



HANS MAIER · MÜNCHEN

CHRISTLICHE KUNST – «KENOTISCHE» KUNST?

I

In der Bibel kommen alle Menschen in den Blick – nicht nur die exemplarischen, vollendeten, vorbildhaften. Die christliche Botschaft wendet sich an alle. So begegnen uns in den Evangelien nicht nur Könige, hohe Beamte, Offiziere, Reiche und Mächtige, sondern auch Handwerker, Fischer, Soldaten, Zöllner, Dirnen – Menschen also, die bis dahin – folgt man den Stilregeln der antiken Welt – überhaupt keinen Anspruch auf literarische Gestaltung und Überlieferung hatten, es sei denn in der Komödie.¹

Und zu den einfachen Menschen kommen die an den Rand Gerückten hinzu, diejenigen, die ihr Leben nicht voll verwirklichen können, Kranke, Behinderte, schuldig Gewordene, Verachtete, Ausgeschlossene.² Auch Jesus selbst, der Wanderprediger, der oft nicht weiß, wo er sein Haupt hinlegen soll, der keine Einkünfte hat und von Almosen lebt, gehört – obwohl aus Davids Stamm geboren – zu den Niedrigen; er ist der Sohn eines Zimmermanns, und seine Heimat ist so unbedeutend, dass viele fragen, «ob denn aus Nazareth etwas Gutes kommen könne».

Provozierend schreibt Erik Peterson in einer Betrachtung «Was ist der Mensch?» aus dem Jahr 1948:

Was zunächst auffällt, wenn man das Evangelium betrachtet, ist die Bedeutung, die der Tatsache beigemessen wird, dass der Mensch krank ist, physisch krank. Man braucht dem nur das griechische Menschen-Ideal gegenüberzustellen, den Menschen des Agon, der seinen nackten Leib der Sonne preisgibt, um zu spüren, dass hier die Krankheit als etwas zum Menschen Gehöriges kaum gesehen ist. Im Evangelium aber tritt die Krankheit des Menschen als ein wichtiger Faktor zu seiner Charakterisierung auffallend stark hervor. Vom Anfang des Auftretens des Menschensohnes bis gegen Ende seiner Wirksamkeit treten Menschen mit

HANS MAIER, geb. 1931, em. Professor für Politische Wissenschaft an der Universität München, ehemaliger Bayerischer Staatsminister für Unterricht und Kultus sowie Inhaber des Guardini Lehrstuhls. Mitherausgeber dieser Zeitschrift.



allen nur denkbaren Krankheiten vor ihm auf. Vom Fieber bis zur Blindheit, von der Lähmung bis zum Aussatz. Darin spricht sich eine ganz bestimmte Sicht des Menschen aus. Der Mensch wird nicht gesehen, soweit er normal und gesund ist, sondern soweit er physisch defekt ist. Krankheit gehört mit zur Bestimmung des Menschen, der vor dem Menschensohn da ist.³

Es sind also die Armen, Kranken, Niedrigen, die in den neutestamentlichen Schriften eine besondere Rolle spielen. Doch damit nicht genug: Der Mensch, wie die Evangelien ihn sehen, ist nicht nur krank, er wird auch von Dämonen geplagt. Er ist nicht mehr Herr seiner selbst, fremde Geister rauben ihm seine Selbstbestimmung. Und er ist verloren, entwurzelt: verloren «wie ein Schaf, das sich verirrt hat, wie ein Groschen, der davongerollt ist, wie ein Sohn, der davongelaufen ist.»⁴ Lauter Fehler, Lücken, Mängel scheinen das Eigentümliche dieses Menschenbildes auszumachen – nicht zufällig hat der aus der Welt gefallene Arme (Lazarus), die von den Pharisäern abgelehnte Sünderin (Magdalena), der verachtete Zöllner einen Platz im Herzen der neutestamentlichen Erzählungen.

