarten der Bibel. Untersuchungen zu einer Theorie der Exegese des Alten Testaments, Stuttgart 2006, 127–154.

Weber, Max, Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, Tübingen 1922.

Wersin, Michael, Am Anfang war der Dreiklang. Eine Harmonielehre mit Hörbeispielen, Stuttgart 2016.

Whitehead, Alfred North, Science in the Modern World, New York 1948.

Wilde, Oscar, Werke in zwei Bänden, hg. v. Rainer Gruenter, Bd.1, München, 1970.

Williams, William Carlos, Gedichte, amerikanisch u. dt., übertr. v. Hans Magnus Enzensberger, Frankfurt/Main 1962.

Windfuhr, Manfred, Die barocke Bildlichkeit und ihre Kritiker. Stilhaltungen in der deutschen Literatur des 17. und 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1966.

Winkelmann, Johann Joachim, Winkelmanns Werke in einem Band, ausgew. u. eingel. v. Helmut Holtzhauer, 4. Aufl. Berlin / Weimar 1986.

Wohlmuth, Josef (Hg.), Conciliorum oecumenicorum decreta, Bd.1, Paderborn, 3. Aufl. 2003.

Zaloscer, Hilde, Vom Mumienbildnis zur Ikone, Wiesbaden 1969.

Zaminer, F. (Hg.), Ideen zu einer Geschichte der Musiktheorie, Darmstadt 1985.

Begriffsregister

Andachtsbild 251, 254–258
Architektur 28, 31, 46–47, 51–53, 55–57, 61, 67, 76, 91, 100, 105, 112, 120, 139, 158, 162, 165, 203, 211, 215–227, 233, 240–243, 261, 263, 291, 293, 303–312, 317–318, 323, 332–333, 336–338, 343, 345, 367
Aura 45, 135, 273–274, 310

Bild 2, 9, 15–16, 21, 28, 31, 33, 35, 41, 44, 51, 53, 66, 70, 73, 84, 87–88, 91–94, 98, 100, 112, 141–143, 145–157, 159, 162, 165, 176–178, 186–187, 196–197, 216, 243–257, 267, 270, 274, 284, 286–293, 319, 322, 331, 339, 341, 343, 347, 364–365, 369
Bilderverbot 112, 244
Bilderverehrung 243, 245
Böse, Böses 15–17, 98, 131–132, 251, 263, 266, 267, 275

Christlich 1–3, 17–19, 21–22, 29, 44, 60, 65–66, 72, 74, 77–79, 87, 109–111, 113–115, 117, 122–123, 125, 127–128, 131–132, 134, 139, 148, 152, 160–163, 172–173, 178, 180, 183–184, 218, 229, 231–235, 238, 241–245, 247, 253, 256, 258, 267, 271, 327, 331, 335–336, 338–347, 349, 351–352, 359, 373, 375, 378–380

Delectare 69, 77–78, 322
Dichtung, Dichtkunst 28, 31, 45, 48–49, 51–52, 55–57, 61, 65–66, 69–71, 74–75, 77, 83, 101, 108, 120, 128, 139, 159, 165–167, 170, 172, 176–179, 184, 195, 202, 209–211, 216, 236, 261, 265–266, 269, 277–279, 281–282, 284, 317, 330, 332, 340, 347, 359–360, 366, 370
Diegesis 166, 171, 237
Dissonanz, dissonantisch 97–98, 121–122, 211–213, 330, 265, 285, 297–302, 322, 329–330
Drama, dramatisch 17, 52–53, 61, 70, 74, 101, 121, 127–129, 139, 150, 165–166, 169, 171–172, 175, 177–184, 187–188, 212, 233, 237–238, 256–258, 279, 281–282, 317, 333, 349–351, 358

Emblem 154–156, 159, 340
Enthousiasmos 45, 95, 357–360, 366
Epik, episch: s. Erzählend
Erfahrung 3, 78, 87, 99, 122, 139, 193–194, 203, 211, 320, 325, 329, 331–332, 358, 363, 367
Erhaben, Erhabenes, Erhabenheit 19–20, 99, 113, 120, 220, 337
Erlösung 98, 110–111, 117–118, 122–123, 125–126, 131–133, 183, 193, 195, 208, 212, 267, 312, 329, 343, 350
Erzählend, Erzählung, Epik, episch 33, 52, 55, 61, 70–71, 101, 120, 126, 150, 165–167, 170–172, 174–179, 187–188, 191, 195, 202, 236, 251, 279, 281–282, 304, 317, 332, 355, 364
Erzähler 70, 166, 171–173, 175–176, 179, 187, 190, 192, 195, 258, 279–281

Film 28, 48, 51, 53, 57, 88, 139, 150, 159, 165, 185–199, 202

Gedicht 48, 71, 101, 113, 155, 166–170, 178–179, 263, 266–268, 277–279, 295, 332, 335, 338, 347–349, 357–358, 370
Geist 5, 13, 17, 31, 36–37, 39, 43, 45, 47–48, 51, 55, 57, 59–62, 65, 83–85, 87–93, 109–110, 112, 114, 119–120, 127–128, 135, 142, 148, 160–161, 166, 180, 208, 210, 218, 240, 248, 262, 284, 287, 291, 295, 307–308, 315, 319, 326, 332, 336, 346, 358, 364–365, 373, 378–380
Gesang 35, 48, 114, 191, 201, 204–205, 208–209, 232–233, 237–240, 343, 345–346, 359, 366
Gesellschaft 1, 66, 77–79, 81–82, 135, 155, 158, 203, 211, 220, 282, 299, 304, 321, 365, 369–371, 373, 378
Gott 1–3, 5, 9–13, 15, 17–22, 28–29, 31–32, 36, 41–46, 49, 59, 62–63, 65–67, 69–70, 72–73, 75, 77–79, 82–83, 85, 89–90, 92–95, 99, 104–107, 109–115, 117, 119, 122, 127, 129, 131–132, 136, 139, 142, 146, 148–149, 152, 154–157, 160–162, 170, 172–176, 180–184, 202–203, 205,

