

*Die Stuttgarter Staatsgalerie beherbergt nicht nur eine herausragende Sammlung der Moderne, sondern auch herausragende religiöse Werke wie den Herrenberger Altar von Jerg Rathgeb. Vom 21. November 1998 – 14. Februar 1999 war zudem Grünewalds Stuppacher Madonna zu Gast, ein Anlaß über das gewandelte Verständnis des Heiligen in der Kunst nachzudenken. Der Kunsthistoriker Dr. Ralph Melcher, bisher wissenschaftlicher Mitarbeiter bei der Staatsgalerie Stuttgart und neuerdings am Zentrum für Kunst und Medien in Karlsruhe tätig, zeichnet im folgenden Aufsatz die Entwicklung nach. Wir danken Ralph Melcher für die Erlaubnis, seinen Aufsatz abzdrukken. Übrigens hat der Vorschlag, vor der Stuppacher Madonna nicht nur kunsthistorische Führungen, sondern auch einen Gottesdienst zu feiern, in der Staatsgalerie kein Gehör gefunden. Man würde sich, so die Begründung, auf die Dimension des Ästhetischen beschränken. Andere Dimensionen wie die des Religiösen hätten in der Kunstvermittlung ihren Platz. Das ist schade, zumal weil sich die Kirchen immer mehr für die Kunstdimension der in ihren Räumen aufbewahrten religiösen Werke öffnen. Im Sprengelmuseum Hannover ist man an dieser Stelle wieter: Seit Jahren werden dort Kunstgottesdienste vor herausragenden Kunstwerken der Tradition und Gegenwart abgehalten.*

Ralph Melcher

## **Die Kunst und das Heilige**

Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck lassen 1797 in den Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders ihr mönchisches Alter Ego mit Bezug auf das Künstlerideal aller Zeiten, nämlich Raffael, über die "Künstlerbegeisterung" sprechen, und meinen damit die künstlerische Befähigung, ja eigentlich die Seelengestimmtheit des Künstlers, die es ihm erlaubt, Kunst zu schaffen. Sie schreiben:

"Die Begeisterungen der Dichter und Künstler sind von jeher der Welt ein großer Anstoß und Gegenstand des Streitens gewesen. Die gewöhnlichen Menschen können nicht begreifen, was es damit für eine Bewandnis habe, und

machen sich darüber durchaus sehr falsche und verkehrte Vorstellungen. Daher sind über die inneren Offenbarungen der Kunstgenies ebenso viele Unvernünftigkeiten, in und außer Systemen, methodisch und unmethodisch abgehandelt und geschwätzt worden als über die Mysterien unsrer heiligen Religion. Die sogenannten Theoristen und Systematiker beschreiben uns die Begeisterung des Künstlers von Hörensagen und sind vollkommen mit sich selbst zufrieden, wenn sie mit ihrer eiteln und profanen Philosophasterei umschreibende Worte zusammengesucht haben für etwas, wovon sie den Geist, der sich in Worte nicht fassen läßt, und die Bedeutung nicht kennen. Sie reden von der Künstlerbegeisterung als von einem Dinge, das sie vor Augen hätten; sie erklären es und erzählen viel davon; und sie sollten billig das heilige Wort auszusprechen erröten, denn sie wissen nicht, was sie damit aussprechen."

Und weiter:

"Aber die Aferweisen, auf welche ich deutete, wünsche ich zu belehren. Sie verwahrlosen die jungen Gemüter ihrer Schüler, indem sie ihnen so kühn und leichtsinnig abgesprochene Meinungen über göttliche Dinge beibringen, als wären es menschliche, und ihnen dadurch den Wahn einpflanzen, als stände es in ihrer Macht, dreist zu ergreifen, was die größten Meister der Kunst - ich darf es frei heraus sagen - nur durch göttliche Eingebung erlangt haben."

Damit ist bereits am Anfang des Büchleins das Konzept der göttlichen Inspiration als Quelle künstlerischer Schöpfung umschrieben und die Kunst als eine sinnlich wahrnehmbare Ausdrucksform des Heiligen definiert, denn ausdrücklich ist von Offenbarung die Rede. Im weiteren Verlauf des Textes ist es vor allem die andachtsvolle Annäherung des Betrachters an das Kunstwerk, die diesem gerecht wird, ja eine kultische Handlung aus der fast religiösen Begegnung mit dem Werk macht und dabei das Begreifen des Kunstwerks mit kalten, kritisch-analytischen Begriffen nicht nur ablehnt, sondern sogar für unmöglich hält. Dieser Gründungstext der deutschen

Romantik ist damit auch ein bedeutendes Dokument für die Achsenzeit um das Jahr 1800, in der die eigentliche Moderne beginnt. Die Rückwendung zur altdeutschen und mittelalterlichen Kunst nach einem halben Jahrhundert der Antikenbegeisterung und die Besinnung auf Innerlichkeit und andachtsvollen Kunstgenuß statt erbaulicher, nützlicher und rationaler, also produktiver Anwendung der Kunst, wie sie im immer noch fortbestehenden Klassizismus und insbesondere von Goethe gefordert wurde, ist jedoch nur auf den ersten Blick eine nostalgische Rückwende in die Vergangenheit.