Der Mensch wird in den neutestamentlichen Schriften auf eine neue Weise gesehen. Er wird in seiner Schwäche, Unzulänglichkeit, Erbärmlichkeit erkannt und ohne Vorurteile angenommen. Wiederum Peterson:

Eine neue Welt im Menschen hat sich in dem Augenblick kundgetan, als eine Hure die Füße Jesu berührte. Aus der moralischen Sphäre wurde die des Sünders, und aus der Schamlosigkeit erwuchs die reuige Liebe; doch diese neue Antwort auf die Frage «Was ist der Mensch?» – wie konnte sie anders als vor dem Menschensohn gewonnen werden? Diese neue Tiefe im Mensch-Sein, wie konnte sie anders sich enthüllen als vor dem, der Mensch geworden ist?

Jesus ist nicht gekommen, Gerechte zu berufen, sondern Sünder zur Buße. So ist auch die moralische Sphäre, die Sphäre der Gerechtigkeit nicht mehr die höchste; höher steht die Liebe, um derentwillen «viel vergeben wird» – eine Liebe, die sich dem Menschen erst erschließt,

seitdem der Menschensohn mit Zöllnern und Sündern zu Tisch gesessen hat. [...] Der Menschensohn, der in die Hände des Menschen überliefert wird, «muss vieles leiden» [Lk 9, 22]. Aber in dem Opfer des Menschensohnes vollzieht sich nun ein Austausch der Begriffe vom Menschen. Es stirbt der alte Mensch mit seinen Fanghänden, und es erhebt der neue Mensch, der sich opfert. Wer also eine klare Antwort auf die Frage haben will «Was ist der Mensch?», dem ist sie in dem «Ecce homo» des mit Dornen gekrönten Menschensohnes gegeben.⁵

Fazit: Die christliche Botschaft wendet sich in einem hervorgehobenen, betonten Sinn «an alle». Sie schließt Männer und Frauen, Junge und Alte, Gesunde und Kranke, Arme und Reiche, Geachtete und Verachtete ein. Sie steht quer zu den eingeführten Trennungen und Verwerfungen der Gesellschaft und betont die universelle Gleichheit der Menschen vor Gott: Voraussetzung für spätere Entwicklungen hin zu Menschenwürde und Menschenrechten. Und sie provoziert, weil sie einen Gekreuzigten im Schilde führt, das herkömmliche Verständnis von «Religion». So herrschen im christlichen Menschenbild nicht die Elemente der Natur, des organisch Gewachsenen, Wohlgeratenen, Vollendeten vor (wie bei den Griechen); vielmehr sieht das Neue Testament die Menschen unter mancherlei Winkeln der Fragwürdigkeit: es sind Arme, Kranke, Leidgeplagte, Irregeleitete, die uns hier begegnen – Abbilder jenes Menschensohnes, der sich für die Sünder hingegeben hat, der die Leiden der Menschen annahm und in dem, nach der prophetischen Weissagung, «nicht Gestalt noch Schönheit» war.

II

Das hatte Bedeutung auch für das Verständnis der Künste im Christentum. Von vornherein richtete sich die christliche Botschaft nicht an ein ausgewähltes, für künstlerische Äußerungen empfängliches Publikum; vielmehr hatte sie «das Volk» im Auge, Menschen aller Schichten und unterschiedlichster Herkunft. Es ging nicht um rhetorische Künste und ästhetische Raffinements. Das Kunstloseste, Verständlichste, Eingängigste war gut genug für die Verkündigung. Die Parole hieß: Alle erreichen, allen alles werden – das Neue von den Dächern rufen. Niemand sollte ausgeschlossen werden vom Heil.

Aber nicht nur die fordernde Allgemeinheit der christlichen Botschaft musste damaligen Hörern – vor allem den gebildeten, kunsterfahrenen – Schwierigkeiten machen. Auch der Inhalt der Botschaft war «hart zu hören», wie wir aus den Angriffen antiker Schriftsteller⁶ und dem apologetischen Echo aus christlichen Kreisen⁷ schließen können. In den Augen seiner Gegner war das Christentum eine vulgäre und unästhetische Religion. Es widersprach aufs Nachdrücklichste den überlieferten Regeln der Würde, Vornehmheit und Wohlanständigkeit. Dass es einen Gekreuzigten in den Mittelpunkt stellte, war für Menschen jener Zeit eine schlichte Absurdität.