Gott (*fortges.*) 207–208, 218–219, 231–241, 244–258, 261–262, 264, 266, 275, 284, 290, 292, 308, 312–313, 316, 327, 330, 332, 338, 340, 343, 347–348, 355, 357–360, 371, 375–380
Gottesdienst 28, 59, 65, 67, 231–243, 256–258, 335–338, 342, 345–346, 349
Gut, Gutes, Gutheit 1–2, 9, 11–13, 15–16, 21–22, 31–32, 36, 74, 78–80, 82, 88–89, 94, 97–99, 113, 122, 129, 131, 174, 182, 184, 209, 222, 227, 231, 234, 241, 258, 275, 289–290, 305, 307, 311, 320, 360, 364–366, 369, 370, 375

Harmonie 52, 81, 94, 105, 126–128, 201–208, 210–213, 221, 226, 240, 285, 297, 302, 305, 316–317, 322, 332, 357
Haus 2, 4, 28, 34, 46, 51, 67, 167, 218–221, 232, 241, 256, 287, 304–305, 307–312, 323, 338, 371
Häßlich, Häßliches 15, 17–18, 22, 32, 34, 46, 97–98, 115, 118, 123, 190, 197, 199, 231–232, 263, 266–267, 275–276, 285, 298, 301, 305, 315–316, 325, 339
Hören 2, 5, 12, 23, 47, 52, 55–57, 65–66, 74, 103, 135–136, 139, 169, 187–188, 191, 204–205, 239, 243, 258, 299, 301, 317, 319, 322, 325, 336, 345, 371, 380

Idealität 42–43, 109, 115, 210, 225, 269, 280, 304–305, 307, 337, 256–258, 261, 274, 298, 313, 342, 358, 371
Ikone 3, 66, 95, 110–111, 142, 144, 147, 150–154, 156, 159, 161–163, 249, 251–253, 255–256, 274, 287, 338, 342, 346–347, 374, 378
Innerer Sinn 5, 23, 47–48, 52, 204, 210, 325
Inspiration 87, 331, 378, 379

Jesus (Christus) 1–2, 17–18, 22, 41–42, 45, 60, 73–74, 87, 110–111, 114, 122, 125–126, 128–129, 131–132, 145, 151–152, 155–156, 159, 161–164, 175–176, 218, 231–232, 235, 237–238, 242, 245–248, 250–258, 266, 289, 300, 338–340, 342, 346, 352

Katharsis 125–126, 128–129, 131–132, 182, 211
Komödie, komisch 55, 115, 120–121, 131–132, 180–181
Komposition 92–95, 98, 100, 123, 153, 213, 286, 288, 291, 298, 299, 352
Kreuz, Kreuzigung 17–18, 22, 42, 46, 97–98, 110–111, 114, 123, 152, 155, 158, 180, 232, 238, 250, 338, 342–343
Kultbild 162, 251–256
Künstler 4–5, 16, 31, 33, 41, 45–46, 57, 69, 78–84, 88–95, 98, 106, 108–110, 115, 120, 141–142, 144–146, 150, 157, 161, 172, 182, 197–198, 216, 248–249, 251–252, 254, 261–262, 264, 267–270, 280, 283, 285, 287–288, 318–321, 330–332, 339–340, 342, 353, 355, 357–360, 363–367, 369–371, 373–380
Kultur 126, 298, 315, 327, 341, 343, 373–375
Kunst: passim

Lachen 131–132, 146, 180, 183
Lyrik, lyrisch 48, 52, 61, 65, 101, 120, 165–170, 172, 176, 178–179, 195, 236–237, 240, 262–267, 273, 275, 277–279, 282, 300, 315, 317, 321, 329–332, 335, 347, 349, 369, 374–375

Malerei 3, 31, 44, 47–48, 52–53, 55–57, 61, 81, 83, 88, 91–92, 105, 107, 112, 120, 139, 141–148, 150–153, 156–159, 163–165, 172, 177–178, 184–188, 192, 202, 209–212, 243–244, 247, 254, 261, 267, 270–273, 283–286, 288–291, 294–295, 297–298, 306, 312, 317–321, 331–332, 338–339, 341, 346–347, 352, 367, 370, 374, 377
Mathematik, mathematisch 48, 56–57, 103, 105, 107, 143, 145–146, 165, 201–204, 206–207, 209–210, 225, 227, 239, 262–263, 265, 285, 287, 315, 317–318
Melancholie 295, 363–367, 379
Melodie 52, 211, 213, 226, 299, 332, 336, 347
Mimesis, mimetisch, μίμησις 31–35, 48, 53, 56–57, 69–70, 76, 80–81, 83, 85, 87–91, 97, 105, 112–113, 118–120, 123, 125, 139, 141, 150, 157, 165–167, 169–172, 174, 176, 179, 183, 201, 206, 209, 235, 237, 261, 289, 292, 317, 332, 367
Moderne 3, 55, 79, 81, 105, 127, 133–136, 163, 166, 181, 188–193, 195, 205, 215–216, 222, 259, 261–262, 265, 268–271, 273, 275–279, 281–283, 284–285, 287–289, 291–294, 297–298, 300, 302–303,

