

# „Der Schein des Schönen“ – Überlegungen zur Kunst der Salzburger Kirche

Ansprache zur 25-Jahr-Feier des Dommuseums Salzburg  
am 28. Oktober 1999

Von Peter B. Steiner, Freising

„Der Schein des Schönen“ – unter diesem altmodisch klingenden Titel möchte ich drei Plädoyers halten: eines zur Verteidigung der Kunst gegen die Theologen unter ihren Verächtern, eines für die Kirchenprovinz Salzburg als Kulturraum und eines für die zeitgenössische Kunst in der Kirche. Vermutlich wird jeder Theologe entrüstet von sich weisen, zu den Verächtern der Kunst zu gehören, so daß mein erstes Plädoyer nur offene Türen einrennen könnte. Aber ich meine, daß die Mißachtung der Kunst dort beginnt, wo man sie in den Dienst nimmt, sie für Zwecke, katechetische, liturgische, dekorative, gebrauchen möchte. Wo doch zur Wesensbestimmung der Kunst ihre Zwecklosigkeit oder, wie Immanuel Kant sagt, das interesselose Wohlgefallen gehört. Dies gilt nicht erst seit der Geistesepoche, die mit dem Namen Immanuel Kant bezeichnet wird, seit der Aufklärung, sondern auch schon für die Zeiten, die für die Aufklärer zum finsternen Mittelalter gehörten. Nicht nur aus der Sicht des modernen Kunstfreundes weist ein Bauwerk wie die Kathedrale von Chartres auf eine Vollkommenheit hin, die wir in jeder Liturgiefeier nur erstreben, erbitten können. Sie ist mehr als Liturgiegehäuse, als Raum für unsere Feier, zumal die Liturgie als große einigende Form in der Bauzeit der Kathedrale schon zerbrochen war in viele konkurrierende Privatmessen. Der Bau und seine Bildwerke weisen darüber hinaus. Und dies empfinden nicht nur wir so, sondern es lag bereits in der Absicht ihrer Bauherren. Sie wollten das Schöne als Spur des Göttlichen zur Erscheinung bringen. Wie vielleicht auch dieses, vor einem viertel Jahrhundert eröffnete Dommuseum.

Exzellenz, hochgeehrte Festversammlung!

Vor 25 Jahren waren wir alle 25 Jahre jünger. Es war nicht nur das 1200te Jahr nach der Einweihung des Virgil-Domes in Salzburg, sondern auch das 1250te Jahr nach der Ankunft des heiligen Korbinian in Freising. Es war das Jahr, in dem der amerikanische Präsident Richard Nixon zurücktreten mußte, Leonid Breschnew regierte damals die Sowjetunion, Warschauer Pakt und Nato standen sich waffenstarr in fortschreitender Höchstrüstung gegenüber, versuchten, sich gegenseitig durch Spionage zu überlisten. Dies war der Grund dafür, daß der deutsche Bundeskanzler Willy Brandt im Frühjahr 1974 zurücktrat. Die Republik Österreich unter Bundeskanzler Bruno Kreisky stand in ewi-

ger Neutralität zwischen den Blöcken und war deshalb vom Zusammenwachsen der europäischen Gemeinschaft ausgeschlossen. 1974 war aber nicht nur in Politik und Wirtschaft eine andere Zeit, sondern auch in der Kirche. Papst Paul VI. verstand sich als Vollender des Zweiten Vatikanischen Konzils und der von ihm begonnenen Bewegung des „aggiornamento“, der Verheutigung von Kirche. In dieser kritischen Auseinandersetzung der katholischen Kirche mit ihrer Geschichte und Überlieferung wurde in vielen Diözesen des deutschen Sprachraums an der Einrichtung von Diözesanmuseen gearbeitet. 1974 wurden die Domschatzkammer in Regensburg, das Dommuseum Salzburg und das Diözesanmuseum in Freising eröffnet, wenig später folgten Wien und Paderborn.

Als vor 25 Jahren dieses Museum eröffnet wurde, hat mich der Schein im optischen Sinn gestört. Wir in Freising hatten uns für grau lackierte, rechtwinkelige Vitrinen mit Naturleinen zur Präsentation unserer Schatzstücke entschieden. Hier dagegen weiß lackierte Vitrinen mit achteckigen Öffnungen, verchromte Verschußblenden, durchleuchtende Milchglasböden. Das Feuer der Scheinwerfer, der Juwelenglanz der Vitrinen schienen mir der Würde des Ortes und der Gegenstände nicht angemessen; oder war unsere bescheidene Zurückhaltung in Material und Farbe vielleicht doch nicht edel, sondern nur mutlos langweilig? Damit kommen wir zu einem augenscheinlichen Problem jeder Museumsarbeit. Wenn wir Kreuze, Kelche oder Bildwerke ausstellen, stehen wir in Konkurrenz zu Juwelieren, Kunsthändlern, Kaufhäusern, die ebenfalls Gegenstände ausstellen, so daß sie attraktiv wirken. Wir dürfen bei der Einrichtung der Vitrinen die Gewohnheiten der Schaufenstergestalter nicht aus den Augen verlieren, wenn wir das Publikum anziehen wollen. Zugleich müssen wir uns von ihnen distanzieren, weil das Rupertuskreuz nicht zu kaufen, sondern nur zu bewundern ist. Der Schein, das Licht, mit dem wir arbeiten, die Reflexe und Schatten der Pretiosen, ihrer Sockel und Halterungen sind eine problematische Konstante unserer Arbeit, zumal in den kirchlichen Schatzkammern. Aber nicht dieses Scheinen, Funkeln, Glitzern der schönen Dinge ist mein Thema, sondern der Schein in einem weiteren Sinn, nicht als Widerschein oder Anschein, sondern als wesenhaftes In-Erscheinung-treten, Sichtbar-werden-des-Schönen.