Eine doppelt negative Kondition also für Künste und Kunstübung im Christentum: Einerseits sollten die Künste dem Ungeheuerlichen, Unbeschreiblichen standhalten, das in der Inkarnation geschieht, der Entäußerung Gottes, seinem Abstieg ins Fleisch, seiner «Ausleerung» ins Schema Mensch. Andererseits sollten diese befremdlichen Tatsachen nicht nur einem

kleinen Kreis von Eingeweihten verkündet werden, sondern vielen, ja allen – in einer für die Allgemeinheit verständlichen Sprache, in Bildern, Gesten, Riten, die typisiert und wiederholt werden können. Einerseits soll die Kunst, in Abkehr von der alttestamentlichen Bildlosigkeit, den fleischgeborenen Logos sichtbar machen, soll das zur Anschauung bringen, «was wir gesehen, gehört und mit Händen betastet haben vom Wort des Lebens» (1 Joh 1, 1). Andererseits sprengt solches Sichtbarmachen, indem es das Leid und die Katastrophe des Menschensohnes schildert (und in ihr das Leid *aller* Menschen, die ganze lange Zeit übersehene Welt der Armen, Behinderten, Kranken, Entrechteten), ohne Zweifel die Gesetze überlieferter «maßvoller» Schönheit.

Hier wird eine neue Ästhetik rücksichtsloser unverschleieter Wahrheit sichtbar: kein Schönes, das nicht künftig den Stempel des Wahren an sich trüge. Kunst im Christentum schließt Abgründe, Hässlichkeiten, «Seelenauswürfe» (Gottfried Benn) ein. Christliche Ästhetik ist stets auch eine Ästhetik der Entäußerung, der Kenosis. Können dann aber die Künste im Christentum überhaupt noch «Schöne Künste» sein?

Nicht nur der zornige Altphilologe und bekennende Grieche Friedrich Nietzsche sah im Christentum den Untergang des Schönen, den Verlust des großen Daseins-Stils, das Ende des «höheren Menschen» und seiner Vorrechte: Die «christlich-demokratische Denkweise» begünstige das «Heerdenthier» und die «Verkleinerung des Menschen». Dem muss man nicht zustimmen; aber richtig ist zweifellos, dass das Leben und die Künste im Christentum anderen Bedingungen unterliegen als in der spätantiken Welt – und dass sie auch anderen Gefahren ausgesetzt sind: auf der einen Seite der Gefahr der Übersteigerung und des Mystizismus, auf der anderen dem Risiko der Verflachung und Banalisierung. So droht Kunst, vor allem bildende Kunst, im Christentum oft abzustürzen am Steilufer des Überschwangs – oder zu stranden in den Untiefen einer äußerlichen, oft süßlichen *bellezza*. Schönheit, die allen oder doch vielen gefallen soll, hat nun einmal ihre Gefahren: Leicht siegt im Streit der Möglichkeiten das Triviale, Brauchbare, Funktionelle; leicht kommt das Edlere und Schönere unter die Räder; ein selbstzufriedener Dilettantismus verbreitet sich – und für das Bessere, das meist auch das Kompliziertere ist, fehlt es am Ende an Resonanz und «Akzeptanz».

Freilich: Wo diese Schwierigkeiten vermieden oder überwunden werden, können sich ungewöhnliche neue Möglichkeiten öffnen. Was alle angeht, was von allen getragen wird, das kann Impulse wecken, die über den engen Kreis der Kundigen, Gelehrten, Geschulten hinausgehen. Gotteslob, Fest und Feier können neue Anregungen aufnehmen von den «Unmündigen» und «Anfangenden». Die Künste können zur Sache aller werden. So können dann auch «alle Kunst machen» – der berühmte Satz von Joseph Beuys erinnert an eine urchristliche Wahrheit.