Moderne (*fortges.*) 305–307, 309–311, 313, 315–317, 319–323, 325–327, 329–332, 335–338, 340–345, 347, 349, 351–352, 360, 364, 370, 377–378
Musik 2, 28, 31, 45–48, 51–53, 55–57, 61, 65–66, 71, 76, 81, 83, 97–98, 101, 105, 112, 119–123, 126, 139, 150, 159, 165, 168–169, 179, 186, 190–191, 195, 201–214, 216, 225–227, 233, 237–241, 247, 256, 258, 261, 265, 269, 273, 278, 283–285, 297–302, 307, 310, 317–319, 321–332, 327, 332, 335–336, 343, 345, 347, 352, 358–359, 367, 373, 375–376
Mysterienspiel 184, 237, 257–258, 351–352
Mythologie, Mythos, mythisch 43–44, 101, 110–111, 113–114, 117, 122, 143, 161, 180

Nachtigall 35–36, 48, 58
Natur 15, 17, 23, 25, 31, 33–36, 41–46, 48, 51, 56, 62, 67, 69, 79, 81, 83–85, 87–95, 97–98, 100, 103, 105–107, 110–111, 114, 118, 121, 128, 133, 139, 141–142, 146–147, 149, 153–154, 156, 157, 159, 166, 189, 213–214, 216, 228, 226, 246–249, 252–253, 261–263, 265, 266–268, 270–273, 283–294, 304–305, 308, 311–312, 331–332, 337–338, 340–341, 355, 363, 367, 370

Oper 191, 282
Ornament, Ornamentik 286, 288, 306, 333, 294, 316

Paragone 157, 160
Perspektive 36, 51–52, 71, 73, 92, 100, 142–149, 151, 157–158, 171–172, 181, 184, 212, 239, 242, 252, 279–280, 291–292, 297, 317–318, 327, 333, 355
Photographie 53, 88, 94–95, 185–190, 194, 252–253, 256, 264, 268, 273–274, 288, 292, 295, 298, 313, 317, 342
Plastik: s. Skulptur
Poesie 39–40, 51, 55, 61, 99, 108, 112, 114, 128, 170, 177–178, 188, 265, 267, 277–279, 373–374
Poiesis, ποίησις 27, 104, 107, 206, 217, 315, 316
Preisen 28–29, 82, 237
Prodesse 69, 77–78
Profan, pro-fan 46, 150, 233, 241, 256, 275, 281, 336, 375
Profanisierend 262, 270–271, 272, 274, 276, 282, 292, 294–295, 302, 306–307, 313, 316–317, 323, 343
Proportion 100, 103–107, 135–136, 190, 202–203, 224–227, 306–307, 318
Prosaisch 39–40, 66, 236

Raum 39, 51–53, 61, 80, 93–94, 98, 107, 117, 135, 141–150, 152, 157–159, 161–162, 167, 172, 177, 181, 183–184, 188, 206, 214–215, 219, 226–227, 233–234, 238, 241–243, 255–258, 273, 286–287, 294, 306, 308, 318, 325, 330, 336–337, 342, 352, 375
Realität 48, 61, 73, 78, 81, 118, 145, 166, 181, 184–199, 252, 256, 265, 268, 272, 292, 295, 309, 311–313, 327, 349, 358
Regel 35, 69, 103–108, 112, 143, 202, 206, 208, 213, 227, 252, 299, 317, 320, 335, 360, 377
Reinheit 198, 273, 278, 288, 289, 291, 306
Religion 17, 37, 43, 59–60, 62, 66, 114, 236, 275, 326, 339, 371, 373–376
Repräsentation 70, 271–271, 325
Rhythmus 52, 71, 120, 201–202, 206–208, 213–214, 226, 277, 285, 300–302, 317, 322, 332

Sakral 3, 28–29, 45, 62, 66–67, 78, 85, 109, 111–112, 114–115, 139, 147–148, 150, 152, 154, 157, 162–163, 178, 184, 219, 229, 231–232, 234–235, 243–247, 251–253, 255–256, 258, 273, 281, 331, 335, 337–347, 349, 352, 375–376
Schmuck 17, 99–102, 224, 225, 235, 236, 243, 278, 298, 306–307, 310, 366
Schön, Schönes, Schönheit 1–2, 5, 9–23, 28–29, 31–32, 33–36, 40–47, 55–57, 60, 62–63, 65, 74–75, 78–80, 82–83, 92–94, 97–107, 109, 112–113, 115, 117–119, 121–123, 134, 136, 139, 147, 154, 160–164, 180, 197, 197, 199, 206–207, 213, 216–217, 219, 220, 221–227, 231–236, 243, 247–248, 263–267, 273, 275–276, 285–286, 297–298, 301, 303, 305–309, 311, 322, 325–326, 330, 333, 335, 346, 350, 352, 357, 358, 366, 371, 374, 380

Seele 21, 36, 39, 41–42, 52, 74, 76, 83, 85, 93, 95, 125, 128–129, 131–132, 154, 160, 169, 176, 185–187, 196, 202–203, 207–209, 231–232, 243, 251, 253–254, 257, 264, 280, 284, 350, 357–359, 365, 367, 374
Sehen 3, 5, 9–13, 19, 21, 23, 28, 33–34, 47–49, 51–53, 55–56, 60, 65–66, 74, 78–79, 82, 85, 92–93, 98, 100–101, 106–107, 128, 131, 135, 139, 141–147, 155–156, 158–160, 162, 170, 172–173, 175, 182–184, 186, 189, 191, 193–194, 217, 202, 222, 235, 240, 243, 246, 250, 253, 256–257, 272, 274, 277–280, 286, 289–290, 294, 301, 304–307, 321, 325, 338, 342, 345, 358, 363, 371, 375
Sinne, sinnlich 5, 10, 12–13, 15, 21–23, 31–34, 39, 41, 45–49, 51–52, 56–57, 59–62, 74, 76, 83–85, 88, 92, 94, 103, 112, 139, 143, 160–161, 163, 165, 170, 177, 202, 206–207, 210–211, 214, 233–234, 243–244, 246, 249, 251, 261, 265, 284–285, 289, 301, 332, 341
Skulptur, Plastik 28, 31, 47–48, 51–53, 56–57, 61, 66, 88, 92–94, 100, 105, 120, 139, 141, 157–165, 172, 177, 178–179, 183, 196, 210–211, 243–244, 247, 251, 254, 261, 271, 274, 276, 283, 291, 293–294, 317–319, 326, 332, 338, 342–344, 347, 352, 359, 370, 377
Sozialität 219, 304
Sphärenmusik 204–205, 239
Spiel 17, 31, 48, 52–53, 56–57, 69, 74, 107, 115, 121, 127–128, 132, 148, 165, 179–184, 186–188, 190, 206, 212, 225, 237, 239, 247, 257–258, 261, 263, 269, 281–282, 300–302, 308, 310, 313, 315, 317, 322, 327, 336, 349–352, 358, 364, 369
Sprache 3, 39–40, 44, 52, 66, 71, 75, 82, 99, 101, 120, 143, 165–166, 176–178, 195, 219, 265, 268, 277, 298, 300, 308, 332, 336, 343, 346–347, 351, 365
Surrealismus, surrealistisch 188, 265, 270, 272, 283, 288, 291–293, 309, 313, 360