Tatsächlich beginnt hier die Autonomie des Kunstwerkes als etwas Besonderem. Sehr deutlich wird dies in Schellings Konzeption des Künstlergenies, dessen Werk im wesentlichen seiner Phantasie zu verdanken ist, ja, Phantasie wird zum Prinzip der Kunst überhaupt. Es stimmt dabei mit den Gedanken Schellings über das Genie und das Kunstwerk als Genieprodukt überein, daß der Künstler selbst sich möglicherweise der Bedeutung seines Werkes unbewußt sein und dessen Vollkommenheit erst im Nachhinein erkennen kann, und zwar als "freiwillige Gunst einer höheren Natur" (Schelling). Die künstlerische Arbeit ist nach Schelling zwar einerseits bewußte, freie, subjektive Tätigkeit eines menschlichen Individuums, andererseits aber zeigt das Kunstwerk, soweit es ein Genieprodukt genannt werden darf, daß es menschlichem Wissen und Handeln allein seine Entstehung nicht verdankt. Es ist etwas hinzugekommen, das Schelling als die unbewußte, notwendige, objektive Tätigkeit einer übermenschlichen Intelligenz versteht.

Die Wurzel dieser Auffassung von einem synthetischen Charakter des Kunstwerks ist jedoch wesentlich älter und begründet sich aus der Kopplung des materiellen Erscheinungsbildes eines Kunstwerkes mit einer nicht-materiellen Wesenheit, auf die es entweder verweist oder die es aus sich selbst heraus ausstrahlt. Eine solche Wesenheit kann zuallererst in einem (moralischen oder absoluten) Wert erkannt werden, so im klassischen Wahren, Schönen und Guten oder, hier durch die religiös-romantische Um-

rahmung deutlich herausgefordert - im Heiligen.

Ob man nun die Existenz des tatsächlich Heiligen als eigener Wesenheit anerkennt oder leugnet, der Wert des Heiligen als einer Empfindungskategorie ist offenbar existent, und daher ist es von vornherein erlaubt, seine Eigenschaften in ihrer Wirkung auf die Kunst oder seine Existenz in der Kunst zu untersuchen.

Wie selbstverständlich decken sich manche der Attribute des Heiligen mit denjenigen des Kunstwerkes. Wenn man dazu eine weitere Passage aus den Herzensergießungen neben die Definition des "Heiligen" in einem Philosophischen Wörterbuch stellt, werden die wesentlichen Parallelen augenfällig. In ihrem Bericht über den eigentümlichen Tod des Renaissance-malers Francesco Francia schildern Wackenroder und Tieck dessen Reaktion, als ihm zum ersten Male die berühmte Heilige Cäcilie Raffaels in Bologna vor Augen kommt:

"Aber wie sollte ich der heutigen Welt die Empfindungen schildern, die der außerordentliche Mann beim Anblick dieses Bildes sein Inneres zerreißen fühlte. Es war ihm, wie einem sein müßte, der voll Entzücken seinen von Kindheit an von ihm entfernten Bruder umarmen wollte und statt dessen auf einmal einen Engel des Lichts vor seinen Augen erblickte. Sein Inneres war durchbohrt; es war ihm, als säne er in voller Zerknirschung des Herzens vor einem höheren Wesen in die Knie."

Der philosophische Definitionsversuch des Heiligen lautet demgegenüber:

"Heilig heißt eine sich durch das Gefühl kundtuende geheimnisvolle, überwältigende Macht, vor der der Mensch erschauert und erzittert, die ihn aber gleichzeitig entzückt und beseligt." (zit. n. Heinrich Schmidt, Philosophisches Wörterbuch, Stuttgart <sup>16</sup>1961, S. 224.)

Es scheint also vor allem die Wirkung auf die Sinne und ein sich daraufhin einstellendes Gefühl, ja eine ganze Befindlichkeit zu sein, die das Bewußtsein der Existenz des Heiligen hervorruft. Doch ist diese Auffassung bei

genauem Hinsehen nicht richtig. Denn sowohl im romantischen Kunsterleben wie im religiösen Empfinden des Heiligen geht die Existenz des Besonderen dem sinnlichen Erleben, nämlich der wie auch immer gearteten Offenbarung notwendig voraus.

Etymologisch wird das Heilige als Begriff des "ganz Anderen", des nicht Faßbaren vorgestellt, und in jeweils spezifischer kultureller Wandlung verstehen die Menschen darunter das Numinose:

"Das Heilige im Sinn der Religionswissenschaft umfaßt alles, worin der Mensch eine Berührung und Beziehung mit dem Göttlichen erfährt und was Gegenstand seiner religiösen Scheu, Ehrfurcht und Verehrung ist." [HtG 2, S. 295]

Auffällig bei allen diesen Erklärungsmodellen ist jedoch, daß die Empfindung vor dem Heiligen eine wesentliche Möglichkeit ist, sich seiner Präsenz unmittelbar bewußt zu werden. Das Heilige - und Gott als der Heilige schlechthin in den monotheistischen Religionen - offenbart sich der sinnhaften Weltwahrnehmung des Menschen in Form der Herrlichkeit:

"Heiligkeit ist etwas Fremdes, Andersartiges, für das es in unserer Erfahrungswelt keine Vergleichsmöglichkeiten gibt. [...] Da die Herrlichkeit in ihrem Wesenskern Gott angehört, bringt sie zum Ausdruck, daß Gott transzendent-verborgen und sich offenbarend-gegenwärtig zugleich ist" [HtG 2, 318], sie ist ein Zeichen der himmlischen Welt [ebd., S. 321], also ist Heiligkeit "die verborgene Herrlichkeit und Herrlichkeit die aufgedeckte Heiligkeit" [HtG 2, S. 291].