Von ihrer Sprachwurzel her scheinen „Schön“ und „Schein“ nicht miteinander verwandt. „Schein“ wird von einer indoeuropäischen Sprachwurzel *ski* abgeleitet und bezeichnet zunächst das Leuchten der Himmelskörper, aber dann bereits im Althochdeutschen das Sichtbar-werden, das zum Vorschein-kommen, für das wir heute „Erscheinen“ sagen. Das etymologische Wörterbuch ordnet dem Schein folgende Bedeutungen zu: Strahl, Glanz, Helligkeit, Sichtbarkeit, sichtbarer Beweis, schriftlicher Nachweis, Bestätigung, Banknote, aber auch Trugbild. Im weiteren Verlauf möchte ich das Wort in den Bedeutungen „Glanz“ und „Sichtbarkeit“ gebrauchen.

Das Wort „Schön“ dagegen stammt von der indoeuropäischen Wurzel *skoen* – beobachten, schauen – und bezeichnet etwas, das gut anzuschauen ist, das Ansehnliche, Schaubare. Sprachgeschichtlich ist der Gegenstand des

Schauens das Schöne. Ganz im Gegensatz zu *Beauté* und *Bellezza*, die sich von einer unsichtbaren Qualität ableiten, nämlich dem *Bonum*, dem Guten.

In der Geschichte der griechischen Philosophie beginnt die Auseinandersetzung mit dem Schönen bei den Pythagoräern im 6. Jahrhundert, die in der Harmonie der Maße das Grundgesetz des Schönen erkennen. Bei Plato erreicht sie ihren ersten Höhepunkt. Für Plato ist das Schöne mit dem Guten und Wahren verknüpft. Es verweist auf die Ideen, die metaphysische Wesenheit der Dinge. Im Neuplatonismus, der sich als letzte Form der griechischen Philosophie vom 3. bis zum 6. Jahrhundert entfaltete, wurde die Schönheit als göttliche, geistige Harmonie verstanden. Vor allem durch die Schriften des Dionysius Areopagita, der im 5. Jahrhundert versuchte, die neuplatonische Philosophie mit dem christlichen Glauben zu verbinden, wurde das Schöne als Schein des Göttlichen dem mittelalterlichen Denken überliefert. Für Dionysius ist das Schöne einer der Namen Gottes, Gott begründet die Schönheit des Universiums und seiner Wesen, darum verweist das einzelne Schöne auf den göttlichen Ursprung.

Aber in den philosophischen Schriften war nur vom Schönen im allgemeinen, kaum je vom Schönen in der Kunst die Rede, am allerwenigsten bei Plato. Dies änderte sich erst in der Zeit der Karolinger; Johannes Scotus Eriugena, Johannes der Schotte aus Irland, der in der Ile de France als Leiter der Domschule von Laon lebte und für den Enkel Karls des Großen, Kaiser Karl den Kahlen, arbeitete, war der erste, der in dem vom Künstler geschaffenen Schönen die Schönheit Gottes wiedererkannte. Sinnfälliges Schönes wurde für Johannes Scotus Eriugena zum Ausgangspunkt einer Denkbewegung, die zum absolut Schönen führt. Er spricht von der *materialis manu ductio*. Die stoffliche Wirklichkeit nimmt den Erkennenden an der Hand und führt ihn zur Erkenntnis der nichtstofflichen Wirklichkeit. Diesen Prozeß, in dem der unbegreifliche Gott in sichtbaren Dingen erkannt wird, nennt Johannes Scotus *theophania*. Vor allem Suger von St. Denis, Hugo von St. Victor, Bonaventura und Nicolaus von Kues haben diesen Gedanken weiterentwickelt. Er wurde zu einem Leitfaden der Kunsttheorie des Mittelalters und damit auch maßgeblich für die Kunst der Kirchenprovinz Salzburg.

Der Sachse Hugo, der 1125 bis 1141 die Klosterschule von St. Victor bei Paris leitete, hatte die Übersetzung und den Kommentar des Johannes Scotus zu Dionysius Areopagita gelesen und daraus seine Ästhetik entwickelt, welche die Schönheit einerseits als Abglanz Gottes und andererseits als Weg zu Gott versteht.

Abt Suger von St. Denis ließ über dem Grab des hl. Dionys, den er für den Areopagiten hielt, und den Gräbern der französischen Könige – anstelle der karolingischen – eine neuartige, prächtige Abteikirche erbauen, die 1144 eingeweiht wurde und heute als Gründungsbau der Gotik gilt. Gegen die asketischen Forderungen des hl. Bernhard von Clairvaux verteidigte Abt Suger den baukünstlerischen Aufwand, den er trieb, in ausführlichen Schriften. Daraus will ich nur einen Satz aus dem Gedicht über die neuen Gotikportale zitieren: *Nobile claret opus sed opus quod nobile claret clarificet mentes ...* „Das edel leuchtende Werk soll erleuchten die Herzen“. Damit wir durch die

wahren Lichter (das Funkeln der Bronzereliefs) zum wahren Licht gehen, zu Christus, der die wahre Pforte ist. *Opus clarificat mentem*, das Werk des Künstlers erleuchtet den Sinn, Verstand, Gemüt. Das Wort *mens* ist praktisch nicht übersetzbar. Kunst als Erleuchtung. Dies steht am Beginn der Kathedralbaukunst, in welcher das Mittelalter einen technischen, sozialen und künstlerischen Innovationsschub leistete, der Europa prägen sollte.