Ebenso erschließt der christliche Blick auf «alle Menschen», auf das Alltägliche, Schmerzvolle, Hässliche, auf die «ganze Menschheit» anstelle des «höheren Menschen» neue Dimensionen in Kunst und Dichtung. Erich Auerbach hat in seiner «Mimesis» (1946) gezeigt, wie sich in der Auflösung der antiken Stiltrennungen im Abendland ein neuer Realismus Bahn bricht: Was bis dahin nur im komischen Fach oder in der Satire Platz hatte, die Darstellung einfacher Menschen, das prägt jetzt zunehmend die literarische Wahrnehmung im Ganzen.⁸ Gerade die Komödie kann in christlichen Zeiten zur «Divina Commedia» werden und die antike Tragödie beerben. Tragische und komische Elemente verschmelzen in der Neuzeit in der bürgerlichen «Comédie larmoyante» miteinander. Christliche Mischungen lösen den olympischen «Verklärungs-Tabor» (Jean Paul) der Antike ab. Die Kunst zieht sich nicht mehr allein aufs Allgemeine, Rein-Menschliche zurück; sie geht nicht mehr an den Zufälligkeiten, aber auch Unverwechselbarkeiten, der Individualität und Subjektivität der Menschen vorbei. Im Überschreiten des antiken Kanons, in der entschlossenen Zuwendung «zu allen», in der Gestalt des Unvollkommenen, Fragmenthaften, Peinvollen gewinnt sie neue überraschende Dimensionen.

Vorbereitet ist diese Wendung schon in dem, was man «Bibelrhetorik» nennt – einer von den Kirchenvätern entwickelten Strategie zur Abwehr des Vorwurfs, die Evangelien seien wegen ihrer Einfachheit und Kunstlosigkeit eine Literatur für Illiterate. Der Gedanke ist ebenso einfach wie bestechend: Erstens, so argumentieren die Verteidiger der Bibel, gibt es in den Evangelien (noch mehr in den Briefen und der Apostelgeschichte) durchaus rhetorisch geglückte Passagen, man muss sie nur entdecken und würdigen. Und wenn solche Passagen zu fehlen scheinen, muss man sich fragen: Liegt das an den christlichen Autoren oder vielleicht an der selektiven Wahrnehmung der von antiken Stilregeln beeinflussten Leser? Würden diese nämlich die biblischen Texte unbefangen und unvoreingenommen lesen, so würden sie darin etwas entdecken, was man als eine neue, bisher unbekannte Rhetorik, eben als Bibelrhetorik, bezeichnen könnte: Schlichtheit, Klarheit, Entschiedenheit – ein Gegenprogramm zu den pompösen Aufdringlichkeiten, den Stilblüten und Versatzstücken der bisherigen Rhetorik. Von daher konnte die christliche Sprech- und Schreibweise als ein neues Programm der Mimesis verstanden werden: Nachahmung der Natur und der Geschichte in der ganzen Breite, ohne eine Auswahl nach Rängen und Ständen; eine neue Beziehung zu *allen* Menschen und Schicksalen – den größten wie den einfachsten.

Wenn aber in den Evangelien der Keim einer neuen, realistischen Ästhetik steckte, dann rückten auch die biblischen Geschichten in den Bereich der Literatur. Dann konnte es Evangelien-Erzählungen, Evangelien-Dichtungen, Evangelien-Harmonien geben – in Prosa und in metrischer Spra-

che, in epischer und dramatischer Form, in den Genres der Tragödie und der Komödie. Und so geschah es auch: Die antike Tragödie lebte weiter in der christlichen Passion. Ostererzählungen und Osterspiele entfalteten komödienhafte Züge. Rund um Weihnachten entwickelten sich idyllische und pastorale Formen ähnlich denen der alten Schäfer- und Hirtendichtung. Ein Weltgedicht wie das Dantes konnte sich eine «göttliche Komödie» nennen, da der gute Ausgang trotz all des Schrecklichen feststeht und gesichert ist. Und Miltons «Verlorenes Paradies» (1667), das den Sturz der Engel und den Sündenfall der Menschen zeigt, wird eingeholt vom «Paradise regained» (1671), vom «wiedergewonnenen Paradies» desselben Dichters. So zeichnen sich beim Wort, bei der Sprache, der Literatur unter christlichem Einfluss Umrisse eines Neubeginns, einer «kenotischen» Umwertung ab.