Wenn auf diese Weise Wesen und Erscheinung so unlöslich miteinander verbunden sind, so ergibt sich daraus zwangsläufig, daß der Versuch der Verbildlichung der Herrlichkeit in der Kunst das Wesen der Heiligkeit in irgendeiner Form in das Kunstwerk einfließen läßt. Und daß die Kunst versucht, einen Begriff von der Herrlichkeit zu geben, ist unbestreitbar, und zwar ganz unabhängig davon, ob es sich um religiös "gemeinte" Kunst handelt

oder nicht. Fraglich ist dabei nur, ob diese Herrlichkeit diejenige Herrlichkeit ist, die der Heiligkeit wesensmäßig zugeordnet ist, oder ob ihr Ursprung andernorts liegt. Dies ist das Thema dieses Versuchs.

Die Betrachtung weiterer Eigenschaften des Heiligen und seiner Erscheinungsweisen in der Welt, wie sie die Religionswissenschaft zu beschreiben versucht, können mancherlei Anknüpfungspunkte für die Bedeutung der Kunst in diesem Zusammenhang geben.

Das Schaudern des religiösen Menschen vor dem Numinosen, dessen Herkunft aus dem Innenleben des Individuums oder aber von einem außerhalb des Individuums liegenden Ort damit nicht geklärt ist - und vielleicht trifft ja auch beides zu -, ist in jedem Fall erst dann möglich, wenn das Individuum von seiner eigenen Existenz Bewußtsein erlangt, ihre Zeitlichkeit erkennt und versucht, sich in seinem Umraum niederzulassen, also in einem "maieutischen Sinne zur Welt zu kommen", wie es Peter Sloterdijk neo-neoplatonisch ausdrückt. Dabei konstituiert er seine Welt, indem er Räume abgrenzt, festlegt und für die Begegnung mit dem Numinosen aussondert, häufig eben da, wo sich bereits eine Begegnung mit dem Heiligen vollzogen hat. Der so entstehende heilige Raum ist nichts anderes als die Grundlage für die nachahmende Welterschöpfung des religiösen Menschen, der sich damit der eigenen Existenz versichert und diese in Bezug auf etwas Größeres verortet, sein Dasein also birgt. Mircea Eliade formuliert diesen Vorgang und die besondere Bedeutung des heiligen Raumes folgendermaßen:

Die "Erfahrung des heiligen Raums macht die >Weltgründung< möglich: wo sich das Heilige im Raum manifestiert, enthüllt sich das Reale, gelangt die Welt zur Existenz. Doch der Einbruch des Heiligen projiziert nicht nur einen festen Punkt in die amorphe Unbestimmtheit des profanen Raums, ein >Zenrum< in das >Chaos<, er bewirkt zugleich eine Durchbrechung der Ebenen, stellt die Verbindung zwischen den kosmischen Ebenen (zwischen Erde und Himmel) her und ermöglicht den ontologischen Übergang von einer

Seinsweise zur anderen. Ein solcher Bruch in der Heterogenität des profanen Raums schafft das >Zentrum<, von dem aus man mit dem >Transzendenten< kommunizieren kann, und gründet somit die >Welt<, denn erst das Zentrum ermöglicht die Orientierung. Die Manifestation des Heiligen im Raum hat folglich kosmologische Valenz: jede räumliche Hierophanie und jede Weihung eines Raums kommt einer >Kosmogonie< gleich. Daraus ergibt sich eine erste Folgerung: Die Welt läßt sich insofern als Welt, als Kosmos fassen, als sie sich als heilige Welt offenbart."

Sehr schnell kam der Kunst dabei die Aufgabe zu, die ausgesonderten heiligen Räume zu umrahmen, zu schmücken und zur Anschauung zu bringen. Die Verbildlichung des Heiligen in Form der Übersetzung in sinnlich wahrnehmbare und teilweise auch psychisch wirksame Formen drückt sich auf besonders großartige Weise bereits im griechischen Tempel aus. Der unzugängliche Raum im Inneren des reich geschmückten Tempelbaus, der nur der Gottheit selbst zugänglich sein sollte, das Adyton, bezog seine Wirkmächtigkeit und Kraft in der Verbildlichung des Heiligen gerade daraus, daß er eben nicht sichtbar wurde, daß seine absolut sichere Existenz aber jedermann vollkommen bewußt war. Derartige Strategien des Geheimnisvollen sind die wirksamsten Übersetzungen des Unerklärlichen in eine sinnliche Erfahrung. Gerade das Spiel mit dem Bewußtsein der Existenz eines Raumes, dessen tatsächliche Form jedoch nicht angesehen werden kann, wird in der Kunst bis in die Gegenwart in Environments und Installationen gerne aufgegriffen, ohne stets religiös gemeint zu sein. Dennoch stellt sich eine Empfindung beim Betrachter ein - und ist vom Künstler wohl auch immer gewollt -, die von Eliade etwa als Erinnerung an abgesunkenes religiöses Verhalten gedeutet würde.

Ein Beispiel dafür mag der französische Künstler Denis Poudruel sein, der mit seinen kinetischen Stahlkonstruktionen keine primär ästhetisch schönen Werke schafft, sondern Brüche in der Realitätswahrnehmung aufzeigt. In seinen Installationen befinden sich, unsichtbar

für den Betrachter, aber intellektuell erfahrbar, kleine Räume in Form eines Schiffes oder Bügeleisens, die ihre Existenz in der Gesamtheit des Kunstwerks nach außen tragen und im Spiel mit den kinetischen Elementen auch Wirkung zeigen, selbst aber stets verborgen und unzugänglich bleiben. Nur mit dem Geist, so Poudruel, kann der Betrachter diesen doch tatsächlich existierenden Raum betreten. Das Bewußtsein des heiligen Raumes und die Setzung seiner Heiligung von außen - durch ein Zeichen - und von innen - durch den anbetenden Menschen - konstituiert also das Bewußtsein seiner selbst und die Versicherung des Daseins. Eliade:

Der "religiöse Mensch kann nur in einer geheiligten Welt leben, weil nur eine solche Welt am Sein teilhat und wirklich existiert. Dieses religiöse Bedürfnis drückt einen unstillbaren ontologischen Durst aus. Der religiöse Mensch dürstet nach dem Sein. Der Schrecken vor dem >Chaos<, das seine bewohnte Welt umgibt, entspricht seinem Schrecken vor dem Nichts."