Gegen den Aufwand der Kathedralbaukunst wandte sich die Armutsbewegung des hl. Franz von Assisi, welcher auch Johannes Fidanca Bonaventura angehörte. Er war als Generaloberer der siebente Nachfolger des hl. Franz, zuvor aber Universitätslehrer in Paris. 1273, ein Jahr vor seinem Tod, wurde er zum Kardinal erhoben. Bonaventura kämpfte für die Einheit von Philosophie und Theologie, gegen die Tendenz seiner Zeit zur Trennung der beiden. Seine Lehre von der Schönheit wuchs auf der Ideenlehre Platons. Er betont vor allem die Bedeutung des Lichts als Grundlage aller sichtbaren Schönheit. Alles Seiende ist schön und ist als Spur (*vestigium*) zu sehen, die auf die höchste Schönheit hinweist, auf Gott als Quelle, als Ziel alles Schönen.

Nicolaus von Kues (1401–1464) war von 1450 bis 1458 als Bischof von Brixen ein Salzburger Suffragan, zuvor schon Kardinal und päpstlicher Legat, danach Generalvikar Papst Pius' II. Er hat vor allem in seinen Schriften „Von der gelehrten Unwissenheit“, „Von der Schau Gottes“ und „Von der Jagd nach Weisheit“ ausführlich über Kunst und Schönheit geschrieben. Das Nachdenken über Kunst lenkt laut Nicolaus die Aufmerksamkeit auf die schöpferische Kraft Gottes und des Menschen. Er nennt den Künstler einen zweiten Gott, *secundus deus* oder *humanus deus*. Die Ähnlichkeit des Menschen mit Gott erweist sich im schöpferischen Tun (*in creando*). Von diesem Humanistenlatein her kommt die Rede von der künstlerischen Kreativität, von der Kreation des Künstlers. Heute wird in allen westeuropäischen Sprachen das Tun Gottes und das Tun des Künstlers mit demselben Wort bezeichnet: Schaffen und Schöpfung. Nicolaus von Kues lenkte als erster die Aufmerksamkeit auf die Blickbahn des Betrachters und die durch die gemalten Augen im Bild intendierten Blickbahnen. Zwischen dem Betrachter und dem Bild, dessen erster Betrachter der Maler ist, besteht ein Gleichgewicht. Ich schaue das Bild an. Es schaut mich wieder an. Wer Gott sucht, entdeckt, daß er sich immer nur ein Bild nach dem eigenen Bild machen kann. Erst die Vielzahl der Bilder eröffnet die Einsicht in die unendliche Vielzahl von Aspekten der einen unendlichen, göttlichen Wahrheit und damit die Aussicht auf einen unendlichen Prozeß der Annäherung an das Göttliche. Diese Sätze sollten über dem Eingang jedes kirchlichen Museums eingemeißelt stehen.

Weit über das Mittelalter hinaus hat das europäische Denken daran festgehalten, daß Kunst Mittel der Erkenntnis sei. Dies gilt für die Philosophie der Aufklärung ebenso wie für Hegel und die Romantiker. Für Arthur Schopenhauer ist Kunst die „Erkenntnisart der Dinge, unabhängig vom Satze des Grundes“. Sie ist eine besonders hoch stehende Form von Erkenntnis, da sie vom generellen Strukturprinzip des Erscheinungsfeldes nicht abhängt, daher mehr erschließen kann als Sinneserfahrung und Wissenschaft. Nach den Worten von Paul Klee, um wenigstens einen Satz aus dem 20. Jahrhundert zu

zitieren, 'verhält sich Kunst zur Schöpfung gleichnisartig. Sie gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht das sichtbar, was ohne die Kunst nie sichtbar werden könnte. Dafür, daß Theologen und Angehörige des katholischen Milieus dies annehmen, muß nach meiner Erfahrung von 27 Jahren als Kunsthistoriker im kirchlichen Dienst immer noch geworben werden. – Von dieser weit ausholenden Denkbewegung zurück nach Salzburg zu meinem zweiten Plädoyer.

In seinem immer noch anregenden Aufsatz „Die historische Aufgabe Michael Pachers“ von 1931 hat Otto Pächt in Klammern ein Problem angesprochen: „Die Welt des szenischen Bildes ist eine rein figürliche um nicht zu sagen eine Körperwelt. Es ist dies eine spezifische Eigentümlichkeit der gesamten österreichischen Kunst (eigentlich der Kunst der gesamten bajuwarischen Bevölkerung, Altbayern inbegriffen; Pinder würde sagen: ‚Des Deutschen Süd-Ostens‘).“ Das, was Otto Pächt als „bajuwarisch“ bzw. „Altbayern“ bezeichnete und in Anführungszeichen als Pinders „Deutschen Süd-Osten“, läßt sich in geografisch feste Grenzen fassen. Es ist die 798 – also vor 1200 Jahren – gegründete bairische Kirchenprovinz Salzburg mit Regensburg, Freising, Brixen und Passau als Suffragane und den im 12. und 13. Jahrhundert begründeten Eigenbistümern Gurk, Seckau, Chiemsee und Lavant. Diese Kirchenprovinz bildete über 1000 Jahre, von Karl dem Großen bis Joseph II., von Tassilo bis Mozart, einen zusammenhängenden Kulturraum, in dem Künstler wie Kaschauer, Kriechbaum, Grasser, Frueauf, Krumenauer und Michael Pacher auf beiden Seiten der 1156 gezogenen und in der Folge viermal nach Westen verschobenen Grenze zwischen Baiern und Österreich arbeiteten. In der Kirchenprovinz lebte das bairische Stammesherzogtum des Frühmittelalters noch mehr als sechs Jahrhunderte nach der Landesteilung zwischen Welfen und Babenbergern weiter.