III

Anders in den anderen Künsten, der bildenden Kunst und der Musik. Hier dauerte es wesentlich länger, bis sich eine der «Bibelrhetorik» vergleichbare Eingemeindung von Bild und Ton in den christlichen Kosmos vollzog. Lange hielt der Osten, aber auch der Westen am alttestamentlichen Verbot der Bilder und der Instrumente fest. In der Orthodoxie wird dieses Verbot bis heute beachtet, ähnlich im Weltcalvinismus, der geschichtlich wirkungsvollsten Ausprägung der Reformation. Dagegen schlugen die katholische Kirche und das Luthertum andere, «pädagogische» Wege ein.

Warum die späte Aufnahme, die zögernde Bejahung des Bildes im Christentum – in einer Religion des Sichtbaren und Fühlbaren, für die der Leib die «Angel des Heiles» bildete? Man kann pragmatische Gründe anführen. Die frühen Christen lebten zerstreut in der Welt, sie waren eine Minderheit, ihr Sinn stand nicht danach, sich in Tempeln, Bildern, Denkmälern (oder auch in einer Zeitrechnung «nach Christus») zu verewigen. Sie waren zwar in der Welt, lebten aber schon «in den Himmeln», wie es der altchristliche Diognetbrief formuliert. In Zeiten der Verfolgung reduzierte sich für sie das Bildliche ohnehin auf symbolische Erkennungszeichen, die allein den Mitgläubigen vertraut waren: den Fisch, das Kreuz, die Anfangsbuchstaben der Namen Jesus und Christos. Der frühe christliche Kult war, wie der jüdische, bilderlos.

Aber das Bedürfnis nach dem Anschaulichen und Greifbaren ließ sich nicht so einfach abweisen. Seit dem vierten Jahrhundert tauchen Bilder der Heiligen in Kirchen und Gedenkstätten auf. Sie etablieren sich mit der konstantinischen Wende auch außerhalb der Katakomben- und Sepulkralkunst. War ein solches Bild einfach Trug (*eidolon*) wie die Götterbilder, hinter denen nichts Wirkliches stand? Oder war es eine Ikone (*eikon*) – ein

heiliges Bild, ein Kultbild? Darüber wurde im Osten mehr als hundert Jahre zwischen Bildverehrern und Bilderfeinden gestritten – keineswegs nur mit theologischen Argumenten, sondern mit politischer und militärischer Gewalt.⁹

Wir kennen den Ausgang: Der Kampf gegen die Bilder fand schließlich ein Ende, die Ikone wurde rehabilitiert, die Präsenz des Bildes und die Bildverehrung wurde nicht nur zugelassen, sie galten am Ende sogar als Zeugnis des rechten Glaubens. Sorgfältig wurde im zweiten Konzil von Nicäa (787) die Ehrenbezeugung gegenüber den Bildern (*timetike proskynesis*) von der wahren Anbetung (*alethine latreia*) unterschieden, die nur der göttlichen Natur gebührt. Die *Latreia* gilt Gott, die *hyperdoulia* der Gottesmutter Maria, die *doulia* den Heiligen.

Das Bild wird im Osten ontologisch ernst genommen wie nirgends sonst im Christentum – bis zum Äußersten, bis ins Abgründige seiner Evokations- und Präsentationskraft hinein. Das Bild ist nicht nur eine bloße Zugabe zum Wort; vielmehr repräsentieren Bild und Wort gleichursprüngliche Formen der evangelischen Überlieferung. Ist der Logos wirklich Fleisch geworden, so dürfen auch Maler ihn im Bild vergegenwärtigen. Da aber alle Bilder Abbilder eines Urbilds sind (hier wirken platonische Gedanken nach!), schafft der Maler seine Bilder nicht kraft eigener Erfindung und Subjektivität. Vielmehr tastet er sich selbstvergessen-asketisch an das Urbild heran. Bildermalen ist eine entsagungsvolle, eine kenotische Tätigkeit, sie setzt geistliche Vorbereitung und Übung voraus. Die Bilder gerinnen zu festen Typen, die über Jahrhunderte hin tradiert werden; dass sie an der kosmischen Bilderfolge teilhaben und daraus übernatürliche Kräfte ziehen, enthebt sie dem raschen Wandel, dem Wirbel der Perioden, Epochen, Moden.