Nicht ohne Grund scharen sich die Häuser mittelalterlicher Siedlungen um die Kirche oder Kathedrale, beginnen Mönche bei der Ansiedlung ihres Klosters zuallererst mit dem Bau der Kirche, entsteht mit dem karolingischen monumentalen Kirchenbau in der Krypta ein geheimer, verborgener Ort zur Aufbewahrung des Allerheiligsten, von Reliquien oder als Grablege von Ortspatronen. All dies sind jedoch "Vorrichtungen", Gebäude, die unter Anwendung architektonischer Kunstfertigkeit entstehen und dem Besucher die Möglichkeit geben, in dem heilig empfundenen Ort seine eigene Herausnahme aus dem Fluß des Profanen und damit die Eigengewichtigkeit der Existenz wahrzunehmen. Somit ist die Aufgabe der Kunst hier zunächst die der Vermittlung - sie selbst wird nur mittelbar als Ausdruck des Heiligen empfunden. Freilich ist diese Trennung intellektuell, und die Empfindung des Heiligen kann im Betrachter durchaus mit der sinnlichen Wahrnehmung des Raumes ineinsfließen, so daß die Form des Raumes als Verbildlichung des Heiligen über die Erscheinung der Herrlichkeit also am Wesen des Heiligen

teilzuhaben scheint. Der Mittler wird zum Inhaber der Nachricht, wie es sich auch in der starken Symbolkraft von Schwelle und Tor ablesen läßt. Noch einmal Mircea Eliade:

"Die Schwelle [des Kirchenraums etc.] ist die Schranke, die Grenze, die zwei Welten trennt und einander entgegensetzt, und zugleich der paradoxe Ort, an dem diese Welten zusammenkommen, an dem der Übergang von der profanen zur sakralen Welt vollzogen werden kann."

Nach dem Eintreten in den so herausgehobenen Ort umfängt den Betrachter eine einheitliche Sphäre des Heiligen, ein Tempelbezirk, der seinerseits die Herrlichkeit der anzubetenden Gottheit ausstrahlt. Daß diese Wirkung beabsichtigt ist, und daß man bei der Erzielung der Wirkung im Mittelalter durchaus auf die göttliche Mitwirkung baute, erhellt nichts klarer als die Beschreibung des Neubaus der Abteikirche von St-Denis bei Paris durch Abt Suger. In St-Denis wird allgemein der Gründungsbau der Gotik erkannt, da hier zum ersten Male die gotische Strebetechnik konsequent angewendet und schließlich dazu genutzt wurde, die großflächige Durchfensterung des Kirchenraumes zu ermöglichen. Die so entstandenen riesigen Fensterbahnen wurden mit Glasmalereien geschmückt, und es ergab sich der überwältigende Eindruck eines in überweltliches Leuchten getauchten Raumes. Die dargestellten Szenen und Figuren erhalten durch die künstlerische Technik der Glasmalerei eine ganz eigene Symbolik: in der Kombination von Personenabbild, Historie, christlichen Zeichen und dem diaphanen Lichtcharakter des Bildes, also der "Erscheinung" im Wortsinne, ergibt sich eine Affirmation des Seins auf der Grenze zwischen Materialität und Immaterialität, denn die Scheibe selbst als Medium der Lichtgestalten entzieht sich der unmittelbaren Wahrnehmung.

Als Verbildlichung des himmlischen Jerusalem umrahmte diese "verglaste" Architektur den Altarraum, in dessen Mitte sich Reliquienschrine erhoben und die Heiligen so aus der verborgenen Krypta in das Licht der Herrlichkeit hineinstellten. Sie wurden so der An-

betung nicht einfach nur zugänglich gemacht, wie sie es in der Krypta ja auch schon waren, sondern sie forderten nun diese Anbetung geradezu durch ihre überwältigende Präsenz, die wiederum in der körperhaften Existenz der Reliquien vom Hiersein des Heiligen in der Welt zeugten. Noch heute ist diese Wirkung wenigstens annähernd in den Glasfenstern der Kathedrale von Chartres und in der Präsentation des Dreikönigschreines im Kölner Dom nachvollziehbar.

Präsenz ist ein Schlüsselbegriff. Das eigene Dasein, so wurde oben schon betont, kommt zu Bewußtsein vor allem in der Konfrontation mit dem Numinosen, dem Erstaunlichen, dem Heiligen. Der Moment der Selbstbewußtwerdung beinhaltet aber zwingend auch die Bewußtwerdung über das eigene Vergehen. Daher das Bedürfnis der Verortung an einem erklärten Raum und die Anbindung an etwas, das Orientierung und Heraushebung aus dem verschlingenden Fluß der Zeit ermöglicht.

Die Wahrnehmung der Präsenz des Selbst vollzieht sich also notwendigerweise nur infolge der Bewußtwerdung eines zeitlichen Ablaufes. Die Bezeichnung "Ablauf" impliziert dabei eine Linearität, die keineswegs allen theoretischen Zeitmodellen eignet, denn die Endlichkeit eines Ablaufes widerspricht dem Konzept der Unendlichkeit, die ja theoretisch unbedingt denkbar, wenn auch nicht wirklich vorstellbar ist. Dabei ist es gerade die annähernde Vorstellung von Unendlichkeit, die einen Schauer des Unbegreiflichen, Transzendenten und über das eigene Dasein Hinausgreifende herstellt. So wird dann die Teilnahme an der Unendlichkeit eine konkrete Metapher der Überwindung des endlichen, gebundenen Daseins und bedeutet dabei weitaus mehr als die schlichte Unsterblichkeit, die nur ex negativo argumentiert und deren Begehren zu meist mehr aus einer Angstreaktion denn aus einer Erkenntnis resultiert.