Die späteren Landesherren aus den Familien Wittelsbach und Habsburg ärgerten sich über die Beharrungskraft der kirchlichen Organisation und beschnitten sie, wo sie konnten. Aber die Bistümer verteidigten zäh ihre Position. Sie riefen abwechselnd Herzog, Kaiser und Papst zu Hilfe, sie stützten sich auf reichen Besitz, der ihnen von Adel, Sippen, Kaisern und Königen im 8. bis 11. Jahrhundert verliehen war: Passau im ganzen Donautal, Freising an der Ybbs, in der Steiermark, im Marchfeld und im Pustertal usw. Daß der Landesname „Österreich“ zum ersten Mal in einer Freisinger Urkunde auftaucht, die Neuhofen an der Ybbs betrifft, ist symptomatisch für die Rolle der Bistümer beim Ausbau des Landes. Aber kulturell noch fruchtbarer waren die alten Klöster: St. Peter in Salzburg, Tegernsee mit seiner Filiale St. Pölten, Innichen, Bischofshofen, Niederalteich, Metten, Mondsee, Kremsmünster und Göß, die sich gegenseitig beim Aufbau ihrer Bibliotheken, Skriptorien, beim Bau und Ausstattung ihrer Kirchen halfen oder zu übertreffen suchten. Die monastischen Reformen des 11. und 12. Jahrhunderts verbreiteten sich über die ganze Kirchenprovinz; die von Gorze und Trier ausgehende umfaßte St. Emmeran in Regensburg, Admont, Weltenburg, Lambach, Göttweig, Melk. Die Reform der Augustinerchorherren wirkte in St. Nikola in Passau, in Rottenbuch, Reichersberg, Herzogenburg, Seitenstetten und Klosterneuburg und

hatte ein Zentrum in Salzburg, wo das Domkapitel die Augustinerregel annahm. Von hier aus wurden Reichenhall, Herrenchiemsee, Seckau und Maria Saal reformiert. Für die Zisterzienser wirkte Bischof Otto von Freising, der die Gründung von Heiligenkreuz anregte, Zwettl, Rein, Raitenhaslach, Viktring und Waldsassen folgten. Als letzte Reformbewegung vor der Landesteilung ist die ıroschottische Reform zu nennen, aus der die Schottenklöster in Regensburg und Wien hervorgingen. Alle diese geistlichen Institutionen blieben auch nach der Landesteilung in engem Kontakt untereinander.

Die geistliche bayerisch-österreichische Gemengenlage wurde zusätzlich noch dadurch verdichtet, daß die später in Bayern gelegenen Klöster ebenso wie die Bistümer reichen Besitz in Österreich hatten. Tegernsee z. B. in der Wachau, im Wienerwald und an der Enns. Mit diesen Außenposten, die gelegentlich auch als Priorate geführt wurden, mußte ständiger Austausch gepflegt werden, der durch die Trennung der Herzogtümer nicht unterbrochen wurde. Im 15. Jahrhundert schloß sich Tegernsee der vom Kloster Melk ausgehenden Reform an und reformierte seinerseits bayerische und österreichische Klöster. Parallel dazu ergriff eine Welle der Reform die Augustinerklöster des Salzburger Metropolitanverbandes. Für das Studium der Theologen waren im 15. Jahrhundert die Universität Wien, seit 1622 die von 33 Benediktinerklöstern getragene Universität Salzburg maßgebend und prägend.

Ordenszugehörigkeit, Studium und der Besuch auf den Außenposten bewirkten Austausch und einen gemeinsamen Erfahrungshorizont der geistlichen Bauherren im Metropolitanverband. Von Osten, von Wiener Neustadt aus, wurde seit Friedrich III. die Salzburger Kirchenprovinz angeknabbert und schließlich unter Joseph II. aus den Angeln gehoben. Aber erst nach mehr als 1000 Jahren, nach dem Wiener Kongreß und der folgenden kirchlichen Neuordnung, wurde sie wirklich zerschlagen. Bayern und Österreich gehören aus der Perspektive der älteren Kunst- und Geistesgeschichte zusammen, aber nicht in ihren aktuellen Grenzen, sondern in denen des Salzburger Metropolitanverbandes.

Die erste österreichische Republik als monoglotter Zwergstaat in der Nachfolge einer supranationalen Großmacht suchte sich ihrer kulturellen Identität durch Rückprojektion ihrer aktuellen politischen Grenzen in den geschichtlichen Raum zu vergewissern. Die Österreichische Galerie war ein Mittel dazu. Das Königreich Bayern – von Napoleons Gnaden – hatte schon seit dem 19. Jahrhundert riesige Staatssammlungen für Bibliotheken, Archive und Gemälde, später auch für Skulptur und Kunstgewerbe, als Nationalmuseum angelegt, um seine neue Größe kulturell zu manifestieren. Der Freistaat Bayern verlor 1945 die Pfalz, konnte aber sonst seine im Wiener Kongreß festgelegten Grenzen, die nach Westen und Norden weit über das Stammesgebiet hinausgreifen, bewahren. Durch Landesausstellungen nach österreichischem Vorbild und durch die großen Staatsinstitutionen wird in Bayern das heutige Staatsgebiet in die Geschichte zurückprojiziert. Auch die Denkmalpflege ist aufgrund unterschiedlicher Methoden, Möglichkeiten und Zuständigkeiten daran beteiligt, die geschichtlich gewachsene Kulturlandschaft zu zerteilen. Es liegt deshalb im Interesse des Verständnisses für alte Kunst, die Bezeichnungen „baye-