Demgegenüber setzt der Westen beim Bild von vornherein andere Akzente. Im Gutachten der Libri Carolini (ca. 790) werden die Bilder zu Ornamenten, zu didaktischen Begleitern der Wortverkündigung. Ihre Zeigefunktion wird betont. Ihrem idolisierenden Zauber begegnet man mit Pädagogik: Bilder sind vieldeutig und daher auslegungsbedürftig, das Wort, der Kommentar ist unentbehrlich. Diese Argumente ziehen sich durch viele mittelalterliche Äußerungen zur Kunst und zu den Bildern hindurch. Sie kehren wieder in dem neuerlichen Bilderstreit, den im 16. Jahrhundert die Reformation auslöst. Luther greift in seiner Reliquien- und Bildkritik auf die geschilderte Bemerkung der Libri Carolini zurück; er verlangt vom Maler die Beglaubigung der Bilder durch die Heilige Schrift – sonst sei alles der persönlichen Subjektivität (des Künstlers wie des Rezipienten) ausgeliefert; sonst könne sich jeder seine Pseudo-Bilder und seine Pseudo-Reliquien machen.¹⁰

Wichtig ist, dass im Westen das Kreuz als Zeichen der Entäußerung in den Mittelpunkt der Kunst rückt. Der siegreiche Gott-König am Kreuz,

wie ihn das byzantinische und das romanische Triumphkreuz zeigt, tritt in den Hintergrund; an seine Stelle tritt der Crucifixus dolorosus, das blutige Haupt mit geschlossenen oder gebrochenen Augen und der Dornenkrone – ein Typus, der das Leiden des Menschen Jesus in den Vordergrund stellt. Auf dem Weg über die Kruzifixe und die «Erbärmdebilder» spätgotischen Mitleidens, über die Kreuzesmystik und die Kreuzestheologie des 16. Jahrhunderts wird dieser Typus bestimmend für die Passionsfrömmigkeit der Neuzeit (Grünewald, Luther, Johannes vom Kreuz, Johann Sebastian Bach). Ein Echo dieser Frömmigkeit inmitten der Weltlichkeit der Renaissance ist Michelangelo Pieta Rondanini. Spuren dieser Spiritualität finden sich noch in Kreuzigungsbildern des 20. Jahrhunderts, bei Rouault, Nolde, Sutherland, Bacon und Beuys.

Und wie erging es der Musik? Auch hier stand ein Verbot am Anfang – das Verbot des (mehrstimmigen, weltlichen) Gesangs und der Instrumente des alten jüdischen Tempels (die Synagoge als Nachfolgerin des Tempels ist ein Lehrhaus ohne Musik). Dieses von den Christen übernommene Verbot wird von Rom und von zahlreichen Synoden während des ganzen Mittelalters festgehalten. Zumindest gelten erhebliche Einschränkungen und Kautelen gegenüber «Vertonungen» liturgischer Texte – erst die tridentinischen Richtlinien zur Musik (1562) lockern sie auf.