Tanz 53, 55, 172, 189, 201, 209, 257, 285, 301, 357
Techne, τέχνη 23, 34, 57, 133–134, 216–217, 304, 357, 360
Technik, technisch 34, 53, 88, 100, 105, 133–136, 142, 188, 191–192, 215–217, 219, 221–223, 225, 261–262, 264, 268, 273–274, 282, 293–294, 298, 303–305, 308, 310, 313, 315, 317, 327, 329–330, 336, 339, 347
Technoïd 189, 293, 316
Theater 2, 28, 94, 179, 181–182, 187, 190, 263, 276, 281–282, 312, 349–350
Ton 48, 56, 88, 94, 127, 183, 191, 201–203, 210–211, 267, 285, 299, 302, 317, 332
Tragödie 98, 100, 106, 117–122, 125–128, 131, 180–181, 211, 276, 322, 358
Transzendierend 262, 270–272, 283, 291, 302, 313, 316–317, 331, 343
Traum 118, 122, 129, 204, 207, 263, 265, 288, 293, 364

Urbild 42, 115, 141, 152, 208, 243–244, 248–249, 251, 253–257, 280

Video 53, 188–189, 313, 342

Wahr, Wahres, Wahrheit 1, 5, 9, 11–13, 23, 27–29, 31–35, 39–40, 42, 45–46, 59–60, 62–63, 69–80, 83, 85, 88–89, 95, 97–102, 104–105, 108, 113–114, 117–118, 121, 134, 136, 139, 152, 155, 161, 180, 196–197, 199, 206–207, 217, 234, 244, 248, 252, 264, 271–273, 280, 298, 311, 325–326, 330, 352, 365, 371, 378–379
Welt 1, 15, 6, 22, 35, 41–43, 51, 60, 67, 81, 84–85, 93–94, 104, 114–115, 117–118, 120–121, 127, 135, 139, 141–153, 156–157, 159, 161–163, 167–173, 175–176, 180–182, 184, 190–191, 193, 196, 197, 199, 201–205, 207–208, 210–211, 214–219, 227, 239–240, 242–243, 253–254, 256–258, 261–268, 270–271, 274–275, 277–278, 284, 287, 289, 291, 292–294, 302–307, 313, 315–318, 320, 323, 326–327, 329–332, 335, 339, 350–351, 359, 374–376, 379
Werk 1–2, 4–5, 9, 11, 18, 21–23, 25, 27–29, 31–33, 35–36, 41–49, 51, 55, 59, 62, 70–73, 75–76, 78–83, 85, 87–91, 93–95, 97, 99–101, 103–112, 115, 127, 133–136, 139, 141, 153, 157, 159, 161–163,

Werk (*fortges.*)
189, 193, 197, 203, 205–207, 210–211, 215–216, 220–227, 231–235, 243, 247, 25–251, 261–262, 268–274, 280, 284, 286–289, 292–294, 300, 303–307, 310, 312, 317–318, 320–321, 325–326, 333, 335–338, 340–345, 352, 355, 359–361, 363–367, 369–371, 376, 380
Wohnen 2, 28, 34, 67, 100, 139, 217–220, 222, 240–241, 303, 309, 323, 359
Wort 12, 18, 19, 22, 28, 45, 46, 52, 56, 59, 62–63, 65–67, 69, 76, 78, 84, 99, 101, 104, 113, 122, 125, 127, 134, 139, 141, 154, 156, 162–163, 165–166, 176–179, 181, 187–188, 190–191, 201–202, 210–211, 225, 231–239, 241–242, 246–248, 250, 253–254, 256–258, 267, 274, 277–279, 284, 300, 304, 317, 331, 336, 343, 348–350, 365–366, 376

Zeug 27–28, 34, 79, 100, 105, 133, 136, 203, 215, 221, 261, 331
Zweck 15, 27–29, 32, 34–35, 46, 56–57, 77, 79–80, 82, 105, 131, 136, 194, 203, 209, 215, 217–218, 221, 223, 225, 261, 271, 285–286, 294, 305–306, 308, 317–318, 373–374, 380

Namensverzeichnis

Abgar von Edessa 252
Abraham 174–175, [247]
Achilleus 359
Adam 155, [257]
Adorno, Theodor W. [3], 17, 66, [77], [81], 97, 275, 298, 304
Agrippa von Nettesheim 367
Aischylos 128,
Alberti, Leon Battista [33], 100, 142, 146–147, [148], 151, 153, 177, 222–226
Anselm von Canterbury [346]
Antigone 106, 127
Aphrodite 169, 365
Apoll 111, 114, [118], 120, 162, 178, 359, 365, 369, 378
Arago [185]
Ariost 115
Aristoteles 2, [27], 34, 55, 69, 90, 97, 100, 106, 125–126, 131, [133], 148, 166, 170, [180], 204, [209], 210, [211], 240, 279, 304, 366
Aristoxenos von Tarent [211], [236]
Arndt, Johann [154], 155–156
Artemis 111
Athena 43, 128
Auerbach, Erich 175, [257], 280
Augustinus von Hippo 18, 73, [83], [104], 207, 213–214, 226, [233], [239], [245], 301
Augustus 370
Austen, Jane 71, [104]
Axmacher, Elke [126]