risch“ und „österreichisch“ zumindest im wissenschaftlichen Diskurs nicht mehr zu bemühen, wenn von alter Kunst die Rede ist. Kunstgeschichte in Österreich und Bayern ist anregend und vielseitig, Kunstgeschichte von Österreich und Bayern aber schon im Ansatz verfehlt. Wenn wir statt bajuwarisch, Deutsch Süd-Ost oder bayerisch-Bindestrich-österreichisch Metropolitanverband oder Kirchenprovinz Salzburg sagen, also die geistliche Gliederung des Landes um Donau und Alpen benennen, so ist klar, daß diese kirchliche Zusammengehörigkeit kunstgeschichtlich vor allem dort fruchtbar ist, wo es um kirchliche Kunst von der Buchmalerei bis zur Stuckplastik und die ihr korrelierende religiöse Volkskunst, also um Bildstöcke, Feldkreuze und Motivtafeln geht; weit weniger dort, wo es um Hofkunst geht, die in der Regel kürzeren Atem hat und in ihren Beziehungen von der Politik, auch der Heiratspolitik der Fürsten abhängt. Im spätgotischen Kirchenbau der Hans von Burghausen, Stephan Krumenauer und Hans Stetthaimer in Landshut, Salzburg, Eferding, Straubing, Braunau und anderswo zeigt sich die Zusammengehörigkeit dieses Kulturraumes am deutlichsten.

Nach 1500 spielte die katholische Reform eine wesentliche Rolle in der Kunst des Salzburger Metropolitanverbandes. In Metropolitansynoden 1522, 1564 und 1573 trieb die Kirchenprovinz selbst die katholische Reform voran. Seit 1524 hatten sich ihr die Wittelsbacher energisch, die Habsburger viel zögernder, aber seit 1618 ebenfalls ausdrücklich verschrieben. Das kirchenpolitische Engagement der Landesherren, der Wittelsbacher und Habsburger, schwächte die Stellung der Bischöfe und damit den Metropolitanverband, stärkte aber die Kirche als kulturelle Kraft. Neue Orden, Jesuiten, Kapuziner, Karmeliten, Serviten und Theatiner, wurden aus Italien und Spanien berufen, der Papst griff mit diplomatischen Mitteln, Legationen und Bullen immer häufiger in Zuständigkeiten ein, die früher bei den Erzbischöfen und Bischöfen gelegen hatten. Die neuen Orden brachten neue Kultformen und setzten zur Überwindung der anfänglichen Sprachbarrieren optische Medien der Feier und Glaubensverkündigung ein, z. B. Weihnachtsskripen, Christkinder, Loretohäuser, Kalvarienberge, und orientierten sich bei ihren Kirchenbauten an Vorbildern aus Venedig, Bologna, Rom, Neapel und Madrid. Neben den Kirchenkuppeln, Zwiebeltürmen und der Deckenmalerei ist der imposanteste Import aus dem Süden der Klosterpalast gewesen, in dem, wie im Escorial, die Kirche die Mitte einer einheitlichen, symmetrischen Baugruppe bildete.

Die religiöse Kultur des Landes und damit ihre landschaftprägenden Bauten wurden mediterranisiert. Diese Mediterranisierung machte an den Grenzen der Salzburger Kirchenprovinz nicht halt, sondern erfaßte auch Vorderösterreich, Böhmen, Ungarn und die katholische Schweiz und griff z. B. mit den Bischöfen aus dem Hause Schönborn an den Main und den Rhein aus. Diese verdankten ihre Stellung der Reichskirche, also jenem Institut, das auf die Karolinger zurückreicht und wesentlicher Bestandteil der Verfassungswirklichkeit des Heiligen Römischen Reichs war. Innerhalb der Reichskirche aber war der Salzburger Metropolitanverband einer der Hauptpfeiler. Die Reichskirche und die landständischen Herrschaften der Stifte und Klöster bewahrten die sonst in Europa längst aufgegebenen Einheit von Religion und Kunst.

Daß Kunst nach ihrem höchsten Anspruch im Auftrag der Kirche, welche die Mittel und das Selbstverständnis dafür hatte, entstand, galt ebenso wie für Michael Pacher auch für Asam, Prandtauer, Schwanthaler, Troger und Maulpertsch. Dies endete mit der Säkularisation, das heißt in unserem Raum mit der Auflösung des Salzburger Metropolitanverbandes.

Unter den Künstlern waren es im 17. Jahrhundert vor allem die Familien von Architekten und Stukkatoren aus Graubünden und dem Tessin, Zucalli, Lurago, Carlone, Viscardi, Riva, die zwischen Brixen, Freising, Regensburg, Passau, Salzburg und Wien tätig waren; die szenische Plastik, die seit dem Bozener Altar des Hans von Judenburg 1421, die Altarschreine der Salzburger Kirchenprovinz erobert und in Michael Pachers Choraltar von St. Wolfgang und wohl auch in der Salzburger Franziskanerkirche einen Höhepunkt erreicht hatte, lebte in den Bildhaueraltären des 16., 17. und 18. Jahrhunderts bei Zürn, Degler, Krumper, Höhnel, Guggenbichler, Schwanthaler, Faistenberger, Asam, Götz, Wiederin und vielen anderen fort. Es scheint, als ob die Benediktiner und Zisterzienser einen besonderen Anteil an der Tradition der szenischen Plastik im Altar gehabt hätten; im 18. Jahrhundert haben die Maler Rottmayr, Gump, Asam, Zeiller, Günther, Knoller und viele andere auf beiden Seiten der späteren Staatsgrenze für die Kirche gearbeitet. Vor allem die Salzburger und die Passauer Kunst können sinnvollerweise weder bayerisch noch österreichisch genannt werden.