Präsenz ist also Teilnahme. Sie ist, aus der Sicht des Bewußtseins, ein Bezugssystem.

Das Bewußtsein von der eigenen Endlichkeit und die Vorstellung der Unend-

lichkeit der Zeit ergibt zwei Denkmodelle zur Erklärung der Unendlichkeit, die jeweils auch nach Erlösungsversuchen aus dem Zyklischen oder dem unabwendbar Endlichen suchen: die östliche Vorstellung des ewigen Kreislaufes von Reinkarnationen, aus dem auszubrechen nur der Eintritt ins Nirwana erlauben würde, und das westliche Denkmodell des unendlich verrinnenden Zeitstromes, der nur durch katastrophale Unterbrechung und Umwandlung alles Endlichen in Unendliches durchbrochen werden kann.

Die Vergegenwärtigung des eigenen Daseins spielt also bei den verschiedenen Zeitmodellen der zyklischen, zielgerichteten und sinnlos fortlaufenden Zeit die größte Rolle. Die Versöhnung der Konzepte von Zyklus und Zielgerichtetheit durch die Wiederholung ritueller Vorgänge, Feste, heiliger Zeitperioden ist dabei ein entscheidender Schritt hin zu einer positiven Wendung des zunächst befürchteten Endes. Wie zuvor der Raum, so wird nun auch die Zeit an ein Übernatürliches, Transzendentes angebunden und infolgedessen mit Sinn gefüllt. Die Vergegenwärtigung des eigenen Daseins zieht also unmittelbar die Vergegenwärtigung des Heiligen nach sich.

Eliade:

"Der religiöse Mensch lebt also in zwei Arten von Zeit, deren wichtigere, die heilige Zeit, den paradoxen Aspekt einer zirkulären, umkehrbaren, wiedererreichbaren Zeit bietet und eine Art mythische ewige Gegenwart darstellt, der man sich vermittelt der Riten periodisch wieder einfügt."

Über die Rolle der Kunst bei der Umrahmung des heiligen Raumes, in welchem sich schließlich die rituelle Handlung abspielt, ist bereits gesprochen worden. Daneben ist die so geartete künstlerische Gestaltung auch am eigentlichen Ablauf der rituellen Handlung, also dem Kult vielfältig beteiligt. Im Verhältnis zwischen Kunst und Kult sind die unterschiedlichen Qualitäten des Kultes von entscheidender Bedeutung. Wenn man zwei Arten von Kult unterscheiden kann, nämlich den relativen Kult der Verehrung und den absoluten Kult der Anbetung, so ist die scharfe Scheidung

dieser beiden Formen Voraussetzung für die Bewertung der Frage nach der Beziehung zwischen der Kunst und dem Heiligen, letztlich auch der Frage, ob etwas Heiliges in der Kunst ist oder ob es nur durch sie dargestellt wird.

Die Kunst macht für den Bedarf an kultischen Objektivierungsmöglichkeiten ein Angebot. Im Verlauf der Entwicklung der Altarbilder ist ein stetiges Anschwellen ihrer Dimensionen zu beobachten. Die Altarbilder selbst sind wiederum von vornherein kultisch bedingt durch die Änderung der Liturgie um 1000, als der Priester seinen Standort während der Meßzelebration vor den Altar verlegt und sich gen Osten wendet, somit also auch zum Altarbild, das erst durch diesen Standortwechsel überhaupt ermöglicht wird. Es werden zunehmend nicht mehr nur ikonische Präsenzbilder (z. B. Muttergottes mit Kind), die bis in die hohe Romanik hinein vor allem plastische Kultbilder bleiben (z. B. Skulpturen der Muttergottes: Goldene Madonna im Essener Münster; Madonna von Ste-Foy, diese beiden auch materiell extrem wertvoll und daher am deutlichsten auf das sinnliche Verständnis unsinnlicher Werte ausgerichtet), oder Erzählfolgen (etwa des Lebens Jesu oder Heiligenmartyrien) gestaltet, sondern der Wandelaltar in monumentaler Größe fordert das Eintauchen des Betrachters in zyklische liturgische bzw. rituelle Perioden, die den besonderen Kontakt mit dem Heiligen ausmachen. Dazu werden besonders kostbare irdische, sinnlich wahrnehmbare Materialien (Goldgrund, kräftige Farben) mit Kunstfertigkeit und überwältigender Präsentation gepaart: es ergibt sich ein Mehrwert des Kunstwerkes aus der Kombination von Materialwert und künstlerischer immaterieller Leistung, die im Mittelalter noch in sichtbarer Virtuosität besteht.

Duccios Maestà für den Sieneser Dom bezieht ihren Wert aus der Kopplung von der vertraglich minuziös festgelegten Verbindung des künstlerischen Genies (dessen Mindest-Arbeitsanteil festgelegt wurde) mit der Werthaftigkeit des Materials durch die Bestimmung der Menge Goldes und wertvoller Farben im Bild. Hinzu kommt vielleicht auch noch die zählbare Masse der

Einzelbilder, die sowohl die Affirmation der heiligen Geschehnisse und letztlich der Inkarnation, aber auch die Überzeugungskraft des argumentierenden Bildes verstärkt. Bei Grünewald verlagert sich mit der ausufernden Virtuosität der Akzent der bildkünstlerischen Wertschöpfung noch stärker von der Materialität der Bildsubstanzen zur Spiritualität der Symbole und der inspirierten Schöpferkraft des Malers selbst. Dabei bleibt bei Ratgeb die Verbindung von gesuchter Virtuosität und materieller Beeindruckung bestimmend.