Bacchus 225
Bach, Johann Sebastian 126, 237, 258
Bachem, Rolf [75], [113]
Bacon, Francis 293
Badstübner, Ernst [148]
Ball, Hugo 277
Balthasar, Hans Urs von 1–2, [9], [13], 41, [65], [179–180], 181, [182–184], [349]
Barth, Karl [235]
Barthes, Roland 186
Basilius von Caesarea [247], 248
Basquiat, Jean-Michel 320
Bastien-Lepage, Jules [339]
Batteux, Charles 55, [69], 358
Baudelaire, Charles 263–268, 270, 275, 277, 315, 370
Baumgart, Fritz [222], [241–242], [306–307]
Baumgarten, Alexander Gottlieb 10
Baxandell, Michael [255]
Bazin, André 186, 194
Becket, Thomas 351
Beckett, Samuel [281], 321
Beethoven, Ludwig van [121], 319
Beierwaltes, Werner [21]
Belting, Hans [252]
Benjamin, Walter [135], [185], [191], [264], 273–274, 298
Berne-Joffroy, André 277, [278]
Beckmann, Max 292
Berenson, Bernard 145, [146]
Bernhard von Clairvaux [76]
Berns, Jörg Jochen [255]
Bergman, Ingmar [191]
Bergson, Henri [187]
Blawatzky, Helga [284]
Blumenberg, Hans [203]
Boccaccio, Giovanni [75], 113
Boccini, Umberto [308]
Böcklin, Arnold 283
Bodonyi, J. [148]
Boeck, Wilhelm [292]
Boethius 204–205, 207–208, [209], 301
Böhmer, Klaus [205]
Bonaparte, Jerôme 186
Bonaparte, Napoleon 186
Bonaventura 41, [44], 46
Bonhoeffer, Dietrich [239], 342
Bouman, Johan [18]
Bouyer, Louis [242]
Brancusi, Constantin 293–294
Brecht, Bertolt [77], 182, [191], 271, 276, 279, 281–282, 295, 316, 349, [350]
Breton, André 292–293
Bruhn, Siglind [300]
Bruno, Giordano 108, 159
Buchner, August 39, [40], [69], 72, 77, 99
Budde, Elmar [299]

Bulgakowa, Oskana [187], [194], [196]
Bullinger, Heinrich [235]
Buñuel, Luis [188], [194], 313
Burckhardt, Jacob 373–375
Busch, Bernhard 185
Butler, Samuel 72

Caesar, Julius [82]
Cage, John 269, 300, 310, 317
Calder, Alexander 294
Calderon de la Barca 115, 184
Calvin, Johannes 245, [247], 250, [254]
Cancik, Hubert [244]
Canévet, Mariette [49]
Carossa, Hans 329
Casagemas, Carlos 73
Cassirer, Ernst [143], 216, 221
Catharina von Georgien 74, 129
Catull 169
Cézanne, Paul 81, 92, 94, [95], 284
Charles, Prince of Wales (Karl III. von England) [227]
Christ-von Wedel, Christine [239]
Christo 268
Cicero [33], [82], [99], 204, [210]
Claudel, Paul [95], 331, 349–350, [376], 379
Coclico, Adrianus Petit [212]
Colpe, Carsten [233], [241]
Constant, Benjamin [79]
Courbet, Gustave 294

Da Vinci, Leonardo 145, 150–151, 184, 342
Daguerre, Louis [185]
Dahlhaus, Carl [211], [213], [299], 301, [302]
Dalí, Salvador 291
Daniel [161]
Dante [73], 114–115, [359], [369], [378]
Danto, Arthur 272, 326
Danuser, Hermann 297
Daumier, Honoré [339]
Däubler, Theodor 329
Debussy, Claude [81], 285, 319, 321
Degas, Edgar [94]
Degenfeld, Veronika von 352
Delacroix, Eugène [339]
Deleuze, Gilles [187]
Delluc, Louis [196]
Delvaux, Paul 293
Derrida, Jacques 310–311
Dewey, John 192
Diana 225
Dionysios von Phurnâ-Agrapha [34], [97], [161], [247]
Dionysius (Gott) 119, 122, 365
Dionysius Areopagita [75], [151]
Diotima [21], [33]
Distler, Hugo 336
Dix, Otto 295
Dostojewski, Fjodor Michailowitsch 72, 365
Du Bellay, Joachim [266]
Ducasse, Isidor „Lautréamont“ 293
Duchamp, Marcel 268, 270, 292, 294, 309, 325
Dubuffet, Jean 320
Dumitresco, Natalia [294]
Duras, Marguerite [191]
Dürer, Albrecht 89, 92, 107, 367

Eiffel, Gustave 221–222
Einstein, Albert 276
Eisenmann, Peter 309–312
El Greco 73–74
El Lissitzky [310]
Eliot, T. S. 347, [348], 351–352
Epstein, Jean [196]
Eros 365
Eumolos 113
Euripides 121
Eurydike 114
Eusebius [245]