Inzwischen hatte freilich in der Musik des Mittelalters ein wahrer Quantensprung stattgefunden. Der in den Klöstern und Kathedralen gesungene einstimmige Choral, die Cantilena Romana, hatte sich in Melismen, Tropen, Sequenzen erweitert (wobei zugleich neue Texte entstanden); organales Singen in Quart- und Quintparallelen entwickelte sich. Nach 1100 differenzierte sich der einfache Satz Note-gegen-Note, die Stimmen verselbständigten sich rhythmisch und liefen gegeneinander, bis eine völlige Gleichberechtigung erreicht war; kurzum: eine polyphone Struktur entstand. Es war der Beginn der neueren, durch Mehrstimmigkeit gekennzeichneten abendländischen Musik überhaupt. Ihr Experimentierlabor waren Kirchen und Klöster.¹¹ Musik wird nun auch schriftlich aufgezeichnet, sie wird überlieferungsfähig, sie kann wiederholt, aber auch neu erfunden, aus Elementen zusammengesetzt, «komponiert» werden. (Die Notwendigkeit der Wiederholung und der schriftlichen Fixierung erwächst aus der regelmäßigen Wiederkehr der Feste und ihrer liturgischen Texte von Kirchenjahr zu Kirchenjahr.) Zugleich kehren die Instrumente des jüdischen Tempels, kehren «Psalter und Harfe» in die zunächst instrumentlosen christlichen Kirchen zurück. Neu ist die Pfeifenorgel, die als Summe von Blasinstrumenten der menschlichen Stimme am nächsten steht, zugleich aber durch regelmäßige Windzufuhr und Starre des Tons dem Auf und Ab der Affekte und Leidenschaften entzogen ist und daher – zumindest im Westen – als genuines Instrument der Liturgie zur Geltung kommt.¹²

Die Reformation war für Rom ein Anlass, sich vom rigorosen Instrumentverbot der frühen Christenheit und der lange festgehaltenen Reserve gegenüber der Mehrstimmigkeit zu trennen. Es war freilich ein Rückzug unter Bedingungen: Vom mehrstimmigen Gesang wurde in den tridentinischen Richtlinien Einfachheit und Textverständlichkeit verlangt; polyphone Künstlichkeit sollte die Liturgie nicht zudecken und unkenntlich machen. Und im Gottesdienst behielt die Vokalmusik den alten Vorrang, Instrumentales sollte nur «zur Begleitung» erlaubt sein, den weltlichen Instrumenten blieb noch lange der Zugang zum Gottesdienst verwehrt. Vor allem hielt die Kirche am gregorianischen Choral – und damit an der Einstimmigkeit als dem legitimen «Anderen» der Musik – fest, bis in die jüngste Zeit hinein. Auch darin kann man eine «kenotische Option» musikalischer Art sehen. Sie wirkt umso kühner und konsequenter, als die moderne Mehrstimmigkeit sich inzwischen längst als eine Folge der Liturgie und des Kirchenjahrs herausgestellt hat. Unzweifelhaft nahm das mehrstimmige Singen und der ihm folgende Gebrauch von Instrumenten (vor allem der Orgel) seinen Ausgang von Klöstern und Kirchen.

IV

Ist es nun schön, das Christentum? Sind seine Künste schöne Künste? Fügt es sich bruchlos in die Geschichte des Schönen als einer «augenscheinlichen Wahrheit» (Johann Joachim Winckelmann) ein?

Verbinden wir mit Schönheit die Vorstellung des Maßes, der Symmetrie, des harmonisch Ausgeglichenen, so kann das Christentum – und die in ihm entstandene Kunst – diesem Kanon wohl kaum genügen. Die abschließende Form, das selige Ruhen in sich selbst scheint ihm fremd zu sein. Immer drängt Kunst in christlicher Zeit über einmal gefundene Realisierungen hinaus, immer verlässt sie die schöne Endgültigkeit, die glücklich-ausgewogene Proportion. Und können wir übersehen, dass durch die Geschichte des Christentums auch ein ikonoklastischer Zug geht, eine immer wiederkehrende Bereitschaft zum Bildersturz und Bildersturm?

Das menschliche Wort zerbricht am göttlichen Wort. Die irdische Schönheit wird aufgehoben in die größere «Herrlichkeit» (Hans Urs von Balthasar) hinein. Das Kreuz als ikonographisches Minimum christlicher Kunst durch alle Bilderstürme hindurch erinnert nachdrücklich an diesen Sachverhalt.

Manchmal, in Augenblicken, darf freilich auch im Christentum Schönheit erscheinen. Sie ist dann aber ein Fragment, ein winziger Farbschimmer, nichts Ganzes, Monumentales, Endgültiges, eine rasch aufblitzende Schönheit, die über sich hinausweist – wie in dem Gedicht «Gescheckte Schönheit» (Pied Beauty) von Gerard Manley Hopkins:

PIED BEAUTY

Glory be to God for dappled things –
For skies of couple-colour as a brindled cow;
For rose-moles all in stipple upon trout that swim;
Fresh-firecoal chestnut-falls; finches' wings;
Landscape plotted and pieced – fold, allow, and plough;
And all trades, their gear and tackle and trim.