Das Beispiel dieser Bischofsstädte lädt dazu ein, die Kunst nicht nach aktuellen Staatsgrenzen, sondern nach ihren geschichtlichen Zentren, seit dem Hochmittelalter den Städten wie Wien, München, Brixen usw. zu benennen, als übergreifende Einheit aber nicht Stamm, Staat oder Landschaft anzugeben, sondern die Kirchenprovinz Salzburg. Die Michael-Pacher-Ausstellung 1998, die den Tiroler Künstler im Zusammenhang der europäischen Spätgotik behandelt, hat sehr geschickt das Problem der Nationalität des Südtirolers umgangen. Dies sollte Schule machen. Wir können die Nationalstaaten des 19. und 20. Jahrhunderts bei unserer Annäherung an ältere Kunst nicht brauchen. Die kirchliche Raumlagerung dagegen benennt den alten Kulturboden, aus dem die Kunst gewachsen ist. Darum bin ich auch sehr skeptisch gegenüber der neuen Kunstgeschichte Österreichs, die Wiener Kunsthistoriker derzeit herausgeben. Ist die Kunst von Chiemsee, Reichenhall und Berchtesgaden dort als österreichische behandelt? Salzburgerisch ist sie, aber österreichisch sicher nicht. Die Kanzel, welche das oberösterreichische Benediktinerstift Lambach seiner oberpfälzischen Schwester Plankstetten 1651 schenkte, gehört sie zur österreichischen oder bayerischen Kunst? Und die Tafeln des Regensburger Albrecht Altdorfer in St. Florian, die ganze Donauschule? Bayerisch oder österreichisch ist die falsche Fragestellung.

Im Jahr 1998 wollten die Diözesanmuseen der alten Kirchenprovinz Brixen, Freising, Regensburg, Passau und Salzburg ihren Beitrag zur 1000-Jahr-Feier leisten; sie planten dies mit einer Ausstellungsserie in den fünf Bischofsstädten: in Brixen sollte die Volkskunst, in Regensburg die Skulptur, in Passau die Malerei des Mittelalters, in Freising die barocke Malerei und Skulptur und in Salzburg Schatzkunst und Buchmalerei dieses großen Kulturraums beispielhaft

vorgestellt werden. Die österreichischen Stiftsmuseen hatten ihre Mitarbeit zugesagt. Es wäre eine großartige Ausstellungsreihe geworden und eine gewaltige Demonstration der Priorität der Kirche vor dem Staat in kulturellen Dingen, besonders der bildenden Kunst. Leider haben die Diözesanleitungen das Projekt abgelehnt. Die kulturelle Einheit der Kirchenprovinz Salzburg bis 1802 ist zwar bei jeder Fahrt von Weltenburg nach Klosterneuburg oder von Stams nach Waldsassen sichtbar, aber in den Köpfen unserer Obrigkeit noch nicht angekommen. Vielleicht auch, weil dieser Kulturraum aus fünf Bistümern nicht zentralistisch gegliedert war. Salzburg war nicht so die Kulturhauptstadt des Metropolitanverbandes, wie es Paris für das Königreich Frankreich war. Der Fürsterzbischof von Salzburg war nur ein Bauherr unter vielen, und der Bischof von Regensburg war seit dem 14. Jahrhundert als Bauherr weniger bedeutend als die meisten Äbte seines Bistums. Aber der ganze Raum war durch die geistlichen Strukturen und die Besitzstreuung vernetzt. Man wußte in Weltenburg, was in Melk gebaut wurde und wollte mithalten. Neustift bei Brixen und Neustift bei Freising haben nicht nur den Gründungsimpuls, das Gründungsjahr und die Lage bei der Bischofsstadt gemeinsam, sondern bis 1802 auch eine vergleichbare Entwicklung.

Die Grenzen dieses Kulturraums waren zwar fest, aber nicht dicht. Im Bistum Regensburg sind Einflüsse aus dem fränkischen Nürnberg und dem böhmischen Prag stärker, im Bistum Brixen im 15. Jahrhundert der Einfluß von Ulm und Augsburg. Im 18. Jahrhundert wanderten die großen Maler Tirols, Troger und Holzer, nach Wien und Augsburg ab und überließen die Kirchen der Heimat den Bayern, Asam und Günther. Im Osten wurde seit Rudolf dem Stifter Wien zu einem eigenen Zentrum mit weiter Ausstrahlung. Aber in Kirchenbau und Kirchenkunst ist selbst im Niederösterreichischen der Wiener Einfluß nur eine Stilnuance neben Passauer, Salzburger und Münchener Einflüssen, mit denen sich die reisenden Wanderkünstler, die regionalen und lokalen Kräfte auseinandersetzen.