Faust 74, [182]
Feldtkeller, Christoph 215–217, 225, [227], 303, [304], [310–311], 312
Feser, Sabine [91], [177]
Festus 176
Feuerbach, Ludwig 182
Feustking, Johann Heinrich [375]
Ficino, Marsilio [21], [33–34], 208, [365], 367
Fiedler, Konrad [32], [35], [80]
Flaubert, Gustave 173
Flora (Göttin) 225
Florenski / Florenskij, Pawel 95, 144–153, 157, 159, 184, [242], 377, [378]
Franju, Georges [194]

Franke, Ursula [32]
Freud, Sigmund 311
Friedrich, Caspar David 149, 153, 155–156, 340
Friedrich, Hugo 262, [263–264], 265, [266–267], 268, [273], [275], [278], 315, 329–330, [331], 332, 347, 349
Fromm, Hans [358]
Frost, Robert [101]
Fuhrmann, Manfred [70], [125], [131], [211]

Gadamer, Hans-Georg 81, [82], [107], 321, [327], [376]
Gasquet, Joachim [94–95]
Gauguin, Pauls 370
Gautier, Théophile 79
Gehry, Frank 309, [310]
Genette, Gérard [166]
George, Stefan 278, 329
Gerhardt, Paul 41, [239], 258, [375]
Gernhardt, Robert [338]
Gerson, Johannes 75
Gilot, Françoise [289], [320], [377]
Giotto 254, 286, 347
Gladigow, Burkhard [162]
Gmelin, Hermann [114], [378]
Goethe, Johann Wolfgang von 74, [182], 234, [347], 360–361, 371
Gogol, Nikolai [251]
Goldstein, Julius [221], [308]
Grahame, Kenneth 380
Gray, Dorian 15–16, [251]
Greene, Graham 173
Gregor I. [254]
Gretchen 74
Gropius, Walter [305], 306
Groß, Nikolaus [341]
Grosse, Sven [1], [3], [36], [42–43], [69], [75–77], [82], [99], [135], [154], [239], [258], [271], [316], [330], [275], [380]
Grosz, George 295
Gryphius, Andreas 74, 128–129
Grünewald, Matthias 97, 343
Guardini, Romano [10], 27, 35, 76, 93–94, [135], 233, [234], [240], 251, 254, [346], 379
Günther, Hans Christian [269]

Hadid, Zaha 309
Hager, F. P. [148]
Haecker, Theodor 11–12, 15, [99]
Haftmann, Werner 269–270, [271], 325, 327
Hallward, Basil 15
Hamm, Berndt [239], [251–252], [254–255]
Hamm, Heinz [143]
Hamann, Johann Georg 84, 87, [332]
Hamburger, Käte [170]
Hanslick, Eduard [121], [209–210]
Haubrich, Rainer [309]
Haydn, Joseph 46, 301
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 3, 17, 36–37, 39–40, 43, [45], 47–48, 51–52, 56, 59–62, 65–66, 83, 109–110, 112, 117, 126–128, 131, 133, 160–161, [162], 163, 168, [170], [179], 180, 184, [188], [207], [210–211], 212, [213], 252, [253], 311, 326, 360
Heidegger, Martin [9], 27, [28], 35, 62, [74], 79, 99, 133–136, [141], 203, 216, [217–218], 261, [269], 294, 311, [316], 326, [330]
Hemingway, Ernest 281
Henning, John [370]
Herder, Johann Gottfried [206–207]
Herkules 224
Herwegen, Ildefons [234]
Hesiod 113
Hesse, Klaus [358], [366]
Hindemith, Paul [205], [213], [300], 301
Hiob 182
Hiskia 250
Hofmannsthal, Hugo von 329
Hofmann, Friedhelm [341]
Hölderlin, Friedrich 134
Holz, Arno 278
Homer 113, 166, 175
Hopper, Edward 295
Horaz [49], 69, 77, 100, [177], [369], 370
Hradsky, Wolfgang [249]
Hrdlicka, Alfred 342–343
Huch, Ricarda 329
Hucke, Helmut [345]
Hugo, Victor 371
Huizinga, Johan [206]
Huizinga, Johan 107

Hulten, Pontus [294]
Hüschen, Heinrich [211]

Ion 357
Ismene 127
Istari, Alexandre [294]
Iwanowna, Lisaweta [355], 364–365, 369, 371

James, Henry 173
Janin [186]
Jeanneret, Pierre [308]
Jencks, Charles [310]
Jesaja 240
Johannes der Täufer 73, 343
Johannes von Damaskus 245–249, [252]
Johannes vom Kreuz [76]
Johnson, Philip [310]
Josef II. 289
Joseph 135
Joukahainen 258
Joyce, James 279–280, 321
Juliane von Norwich 131
Juno 225
Jupiter [44]
Justin der Märtyrer 113, 232–233

Kaden, Christian [201], [203], [211], [322]
Kandinsky, Wassily 283–288, 290–291, 297–299, 312, [341]
Kaiser, Georg 178
Kalisch, Volker [201], [212], 300, [376]
Kambartel, Walter [227]
Kammel, Frank Matthias [254]
Kant, Immanuel [11–12], 19, 35–36, [40], 48, [56], 80, 85, 103, [104]
Karl der Grosse 345
Karlstadt (Bodenstein), Andreas 250
Katharina von Alexandrien 342
Kaulbach, Friedrich August von 371
Kepler, Johannes [205], [210–211]
Kesting, Marianne [264], [268], [295], [317]
Kierkegaard, Søren [379]
Klee, Paul 44, 288
Klibansky, Raymond [366]
Köhler, Ernst [104]
Kolbe, Maximilian [341]
Koolhas, Rem [304]
Kooning, Willem de 320
Körtner, Udo [338]
Kracauer, Siegfried 188–195, 313
Krahn, Julia 342
Křenek, Ernst 298
Kreon 127
Krier, Léon [307], [309]
Kristeller, Paul Oskar [55]
Kröger, Tonio [355], 364–365, 369–370
Krones, Hartmut [213]
Kubrick, Stanley [192]

