

Fleischwerdung des Göttlichen in der Kunst

„Es gibt für die Gnade keinen neutralen Rahmen, und was nicht ‚sammelt‘, das ‚zerstreut‘“ –
Die sakrale Kunst in den Weltreligionen

Fast alle Kunst, die wir heute in Museen bewundern, befindet sich an entfremdetem Ort. Ursprünglich stand sie im Dienste des Heiligen in seinen mehrfachen Ausgestaltungen: eingebettet in den sakralen Raum, die kultisch-liturgischen Vollzüge, auch in den Herrscher-Kult, der ebenfalls sakral verstanden war, und in die Sepulkral- oder Grabeskunst. Was heute zum ästhetischen Genuß außerhalb des religiösen Zusammenhangs dient, war jedoch niemals einfach zum Gefallen oder zur subjektiven Deutung, sei es des Künstlers oder des Beschauers, geschaffen. Vielmehr stand es unter den Gesetzen einer als göttlich empfundenen Schöpfung, die sich in Bauwerk und Handwerk, in heiligem Tanz und Musik ihren verehrenden Ausdruck schuf.

Der Gottesbeweis Rubljevs

Aus solcher Betrachtung erwachsen die drei großen Kapitel des vorliegenden Sammelbandes. Eigentlich vereinigt er eher drei Essays, wovon zwei ausdrücklich inhaltsschwere „Klassiker“ vorstellen, während das dritte Kapitel vom Herausgeber und Verleger, dem Münchner Kunsthistoriker und Religionspädagogen Peter Hawel, neu geschrieben wurde. Der Schweizer Kunsthistoriker Titus Burckhardt (1908–1984) veröffentlichte 1955 in Zürich das bedeutende Buch „Vom Wesen sakraler Kunst in den Weltreligionen“. Burckhardt hatte sich selbst in verschiedenen Handwerken und Künsten in Ostasien und Nordafrika versucht und war als „Lehrling“ bei einigen Meistern nicht nur in die Techniken, sondern „beiläufig“ auch in die zugrundeliegende Weltsicht der Religionen eingeführt worden. Er gibt diese Erfahrungen mit großer Behutsamkeit und Ehrfurcht wieder, ob es sich um Grundzüge der hinduistischen, buddhistischen, taoistischen, islamischen oder christlichen Kunst handelt. Ohne in die naheliegende Versuchung zu fallen, die jeweiligen Weltentwürfe einander anzugleichen, arbeitet Burckhardt vielmehr, auch in Einzelbeobachtungen zur jeweiligen Schriftkunst, ja bis zur Kleidung, die Unterschiede heraus. Als Beispiel sei angeführt der Unterschied zwischen einer Moschee, einem in seinen schönsten Entwürfen „unendlichen, kristallinen Raum“, eigentlich einem Palmenwald ohne Mitte, und einer gotischen Kathedrale, die auf das „Haupt“, die Apsis nämlich, zustrebe und als ganze den Leib Christi abbilde. Dabei erfahre jedoch die Materie eine ungeweine Verwandlung, vor allem in der mittelalterlichen Glasmalerei und in der Schwerelosigkeit der durchbrochenen Steine. Der Nichtanwesenheit Gottes im bildlosen Raum der Moschee entspricht so nach Burckhardt die Inkarnation Christi im „Fleisch“ der Kirche. Reizvolle Beobachtungen scheinen heutige Debatten unabsichtlich (und um so überzeugender) einzuholen: „Die heilige Kunst (hat) den Zweck, die geistige Ausstrahlung der Liturgie zu entfachen. Es gibt für die Gnade keinen ‚neutralen‘ Rahmen; was nicht ‚sammelt‘, das ‚zerstreut‘.“

Der zweite Essay widmet sich einem Reizthema, der abendländischen Erfindung der Zentralperspektive in der Renaissance, wie sie an die Namen Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci und auch Albrecht Dürer gebunden ist. Durch die Perspektive wird der Tiefenraum in der Darstellung ermöglicht; aus dem Goldgrund der bisherigen Darstellung des Heiligen wird der naturhafte Raum; die Geschichtlichkeit des Geschehens wird an der Natürlichkeit des Hintergrundes ablesbar. Aufgespannt wird die Perspektive durch den Blickpunkt des Betrachters: Er gibt den subjektiven „Ausschnitt“ vor, den Rahmen, unter dem Welt zu sehen ist. So führt die Perspektive zur „Jemeinigkeit“ des Sehens, in letzter Folge, wie im 19. Jahrhundert, zum isolierten, abgespaltenen „Gesichtspunkt“ des Einzelnen, der keine gemeinsame Sicht der Welt mehr erlaubt.