Geht man davon aus, daß dem Heiligen der absolute Kult der Anbetung ohne Einschränkung zukommt, so wäre es gleichwohl angebracht, der sinnlichen Erscheinung des Heiligen in der Herrlichkeit ebenso nicht nur Verehrung entgegen zu bringen, sondern sie für anbetungswürdig zu befinden. Hier liegt auch schon das Dilemma, denn gerade die Herrlichkeit ist es ja, die, wie wir sahen, von der Kunst vermittelt und zum Ausdruck gebracht werden soll. Aber kann die Kunst die Herrlichkeit auch verkörpern, oder ist sie nie mehr als eine Nachahmung, Nachempfindung des originären Schauers vor dem Numinosen, das sich offenbart? Ist, etwa nach einer Weihe oder bei kultischen Handlungen, die Herrlichkeit, ja die Heiligkeit im Kunstwerk anwesend?

Hier liegt der Kern der Auseinandersetzungen um die Möglichkeit, die Gottheit darzustellen, sich ein Bild von ihr zu machen und damit für den bedeutendsten Bilderstreit der Kunstgeschichte, den byzantinischen Ikonoklasmus des 8. und 9. Jahrhunderts. Auf die politischen Umstände, die den Konflikt im Jahr 717 ausbrechen ließen und ihn bis zum letztendlichen Sieg der Ikonodulen 843 am Leben hielten, kann hier nicht näher eingegangen werden. Die theologischen Argumente und Positionen entwickelten sich jedenfalls erst im Verlauf des Bilderstreits. Die Kritikpunkte, mit denen die Bilderstürmer die Ikonenverehrung als häretische Handlung zu entlarven versuchten, konvergieren im wesentlichen alle in dem Vorwurf, gleich einem Götzendienst in den Heiligenbildern nicht ein Abbild quasi

als Gedächtnisstütze für die Hingabe an den eigentlichen Heiligen zu verehren, sondern die Materie des Bildes als heilig anzubeten. Hinzu kam der Tadel, dem Bilderverbot des Dekalogs nicht zu gehorchen. Der Hinweis der Bilderverehrer, es seien mit der Ikonenverehrung immer die Abgebildeten gemeint, und das Bild Christi sei durch die Inkarnation des Gottessohns in sinnlich wahrnehmbarer Menschengestalt sanktioniert, kränkte bei aller theologischen Stringenz und obwohl sie sich letztlich durchgesetzt haben, an der Praxis der Bildverehrung. Denn wenn bestimmte Ikonentypen als verbindlich vorgeschrieben und über Jahrhunderte gleich gemalt werden, weil sie sich auf ein wundertäugliches Urbild berufen, so befindet sich diese Art der Bildverehrung auf einem schmalen Grat zu Magie und Götzendienst.

Vorbilder für die Übertragung von göttlicher Wirkmächtigkeit auf materielle Bilder sind Legenden von Acheiropoietia, also nicht von Menschenhand gemachten Bildern. Das bekannteste dieser Bilder ist sicherlich das Abgarbild, ein Abdruck des Antlitzes Jesu, den dieser dem König Abgar von Edessa auf dessen Bitten hin zugesandt hatte und das in frühchristlicher Zeit nach Konstantinopel gelangte. Im Verlauf des Mittelalters formt sich daraus im westlichen Abendland die Legende des Sudariums, des Schweißstüches Christi, das die heilige Veronika dem leidenden Heiland bei der Kreuztragung auf dem Weg zum Kalvarienberg gereicht habe. Von hier leiten sich gleichermaßen Pantokrator- und Veronikabilder ab, die neben der historischen Mitteilung immer auch den Abglanz der Reliquie mittransportieren.

Ebenso ist die Vorbildlichkeit des nach der Überlieferung vom Evangelisten Lukas aufgrund einer Vision gemalten Bildes der Muttergottes mit dem Kind für den Madonnentypus der Hodegetria nicht nur deshalb gegeben, weil es sich um ein geschichtliches Zeugnis aus dem Leben des Evangelisten handelt, sondern weil dieses Bild durch die Übermittlung der Vision der Muttergottes auch die tatsächlich stattgehabte Epiphanie des Heiligen weiterträgt.

So ist beiden Bildern eigen, daß sie auf besondere Weise, nämlich durch direktes göttliches Eingreifen, und aufgrund der Erscheinung des Heiligen in Form der Inkarnation Christi bzw. der Vision der Madonna mit Kind entstanden sind. Es handelt sich also nicht nur um menschliche Vorstellungen der Herrlichkeit, sondern um legitime göttliche Vorgaben, um die wirkliche Hierophanie.

Kunst im Kultraum ist also nicht nur Schmuck, der gewissermaßen die Stimmung hebt, um den rituellen Vollzug festlicher zu gestalten, sondern sie bekommt in vielerlei Gestalt den Ruch des Heiligen, weil sie sich mit dessen Epiphanie verbindet, sie begleitet oder in Erinnerung ruft. Hier wird sodann die Trennlinie zwischen der Nachahmung und dem tatsächlichen Sein verwischt, ein Grundproblem nicht nur der Kunstgeschichte, sondern der gesamten Ontologie.