Laertius, Diogenes [27]
Lake, Carlton [289], [320], [377]
Lamping, Peter 166, [167], 168, [170], 277–278, 281, [329]
Laokoon [163], 177, [178]
Lazarus 340
Le Corbusier 307–309, 337
Lenbach, Franz von 371
Lenz, Christian 289, [340], 341–342, [347]
Leonidow, Iwan Iljitsch [310]
Leisner, Karl [341]
Lepik, Andres 304
Lessing, Gotthold Ephraim [125], 177–178
Lethen, Helmut [194]
Leverkühn, Adrian 299, 367
Lewis, Clive Staples [378], [380]
LeWitt, Sol [272]
Lichtenberg, Bernhard [341]
Lodge, David 172–173
Loerke, Oskar 329
Lönnrot, Elias [358]
Lohenstein, Daniel Casper von 97, [247]
Loos, Adolf 306
Lorini, Victoria [91], [177]
Lotz, Johann Baptist [12], [32]
Ludwig XIV. [55]
Ludwig XV. [55]
Luther, Martin [76], 126, [156], 231–232, 246, [247], 250

Maach, Niklas 337
Mach, David 343
Mader, Joseph 331
Maeterlinck, Maurice [284]
Magritte, René 293
Malewitsch, Kasimir Sewerinowitsch 270, 287–288, 290, 306, 320, 325

Mallarmé, Stéphane [267], [273], 277, 331, 349
Mamedov, Raoef 342
Manet, Édouard [339]
Mann, Thomas 72, 75, 299, 355, 364–365, 367, 369, 371
Mannack, Eberhard 129
Manzoni, Piero 268, 270
Marakos von Syrakus 366
Marc. Franz [341]
Marcel, Gabriel [183]
Maria 60, 73–74, 115, [162], [252], 343, 349
Maria Magdalena 156, 343
Maria Theresia 289
Mars 224
Marsyas 111
Matisse, Henri 284
Mauriac, François 173
Mayer, Rupert [341]
Medusa 193, 195, [275]
Meisner, Joachim Kardinal 341
Mendelssohn, Felix 319
Mephisto 74
Messiaen, Olivier [205], 300, 336, 352
Meyer, Alfred [306]
Meyer, Hans 303
Meyer, Peter [310]
Michelangelo 90–91, [92], 196
Midas 119
Minerva [44], 224
Miró, Joan 291
Mitscherlich, Alexander [218], [220], [304]
Mona Lisa 45, 135, 274–275
Möller, Hartmut 103, [202], [345]
Moltke, Helmuth James Graf 342
Mondrian, Piet [294], 306
Monet, Claude 92, [147]
Moreau, Gustave 346
Mosebach, Martin [238], [331], [338], [342]
Mozart, Wolfgang Amadeus 301, 322
Müller, Andreas [238]
Müller, Wolfgang W. [336]
Museus 113

Naredi-Rainer, Paul von [226–227]
Neddens, Christian 155, [340], [342]
Neumann, Helga [148]
Newman, Barnett 320
Newman, John Henry [346]
Nièpce, Joseph Nicéphore 185
Nietzsche, Friedrich [82], 117–119, [121], 122–123, 131, 133, [275], 311–312, 358
Nikolaus von Kues 203
Niobe 111
Nowak, Adolf [48], [201], [209–210]

Odysseus [101], 114
Oedipus 106, 118–119, 125–128, 131, 181
Oeri, Jakob [373]
Opitz, Martin 39, 113, [361], 370, 375, 378
Oppenheim, Robert 276
Orestes 128
Orpheus 113–114
Ortega y Gasset, José [81], 105–106, 319, 321
Ovid 370

Paik, Nam June 313
Pannenberg, Wolfgang [340]
Panofsky, Erwin [89], 90, 92, 143–146, [147], 148–149, 158, 193, 198, [227], [254], [366]
Pärt, Arvo [322], 336
Patalas, Enno [191]
Paulus 176, [239], 244
Paulo Veronese [339]
Pauson [34], [97]
Pegasus [275]
Perrault, Charles [227]
Perseus 193
Petrarca [75], 169, [369]
Petrus 177
Phidias 33, 231, 359
Picasso, Pablo 73, [267], 276, 284, 288–289, 292, 319–320, 370–371, 377
Piglheim, Bruno [339]
Pinder, Wilhelm [254]
Pippin der Jüngere 345
Pisani, Salvatore 337
Platon 2, [21–22], [55], 83, 85, 88–90, 118, 166, 171, [184], 201–202, [204], 207–208, [209], 211, 231, 237, 240, 266, 284, 302, 312, 357–358, 360, 365–366, 369
Plinius Maior [33]
Plotin 9, 11, 19, 21, [22], 31, 33, 44, 87, 89–90, 117–118, 231, 266, 284, 359
Plutarch [177]
Pollock, Jackson 288
Polygnot [34], [97]

Proserpina 225
Preußner, Eberhard [205]
Proust, Marcel 190, 279, 321
Pürstinger, Berthold [255]

Raffael 256
Rahner, Hugo [114]
Rameau, Jean-Philippe [212]
Ratzinger, Joseph [239], [241–242], [323]
Read, Herbert [220]
Redon, Odilon 346
Reinhard, Ad [81]
Reinhardt, Max [191]
Rembrandt van Rijn 256
Renucci, Paul [378]
Resnais, Alain [191]
Respighi, Ottorino 48
Restituta, Maria 342
Richter, Gerhard 320, 341–342
Riemann, Hugo [201]
Rilke, Rainer Maria 19, 178, 339–340
Rimbaud, Arthur [265], 267, 275, 277, 349, 370
Rinuy, Paul-Louis [337]
Roche, Mark [17]
Rodin, Auguste 178
Rosenkranz, Karl 17
Rossetti, Dante Gabriel 283
Rossmann, Andreas [341]
Rothko, Mark 320
Rouget, Gilbert [322]
Rubljev, Andrej [147], 151
Rummenhöller, Peter [201], [212–213]