Dagegen hat die orthodoxe Kunst die Perspektive niemals übernommen, und das nicht aus Unvermögen oder Unbelehrbarkeit, sondern aus Scheu vor der Objektivität des Heiligen. „Es gibt die Dreifaltigkeit Rubljevs, folglich gibt es Gott.“ Gemeint ist nicht Rubljevs Psyche, die sich ihren Gott erschafft. Gemeint ist Gott, der sich Rubljev gezeigt hat. Der Satz geht zurück auf das russische Universalgenie, den Religionsphilosophen, Mathematiker, Physiker, Priester und Dichter Pavel Florenskij (1882-1937), der im sowjetischen „Arbeitserziehungslager“ unter Stalin wegen „konterrevolutionärer Propaganda und Agitation“ erschossen wurde. Florenskij, der bereits mit Pascal und da Vinci verglichen wurde, schrieb seine berühmte Kritik an der westeuropäisch-christlichen Kunst als Kritik an der Perspektive. Damit werde auch das Heilige zum „Erzeugnis“ des Künstlers, zum Ausdruck seiner genialen Erfindung. Umgekehrt jedoch ist nach Florenskij die Ikone Ausdruck der sich selbst zeigenden Wirklichkeit Gottes und seiner Heiligen.

Nicht immer dem Kultus dienlich

„In der spirituellen Blütezeit der Gebete großer Asketen waren die Ikonen oftmals nicht nur Fenster, sondern geradezu Türen, durch die die Heiligen herunterstiegen, wenn sie dem Betenden oder Gläubigen erschienen.“

Florenskij verbindet seine Gedanken zur Malerei auch mit einer Kritik der westlichen Künste, die dem Kult dienen sollen: der Orgel und Instrumentalmusik, den verschiedenen Techniken des Malens bis zu Leinwand, Papier, Farbe und Stift. Was dabei übertrieben erscheint – immerhin wird ein Großteil der „westlichen Kunst“ als nicht liturgiefähig betrachtet –, sollte dennoch nachdenklich machen. Der Blick von außen zeigt jedenfalls blinde Flecken der „religiösen“ Kunst des Westens, die zwar ästhetisch überzeugen und sogar Meisterwerke vorstellen, sich aber nicht dem christlichen Kultus als solchen dienend einordnen.

Peter Hawel (Jg. 1946), heute in Dorfen bei München lebend, hat sich durch seine ungewöhnlichen, bibliophilen Bücher zu Kunst und Religion, spezifisch zum Thema christlicher Kunst, einen Namen gemacht, zumal er nur wenige ausgesuchte Werke in seinem eigenen Verlag herausbringt (so ein „Lexikon zu Kunst und Geschichte abendländischer Kultur“, 2005; für 2009 ist ein Buch über das bayerische Rokoko aus der Feder von Karsten Harries, Univ. Yale, geplant). Auch mit diesem neuen Buch kommt ihm das Verdienst zu, gegen den Hauptstrom der Kunsttheorie an vergessene und provokative Texte zu erinnern und dabei das Sehen zu schärfen. Hawel scheut sich nicht, auch bekannte Kirchen seit dem 19. Jahrhundert auf ihre Liturgiebezogenheit hin prüfend zu wägen – und als „zu leicht“ zu befinden, so auch St. Ludwig in München.

Das Erlebnis der Liturgie

Die künstlerische Ausstattung habe dem Vollzug der Liturgie zu dienen und nicht beliebige Sujets zu liefern. Auch die völlige Entleerung zum inhaltlosen Raum in der Folge der Liturgiereform nach 1965 wird optisch vorgeführt – als eine Verarmung des Sehens und Empfindens, die den geistlichen Vollzug der Messe schwierig macht. Gegenüber Florenskij hebt Hawel jedoch dankenswert die gewaltige Leistung des Barock hervor: eine ideelle „Axis mundi“, eine Weltachse also, aufgerichtet zu haben. Diese sakral-kosmische Achse verbindet den mystischen, alle Zeiten umfassenden Leib Christi zur Einheit: die verstorbenen Martyrer und Heiligen (sinnlich sichtbar in den „heiligen Leibern“, den Reliquien und Statuen), die gegenwärtig Betenden und den zukünftigen Himmel im strahlenden Deckengewölbe mit der Dreifaltigkeit und den Engeln. Auch hier wird Liturgie objektiv gefeiert und erlebt: in der wirklichen und wirksamen, zeitfreien Anwesenheit des Dargestellten.

Hawel gibt letztlich Anregungen zu einer künftigen Sakralkunst, die das rein Subjektive der künstlerischen Psychologie aufheben soll. Gängige Theorien, die auch Liturgie als Regietheater auffassen und Kunst im Kirchenraum als unkritisierbar verstehen wollen, wird das Buch zum Widerspruch herausfordern. Aber sein Cantus firmus erklingt quer durch die Weltreligionen und ihre Kulturen und läßt sich in Burckhardts Satz zusammenfassen: „Die Schönheit liegt schon in der Natur der Dinge, die von Gott kommt; man hat sie nur aus ihnen herauszuholen.“

Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz
Die Tagespost, Nr. 34, 21.03.2009