Es stellt sich daher die Frage, ob Kunst nur als Schmuck des Heiligen dienen kann oder ob das Heilige sich mittels der Kunst sinnlich auszudrücken vermag. Von der Symbiose des materiell Heiligen und des künstlerisch Herrlichen und Wertvollen in mittelalterlichen Reliquienschreinen über goldene Kruzifixe, Kelche und anderes Kultgerät, über die grandiose Wirkung ausgemalter Kirchen und strahlender Kirchenfenster bis hin zur barocken Pracht des Überschwanges und der nicht mehr wahrnehmbaren Fülle gibt es zahllose Beispiele, in denen die Kunstwerke den dienenden Charakter zu verlieren scheinen und dezidiert in den Vordergrund treten.

Es gibt aber auch ganz entgegengesetzte Beispiele. So sind etwa die Figuren hoch oben in den Nischen von Kathedraltürmen für den Betrachter gar nicht mehr wahrnehmbar. Die Wasserspeier und Engel in den Dachregionen französischer Kathedralen führen ein Dasein jenseits der Zugänglichkeit des Kirchenbesuchers. Manche Skulpturen werden im Mittelalter mit aller Kunstfertigkeit gemeißelt und dann in Bereichen des Kirchenbaus angebracht, wo sie nie ein Mensch erblicken kann und wo sie nur bei architektonischen und restauratorischen Maßnahmen gefunden

werden. Handelt es sich hier also um Schmuck für das göttliche Auge oder aber um Schmuck, der um des Bewußtseins seiner Anwesenheit willen angebracht wird? Der Zauber des Geheimnisses, um dessen Präsenz man weiß, wird hier erneut fühlbar, gesetzt abermals von Menschenhand, jedoch nicht für menschliche Augen gedacht.

Alle diese Überlegungen zeigen, daß die Erscheinungsweise der Kunst in den sinnlichen Kategorien des Raumes, der Zeit und des Kultes zwar eine schmückende Aufgabe wahrnimmt, daß sie eine Unterstützung für die Vergegenwärtigung des Heiligen bedeutet und daß sie in der Lage ist, mit offenbar menschlichen Mitteln die Epiphanie des Überweltlichen in der Welt nicht nur zu dokumentieren, sondern wirkmächtig festzuhalten, ja sogar zu wiederholen. Ganz offensichtlich reichen aber auch diese Fähigkeiten und Beschreibungen nicht aus, das Wesen und die Wirkung von Kunst, wie sie eingangs mit den Worten Wackenroders und Tiecks umschrieben wurde, ganz zu bestimmen.

Ganz offensichtlich findet bei der Kunstbetrachtung, ja bei der Konfrontation des Menschen mit einem Kunstwerk mehr statt als nur die Blendung durch die Pracht oder die Ehrfurcht aufgrund der Erinnerung an etwas Höheres. Denn in diesem Fall müßte sich eine vergleichbare Reaktion auch bei dem Anblick eines prächtig geschmückten Umraumes oder bei einem sachlichen Bericht über ein staunenswertes Ereignis einstellen. Da dies nicht der Fall ist, ist eindeutig wiederum die Präsenz des Kunstwerkes verantwortlich für seine Wirkung. Diese Wirkung besteht in erster Linie in einem irrationalen Gefühl, in der Wahrnehmung einer Art von Atmosphäre, die über die alltägliche Weltwahrnehmung hinausgeht.

Im Vergleich der Erscheinung des Heiligen in der Hierophanie mit der Erscheinung der Kunst kann, in Ergänzung des bereits Gesagten nun festgestellt werden: mit der Hierophanie als der Manifestation des Heiligen kann im eigentlichen Sinne nur die wesensmäßig mit dem Heiligen verbundene Herrlichkeit gemeint sein, und nicht die Ver-

suche der Beeindruckung des Betrachters etwa durch Kunstpracht.

Vielmehr wird das Staunen und die Faszination des Betrachters ausgelöst nicht durch die überwältigende Schönheit der Erscheinung selbst, sondern durch die auslösende Kraft, deren Atmosphäre sich in der Erscheinung manifestiert.

Diese Art von manifestierter Erscheinung bedeutet, wie wir bereits sahen, im Falle der Heiligkeit die Herrlichkeit. Das Kunstwerk wird dieser Herrlichkeit aber ebenfalls teilhaftig, wenn es, wie anfangs von dem kunstliebenden Klosterbruder behauptet, durch göttliche Inspiration, also durch den "Anhauch des Heiligen" entsteht. Es gibt demnach eine äußere und innere Erklärung für "Schönheit"! Äußere Schönheit folgt eher einer proportionalen Harmonie, sie entsteht vordergründig aus der Zusammenfügung ebenmäßiger Teile, sie ist synthetisch; oder aber, sie wird als schön empfunden, weil einem akzeptierten, gesellschaftlich sanktionierten Phänotyp gefolgt wird. Innere Schönheit entsteht demgegenüber dort, wo - plakativ gesagt - die äußere Gestalt, die zu der Empfindung der Präsenz von Schönheit folgt, einem zugrundeliegenden Strukturgesetz folgt, dessen Ursprung an den Kern des Problems führt, nämlich dem Zusammenhang von Empfindung und Schöpfung des Kunstwerks.