Sachs, Hannelore [148]
Sachs, Reinhard [244]
Salomo 218
Samuel, Claude [352]
Sappho 169
Sarte, Jean-Paul [77], 172–173
Saxl, Fritz [366]
Sayers, Dorothy 77, [78–79], 87, 99, [100], [104], 235, 363, [364]
Schad, Christian 295
Schäfke, Rudolf [204]
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 3, 42–43, [56–57], 70, 84, 87, 90, 109–110, 113–115, 117, [183], 197, 203, 226, [275], 290, [332], 359–360, 363
Schermuly, Peter 331
Schiller, Friedrich 78, [79], 82, [101], 361
Schlegel, Hans-Joachim [198]
Schleiermacher, Friedrich [155], [236]
Schmoll, J. A. 339–340, 346
Schneede, Uwe M. [188], [287], 293, [295], [319–321]
Schneider, Reinhold [180]
Schnell, Dieter [309]
Schönenberg, Arnold 122, 285, 297–300, 317
Scholtz, G. [201]
Schopenhauer, Arthur [117], [119–120]
Schröder, Rudolf Alexander 329
Scipio 204
Seewald, Richard 44, [92–94], [147], [346]
Segantini, Giovanni 283
Seidel, Ernst [309]
Seidel, Wilhelm [214], [300–301]
Sedlmayr, Hans [270], [273], [278], 288, 290, [293–294], [306], [308], [310], [317], 325–327
Seneca [89]
Seubert, Harald [4]
Shakespeare, William 169, [191]
Sheeler, Charles 295
Simek, Rudolf [370]
Simeon [Lk 2] 238
Simonides 177
Skelly, Ian [227]
Slonimsky, Nicolas [299]
Söhngen, Oskar [239–240], 335, [336]
Sokrates [33], 357
Sophokles 127
Spark, Muriel 173
Spiess, Werner [341]
Staiger, Emil [101]
Stanzel, Franz K. 171, [192], [195]
Statius 369–370
Steiger, Johann Anselm [156], [246]
Stein, Edith [341]
Steiner, Rudolf [284]
Steinhauser, Ulrike [225]
Stephanus 73, 218
Stockhausen, Karlheinz 300
Storm, Theodor 169–170
Stramm, August 278
Strawinsky, Igor [300]
Strobl, Hilde [304]

Stuck, Franz von [339], 371
Sullivan, Louis 57, 225, 304–305, 307

Talbot 185
Tarkowskij, Andrej 53, 191, 195–199, 371
Thackeray, William Makepeace [192]
Theseus 127
Thomas der Apostel 47, 246, 351
Thomas von Aquin [9], 11, [44], [91], 103, 149
Thon, Nikolaus [151], [245], [252]
Thorpe, Hilary 363
Thorvaldsen, Bertel [339]
Thukydides [70]
Tinguely, Jean 294
Tolstoi, Lew Nikolajewitsch 365
Tournemire, Charles [336]
Trakl, Georg 277
Trapp, Joseph B. [369]
Troschke, Michael von [213]

Uhde, Fritz von 111, 339–340, 346
Ullrich, Wolfgang [69], [77], [79], [81], [104], [177], [371], [376]
Ulrich, Tim 268
Ursprung, Philip [269], [272], [319–320], [376]

Väinämoinen 359
Van Gogh, Vincent [35], 94, [141], 340, 370, 377
Vanbrugh, John 219, [220], [221]
Varchi, Benedetto [91–92]
Vasari, Giorgio 91, 157, 160, [177]
Velazquez, Diego 93
Venus 162, 225
Verlaine, Paul 370
Virgil [89], 370
Vitruv 223–225, [226]
Voege, Ernst 168–169, [369]
Vogel, Heinrich [82]

Wackenroder, Wilhelm Heinrich [376]
Wagner, Otto 306
Wagner, Richard [66], [121], 122, [182], 297, 299, 371
Wallinger, Mark 342
Walter von der Vogelweide [378]
Warhol, Andy [135], 272, 274, 295
Watteau, Antoine [150]
Webb, Geoffrey [220]
Weber, Beat [99]
Weber, Max 315–316
Webern, Anton [300]
Werfel, Franz [191]
Werner, Ulrich [148]
Wersin, Michael 322
Whitehead, Alfred North 192, [193]
Wigley, Mark [310]
Wilde, Oscar 15–16, 79, [251]
Williams, William Carlos 167, [195]
Wimsey, Peter 363
Winckelmann, Joachim 163
Windfuhr, Manfred [267]
Woolf, Virginia 279–280, 321
Wotton, Henry 15–16
Wright, Lloyd Frank 309

Young, James O. [55], 70–72, 80, 104, 271, 325

Zaloscer, Hilde [253]
Zeitblom, Serenus 299–300
Zeus 33, 175, 359
Zeuxis 33, 98
Zurbarán, Francisco de 93, 342
Zwingli, Huldrych [239], 250

»Theologische Ästhetik der Kunst« ist eine erstmalige umfassende Reflexion aller Kunstgattungen in theologischer Perspektive.

Schelling und Hegel haben eine Philosophie aller Kunstgattungen ihrer Zeit geschaffen. In diesem Werk liegt ein theologisches Pendant vor, in dem Malerei, Skulptur, Dichtkunst, Musik, Architektur, aber auch als neuere Kunst der Film behandelt werden, das die Umbrüche durch den Einbruch der Moderne und neuere ästhetische Entwürfe ebenso wie die gesamte Tradition mitbedenkt und eine Ortsbestimmung sakraler christlicher Kunst einbezieht.

ISBN 978-3-506-79794-0