Dies alles ist Geschichte, tausendjährige Geschichte, die zwischen 1780 und 1820 mit den Reformen Kaiser Josephs II. und der Neuordnung Europas auf dem Wiener Kongreß zu Ende ging. Salzburg wurde aus einer Hauptstadt inmitten seines Landes zu einer Stadt an der Grenze zwischen Bayern und Österreich (seit 1871 zwischen Deutschland und Österreich). Diese politischen Veränderungen wirkten auch auf die Kirche, zwar ging ihre Aufgabe zu Verkündigung und Feier unverändert weiter, aber der Erzbischof verlor seinen Fürstenrang, und die Bistumsgliederung wurde vom Papst den neuen politischen Verhältnissen angepaßt. Salzburg verlor ein Drittel seines Diözesangebiets an das neu errichtete Erzbistum München und Freising, wurde von seiner Metropolitanstellung im Raum zwischen Donau und Alpen herabgewürdigt zum zweiten Erzbistum in Österreich, ähnlich wie das neu errichtete Bamberg als zweites Erzbistum in Bayern. Für die Kunst der Kirche hat diese Neuordnung wenig gebracht, einfach, weil sie beinahe zum Stillstand kam. Ganz anders als im neu erhobenen Linz oder in den mächtig wachsenden Landeshauptstädten Wien und München wurde das Stadtbild von Salzburg durch keinen Kirchen-

bau des 19. Jahrhunderts verändert. Und auch auf dem Land genügten weiterhin Kirchenräume der vergangenen Epoche.

Damit komme ich zu meinem dritten Plädoyer. Vor 100 Jahren, als die Revolution der Modernen Kunst in München und Paris ausgerufen wurde, befand sich die katholische Kirche insgesamt in einer defensiven Kräftekonzentration, in einem Abwehrkampf gegen den Modernismus. Der spirituelle Aufbruch „Das Geistige in der Kunst“, um eine Leitschrift der Epoche, das Buch von Wassily Kandinsky von 1912 zu zitieren, fand in Ateliers und Galerien weitab von der Kirche statt. Zwar hat das Zweite Vatikanische Konzil in den 60er Jahren den Kampf der Kirche gegen die Moderne abgeblasen, aber es war insgesamt keine kunstdidaktische Veranstaltung, sondern hatte andere Ziele. Nur wenige Theologen, wie z. B. Otto Mauer in Wien, verstanden es, die zeitgenössische Kunst auch für die Kirche fruchtbar zu machen. In vielen Köpfen und kirchlichen Häusern dauert die Ächtung der Moderne, die Papst Pius X. für die katholische Kirche verfügte und die durch das NS-Regime mit politischer Willkür vollstreckt wurde, noch an.

Im katholischen Milieu machte die Polemik Hans Sedlmayrs gegen die Moderne Kunst mehr Eindruck als die Anstregungen Otto Mauers. Für viele, die das Buch nicht gelesen hatten, wurde der Titel „Verlust der Mitte“ zum Schlagwort, mit dem sie ihre Vorurteile gegen die Moderne aufrüsteten. Die Salzburger Kirche aber hat mit den Dompfortalen von Schneider-Manzell, Manzù und Materé ein weithin beachtetes Zeichen für die Verheutigung, das „aggiornamento“, wie es Papst Johannes XXIII. nannte, gesetzt.

Unter Theologen hält sich seit Jahrhunderten die Meinung, der Glaube komme vom Hören, ersatzweise vom Lesen. Dem widerspricht die Bibel. Das Alte Testament enthält 1300mal das hebräische Wort für „Schauen“ und „Sehen“ und 866mal das Wort „Auge“, aber nur 187mal „Ohr“ und 1160mal das Wort „Hören“. Vom ersten Kapitel der Genesis, „Und Gott sah, daß es gut war“, bis zu den Gesichtern des Propheten Daniel und der Geheimen Offenbarung zieht sich das Sehen als die dem Menschen eigentümliche höchste Form von Erkenntnis durch die ganze Heilige Schrift. Neuere neurobiologische Forschungen bestätigen, daß wir mit unseren Augen sehr viel mehr an Information aus unserer Umwelt aufnehmen können als über alle anderen Sinne.

Wir sind aufgefordert, Gott aus ganzem Herzen mit allen Kräften zu lieben. Sehen und Gestalten gehören zu den vorzüglichsten Kräften des Menschen. Wir können es aus unserem Kult und unserer Feier in kirchlichen Räumen nicht heraushalten. Obwohl es viele Feiern gibt, bei denen man lieber beide Augen zudrücken würde. Das Gebot der Gottesliebe fordert von uns die Kultivierung des Visuellen mit allen Kräften. Wie sieht es damit in der Kirche Salzburgs heute aus? Vermutlich nicht besser als in der Kirche von München und Freising. In der theologischen Ausbildung ist einerseits die Hinführung zur Kunst meistens gestrichen, ästhetische Erziehung in der Schule meist auf eine Wochenstunde marginalisiert, in der theologischen Lehre ging aus guten Gründen die konkrete Anschaulichkeit verloren, mit der im Barock die Kreise der Hölle und die Ränge des Himmels ausgemalt wurden. Die Kunst der Abstraktion entspräche diesem Verlust konkreter Bildlichkeit in der Verkündigung.

Wird sie in Salzburgs Kirche zugelassen? Oder fordert man immer noch die aristotelische Mimesis, das Nachmachen, Nachmalen des Sichtbaren, gegen das sich die Revolution der Modernen Kunst vor 100 Jahren gewandt hat?