Die Frage, die sich nun stellt, ist, ob die reine handwerkliche Virtuosität ausreicht, um große Kunst zu schaffen, oder ob noch etwas anderes hinzukommen muß, ja ob nicht dieses andere den eigentlichen künstlerischen Reiz ausmacht. Dabei handelt es sich um eine unterschwellige, aber offensichtliche Sprache, ein Anrühren des Betrachters und des Schöpfers eines Kunstwerkes, eine Art Beseligung also, die das Kunstwerk aus seiner reinen Materialität herauslöst. Ob dann auch dieses Beseligende etwas Transzendentes ist, wie das Heilige, oder etwas Weltimmanentes, wie beispielsweise eine innerstrukturelle Beziehung des Bewußtseins zu seiner Schöpfung, ist eine andere Frage. Im zweiten Fall handelte es sich beim

Kunstgenuß um den wirkenden Reiz einer Strukturanalogie, ein theoretischer Ansatz, der Wahrnehmung und physiologische Voraussetzungen zur Grundlage von Bewußtseinszuständen machen will und in der Musikwissenschaft bereits durch Versuche in der Taktforschung mit der Annahme einer bestimmten "Taktung" des Gehirns zur Anwendung gekommen ist.

Im ersten Fall hingegen, in dem also das Beseligende etwas außerhalb des Künstlers wirkendes ist, das in einer Intervention von außen die Hervorbringung einer seiner eigenen Heiligkeit entsprechenden Herrlichkeit durch den Künstler bedingt, liegt das bereits besprochene Konzept der Inspiration zugrunde.

Herrlichkeit ist dabei gerade im Deutschen ein sehr passender, mehrdeutiger Begriff, in dem etymologisch auch die Überlegenheit der Erscheinung mitschwingt. Denn die Ahnung dieser Überlegenheit ist es ja, und nicht nur das erfüllte sinnliche Genießen eines schönen Anblicks, die den Schauer vor dem Geheimnis des Dahinterstehenden und damit die Faszination durch dieses ausmacht - es sind dies das *mysterium tremendum* und das *mysterium fascinans*, die als Attribute des Heiligen gelten.

Für die Kunst der Moderne wird gerade dieses Problem der Annahme einer Inspiration als Quelle der Beseligung des dann als schön empfundenen Kunstwerkes zum Prüfstein für die Weltanschauung, aus der sich zumindest die unbezweifelbar herrliche Wirkung des Kunstwerkes als einer die empirischen Grenzen überschreitenden Bewußtseinswerdung nicht wegdividieren läßt, wenn man diese Wirkung nicht als Selbsttäuschung, schönen Schein und fade Illusion, letztendlich als rauschhafte Betäubung diskreditieren will, wenn also das Dionysische im Sinne Nietzsches das Apollinische nicht überlagern soll. Wo bleibt aber dabei das Heilige als Ursprung der Herrlichkeit, wenn das Göttliche und die Erlösung als Erklärung nicht mitgedacht werden?

Die Zutat, die der Kunst eignet, ist also etwas nicht Sichtbares, das dem Sicht-

baren zu seiner besonderen Ausstrahlung verhilft. Die Kunst besitzt dadurch einen besonderen Grad an Realität, der sich aus dem schöpferischen herleitet, denn "Schöpfung bedeutet Überfluß an Realität, also einen Einbruch des Heiligen in die Welt."

Unter dieser Voraussetzung wird auch der wesentliche Unterschied zwischen jeder götzenhaften Verehrung eines Dinges, dem Wunderkräfte zugeschrieben werden, und der Epiphanie des – in welcher Hinsicht auch immer – Übersinnlichen deutlich.

Für das Kunstwerk bedeutet diese Wegwendung von Götzen, animistischen Totems und Fetischen, denen die heilige Kraft innewohnt, also das Heilige verdinglicht hin zur Verehrung des Genius, der Inspiration, die göttlich ist und im Kunstwerk durch die Schönheit anschaulich wird. Dabei ist Schönheit eine Konvention, die sittlich Gutes und Überweltliches in sinnlich faßbare Kategorien übersetzt.

In der Kunst ist es wie in der Religion: man muß das Heilige vom Volkstümlichen trennen.

Von der Nachahmung des Heiligenbildes führt ein direkter Weg zur Nachahmung und Erzeugung der Aura bzw. der Atmosphäre und damit dem Wunsch nach Präsenz des Heiligen, letztlich als Nachweis der eigenen Präsenz und ihrer Anbindung an die das Irdische überragende heilige Welt.

Das Heilige ist etwas Ewiges, weil es den Moment ganz erfüllt. Es wird als heilig empfunden, weil es über Vergangenheit und Zukunft hinausweist, weil der auratische Moment der Gegenwart das Dasein entzeitlicht. Im Kunstwerk wird dieser Moment der Gegenwart anschaulich, und das Kunstwerk trägt diesen Moment, weil es aus der überweltlichen Vorstellung hervorgeht. Damit ist nicht entschieden, ob diese Vorstellung dem in Schellings Worten phantasiebegabten Geist immanent ist oder von außen in ihn hineingelegt wird.

Es gibt Versuche, die Kunst zu retten, nachdem sie die Anbindung an die Ver-

bildlichung der Herrlichkeit des Heiligen und Göttlichen weitgehend verloren hat. Doch ist festzustellen, daß der Verlust an Transzendenz ebensowenig durch die sozialkritische, politische oder philosophisch-gedankenschwere Überfrachtung von Kunstwerken wettgemacht werden kann, wie die modernisierte Wiederholung des bereits Gesagten durch überholte, überalterte Zeichen diesem Transzendenten noch gerecht wird, da nämlich beiden Arten von "Kunst" der ästhetische Zugang zu einem Dahinterliegenden fehlt. Kunst ist nur dann Kunst, wenn sie der sinnlichen Empfindung eine Ahnung von dem gibt, was durch sinnliche Empfindung eben nicht unmittelbar wahrnehmbar ist. Ob das, was gemeint ist, das Heilige ist oder etwas noch ganz Anderes, entscheidet nicht mehr die Kunst.