All things counter, original, spare, strange;
Whatever is fickle, freckled (who knows how?)
With swift, slow; sweet, sour; adazzle, dim;
He fathers-forth whose beauty is past change
Praise him.

Zu deutsch in der Übersetzung von Ursula Clemen und Friedhelm Kemp:¹³

Ehre sei Gott für gesprenkelte Dinge –
Für Himmel zwiefarbig wie eine gefleckte Kuh;
Für rosige Male all hingetüpfelt auf schwimmender Forelle;
Kastanien-Fall wie frische Feuerkohlen; Finkenflügel;
Flur gestückt und in Flicker – Feldrain, Brache und Acker;
Und alle Gewerbe, ihr Gewand und Geschirr und Gerät.

Alle Dinge verquer, ureigen, selten, wunderlich;
Was immer veränderlich ist, scheckig (wer weiß wie?)
Mit schnell, langsam; süß, sauer; blitzend, trüb;
Was er hervorzeugt, dessen Schönheit wandellos:
Preis ihm.

ANMERKUNGEN

¹ Erich AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946, 37ff, 47ff.

² Joachim GNILKA, *Jesus von Nazareth. Botschaft und Geschichte*, Freiburg 1990, 181ff; Jens-Wilhelm TAEGER, *Der Mensch und sein Heil. Studien zum Bild des Menschen und zur Sicht der Bekehrung bei Lukas*, Gütersloh 1982.

³ Erik PETERSON, *Was ist der Mensch?*, zuerst erschienen in der Zeitschrift «Wort und Wahrheit», April 1948; jetzt in: *Theologische Traktate* (Ausgewählte Schriften, Bd. 1, hg. von Barbara NICHTWEISS), Würzburg 1994, 131–139, hier: 133.

⁴ Ebd., 136.

⁵ Ebd., 136–138.

⁶ Unentbehrlich zur Orientierung noch immer die «Wahre Lehre» des Kelsos (2. Hälfte des 2. Jh. n. Chr.) und die Erwiderung des Origenes; siehe Robert L. WILKEN, *Die frühen Christen*, Graz 1986, 106ff.

⁷ Hugo RAHNER, *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Zürich 1957; Peter BROWN, *Society and the Holy in Late Antiquity*, London 1982; Christoph MARKSCHIES, *Das antike Christentum*, München 2006; Paul VEYNE, *Als unsere Welt christlich wurde*, München 2008.

⁸ Siehe Anm. 1.

⁹ Ein Überblick bei Eckhard NORDHOFEN (Hg.), *Bilderverbot. Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, Paderborn 2001. Allgemein zum Problem Bild und Kunst vgl. Christoph DOHMEN – Thomas STERNBERG (Hg.), *...kein Bildnis machen. Kunst und Theologie im Gespräch*, Würzburg 1987.

¹⁰ Werner HOFMANN, *Luther und die Folgen für die Kunst*, in: Rainer BECK u.a. (Hg.), *Die Kunst und die Kirchen*, München 1984, 70.

¹¹ Thrasybulos GEORGIADIS, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin 1954 u.ö.; Carl DAHLHAUS, *Anfänge der europäischen Musik. Erste Niederschriften zu einer Musikgeschichte Europas* (aus dem Nachlass), in: Andreas ECKHARDT – Rudolf STEPHAN (Hg.), *In Rebus Musicis. Rudolf Jakoby zum 60. Geburtstag*, Mainz 199, 8–27; Andreas HAUG, *Der Beginn europäischen Komponierens in der Karolingerzeit. Ein Phantombild*, in: *Die Musikforschung* 58 (2005) 225–241.

¹² Hans MAIER, *Die Orgel. Instrument und Musik*, München 2015.

¹³ Gerard Manley HOPKINS, *Gedichte*, englisch und deutsch, in der Übersetzung von Ursula Clempen und Friedhelm Kemp, Stuttgart 1973, 34f.