Von Hans Belting, dem ehemals in Wien, dann in München und jetzt in Karlsruhe tätigen Kunsthistoriker stammt die These, das Projekt der Moderne sei nichts anderes als die künstlerische Auseinandersetzung mit dem *Deus Absconditus*. Wenn er recht hat, und dies hat er, wird die Situation der sogenannten „Christlichen Kunst“ obsolet. Die Kunst der mimetischen Bilder, die viele Katholiken erwarten und viele Künstler auch liefern, entspricht nicht mehr der Theologie des 20. Jahrhunderts, die längst über die Bilder des langbärtigen Alten, der auf Wolken thront, hinaus ist. Das heißt, die Bilder, die der Theologie entsprechen, finden sich außerhalb der Kirche und der kirchlichen Häuser im Kunstbetrieb der Galerien und Ausstellungshäuser, während in den Kirchen und Pfarrhäusern eine Bildlichkeit vorherrscht, die nicht nur künstlerisch, sondern auch theologisch längst überholt ist. Die Pfarrkirche von St. Paul in Salzburg ist eine rühmliche Ausnahme. Sonst aber haben wir zwar im Kirchenbau alle historistischen Formen aufgegeben, aber in ihrer Bildwelt klammert sich die Kirche ängstlich an Typen, die vor der Revolution der Modernen Kunst geprägt wurden.

Wenn ich gegen die historistische Bildlichkeit, gegen die Ausstaffierung der Marienbilder mit Krone, Szepter und Strahlen Stellung nehme, so spreche ich von abbildender Kunst in der Kirche, nicht von der Bildrede der Bibel, den unüberholbaren dichterischen Bildern von Gott, „der den Himmel ausspannt wie ein Zelt, der auf Flügeln des Sturms dahinfährt und die Wolke zum Wagen nimmt, sich in Licht hüllt wie in einen Mantel“. Sie sind Offenbarung, der Grundtext unseres Glaubens. Wir brauchen sie nach wie vor für unser Gebetsleben, für unsere Spiritualität, Emotionalität. Aber wenn wir heute diese Bilder oder die Erzählungen der Bibel mimetisch reproduzieren wollen, dann sind wir theologisch Fundamentalisten, Menschen, die am Buchstaben kleben ohne zum Sinn vorzustoßen, und künstlerisch Analphabeten, Menschen, die das ABC der Kunst im 20. Jahrhundert nicht gelernt haben. Analphabet, das klingt sehr hart. Aber wie soll ich jene Konservativen sonst nennen, die unduldsam nicht wahrnehmen wollen, was sie nicht kennen. Jeder einzelne von ihnen, außer dem Erzbischof, darf sagen, mich interessiert die Modeme Kunst nicht. Ich verstehe das nicht. Aber dann muß er sich aus allen Entscheidungen, die den Lebensraum der Kunst in der Kirche und Gesellschaft betreffen, heraushalten. Die Kirche braucht die Kunst. Und zwar die von heute. Sie kann sich nicht mit der von gestern begnügen, weil ihr Auftrag für heute und morgen gilt.

Was hat dies mit meinem Thema zu tun? Wo bleibt das Schöne im Heutigen? Nicht immer in jenen Werken, die Aufsehen erregen, aber es lebt in neuen ungewohnten Formen. Die Salzburger Domportale waren 1959 dafür ein Beispiel. Heute können es die Werke von Rupprecht Geiger, Stephan Huber, Anisch Kapoor sein. Ich weiß nicht, welche Werke ich Ihnen nennen könnte, die Ihnen allen vor Augen stehen. Ich müßte Sie an der Hand neh-

men und in Ausstellungen führen, z. B. nach Graz, nach Venedig, auch zu uns nach Freising.

Wenn ich am Ende meiner Redezeit versuchte, die drei auseinanderstrebenden Teile, die Lehre vom Schönen, die salzburgisch-bayerisch-österreichische Kunstgeschichte und das Plädoyer für die Moderne in der Kirche zusammenzufassen, komme ich genau zu dem Anlaß, der uns hier zusammengeführt hat. Nämlich zu den Aufgaben eines Diözesanmuseums. Es hat das Bewußtsein vom Rang der Kunst für die Kirche hochzuhalten, zu verbreiten und zu vertiefen, unablässig. Dazu muß es auch der kunstgeschichtlichen Forschung Impulse geben und Material zur Verfügung stellen, z. B. daran erinnern, daß kirchliche Grenzen viel älter und damit geschichtsmächtiger sind als staatliche, und es muß in der angemessenen Präsentation und Deutung sakraler Kunst beispielhaft Zeichen für alle anderen Museen sein. Vor allem aber muß es dafür sorgen, daß, solange es Kirche, Museen und Kunst gibt, der lebendige Austausch nicht abreißt.

Sie sehen an diesen Fragen, daß die Themenstellung vom Schein, von der sinnlichen Präsenz, keine historische ist. Solange wir die bilderreiche Sprache der Bibel lesen und Sakrament feiern, haben wir es mit Anschaulichkeit zu tun. Diese aber ist der Beruf des Künstlers. Er hat dafür die Begabung, Ausbildung und das Training, heute wie vor 1000 Jahren.

Kirchliche Museen aber sind nicht nur Verwahrorte für alte Kunstwerke und touristische Anziehungspunkte, sondern auch Orte der Auseinandersetzung und des Lernens und gewinnen deshalb gerade auf dem Gebiet von Kirche und Kunst heute eine immer größere Bedeutung.

Ich wünsche dem Salzburger Diözesanmuseum viel Erfolg für sein Wirken in den nächsten 25 Jahren!

Anschrift des Festredners:

Dr. Peter B. Steiner  
Diözesan Museum  
Domberg 21  
D-85354 Freising

# ZOBODAT - [www.zobodat.at](http://www.zobodat.at)

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: [Mitt\(h\)eilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde](#)

Jahr/Year: 2000

Band/Volume: [140](#)

Autor(en)/Author(s): Steiner Peter B.

Artikel/Article: ["Der Schein des Schönen". Überlegungen zur Kunst der Salzburger Kirche. 71-82](#)