

Das „höchste Kunstwerk“ – die Verhältnisbestimmung von Kunst und Religion bei August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schleiermacher und Johann Michael Sailer

von

Michael Kohlhäufel

In keiner Phase der modernen Ästhetik übte die Kirche eine so starke Anziehungskraft auf die Kunst aus wie im Zeitalter der Romantik. Der Prozeß dieser (Wieder-) Annäherung jener sichtbaren Repräsentanten des Unsichtbaren ging von den Künsten selbst aus, ehe Repräsentanten der Theologie die Frage nach dem gemeinsamen Anteil am Heiligen und Schönen aufgriffen und die esoterischen Offenbarungen frühromantischer Kunstandacht im Licht der philosophischen Reflexion betrachteten. Dazu zählte auch der Moraltheologe Johann Michael Sailer. Mit seiner im Jahr 1808 an der Landshuter Universität gehaltenen Rede „Von dem Bunde der Religion mit der Kunst“ reagierte er auch auf die metaphysische Dimensionierung romantischer Kunst, die auf Vernunftchristen den Eindruck einer „ästhetische(n) Religion“ oder der irrationalen „Schwärmerei“ machte (163).¹ Namentlich Wilhelm Heinrich Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ (1797) schienen nichts anderes zu bedeuten, zumal sie sich keineswegs in der Anbetung des „göttlichen“ Raffael erschöpften, sondern in der ekstatischen Passion eines begnadeten Tonkünstlers endeten. Den Gedanken einer über frommen Kunstenthusiasmus hinausgehenden Schirmherrschaft der katholischen Kirche über die Künste hatte im Anschluß daran dann zunächst ein protestantischer Philologe literarisch kundgegeben.

Als im Jahr 1800 August Wilhelm Schlegels Gedicht „Der Bund der Kirche mit den Künsten“ erschien,² deutete dies auf die katholische Wende so mancher Literaten der ersten Romantikergeneration hin, die das neue Jahrhundert mit gewandelten Vorstellungen von Wesen und Ursprung der „Universalpoesie“ beginnen sollten, deren Anbruch zum Ende des 18. Jahrhunderts in der programmatischen Zeitschrift „Athenäum“ (1798–1800) ausgerufen worden war. Schlegels allegorisches Poem verkündete nun nicht mehr eine Ästhetik als Religion, sondern formulierte exemplarisch eine religiöse Ästhetik. Die Summe dieses 33 Strophen umfassenden Gedichts wird in den Schlußversen gezogen: Nach dem die Kirche – mit einer Mitra auf dem Haupt – zu den darniederliegenden Künsten gesprochen hat, schwingen sich diese „zu neuen Thaten“ auf:

¹ WW 19, 163–176.

² August Wilhelm Schlegel, Gedichte. Tübingen 1800, 143–156.

„Sie stellten in dem irdischen Getümmel
Manch heil'ges Werk mit reinem Streben dar!
Wie das, wovon es Gleichniß, überschwänglich;
Wie die, so es geboten, unvergänglich.“³

Damit deutet Schlegel zwei Topoi der Ästhetik im christlichen Sinne um – das Überzeitliche und den Wahrheitscharakter des Kunstwerks. Er begründet dies damit, daß die Kunst ein „Gleichniß“ des himmlischen Jerusalems zu sein vermöge, wenn sie sich nur „gern der großen Stadt“ verpflichte, „der weltlich einst, nun geistlich keine gleich“ (Str. 32, Vs. 3 f.). Das von den Romantikern prophezeite neue Zeitalter der Kunst sieht Schlegel nicht in der Wiederkehr des Goldenen Zeitalters der griechischen Antike, sondern im Schoß der Kirche geborgen – „Apollos alter Dienst“ sei „längst vernichtet“, das gelobte Land der Kunst liege nicht „auf des Parnassus fabelhafte(n) Höhn“ (Str. 3), diese sei vielmehr auf den „Grundvesten ew'ger Wahrheit“, Glaube, Hoffnung und Liebe, neu zu begründen (Str. 12–14):

„Wohlan! ihr Künste! es gebiert euch wieder,
Wenn ihr mein Thun hienieden würdig ziert,
Wenn ihr vom Himmel auf die Erde nieder
Die Heiligkeiten, bildlich deutend, führt.“ (Str. 19, Vs. 1–4)

Der Bund der Kunst mit der Kirche ist also als Dienst an der von dieser verkündeten religiösen Wahrheit zu verstehen. Durch dieses Gelübde hätte die Kunst zwar ihren in der klassisch-romantischen Epoche formulierten Anspruch auf Autonomie preisgegeben, jedoch zugleich ein wesentliches Moment ihres neueren Selbstverständnisses bewahrt – den „bildlich deutend(en)“, d. h. reflexiven und sinnbildlichen Anteil am Absoluten und mithin an der Manifestation des Himmlischen. Genau dieses künstlerische Bedürfnis bildete ein zentrales Anliegen des ästhetischen Diskurses um 1800. Denn die Ästhetik verdankte ihren Aufstieg zur bestimmenden Philosophie der Jahrhundertwende einer seit Kants Erkenntniskritik offenen Diskrepanz von transzendenter Objektivität und immanenter Subjektivität, die durch das dem Schönen zugeordnete Wahrheitspotential überbrückbar schien. Damit löste die metaphysisch ausgerichtete Kunsttheorie nicht nur die traditionelle Metaphysik als Königsdisziplin ab, sondern trat auch „an die Stelle der Religion“, deren „Funktionen der Einheits-, Allheits- und Sinnstiftung“ sie übernahm.⁴ In diesem Zusammenhang erscheint Schlegels poetische Hinwendung zur Kirche, als Patronin der Künste und Hüterin der Wahrheit auf Erden, nicht minder überraschend als vor dem Hintergrund der Ästhetik des Athenäum. Als Reaktion auf eine der Ästhetik um 1800 innewohnende Aporie verstanden, wird jedoch der zwangsläufige Charakter dieser scheinbaren Neuorientierung deutlich. Denn der „Anspruch der absoluten Ästhetik, die verlorene Einheit und Geschlossenheit der vormodernen Welt zu substituieren“ blieb „wegen seiner nur subjektiven Grundlage höchst prekär“.⁵ Wackenroders Novelle „Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger“ hatte, außerhalb der Theorie, die Gefährdung des durch einen absoluten

³ August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*. Hg. v. Eduard Böcking, Bd. 1, Leipzig 1846, 87–96.

⁴ Vgl. Cornelia Klinger, *Ästhetik als Philosophie – Ästhetik als Kunsttheorie*, in: *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*, hg. v. Walter Jaeschke. Hamburg 1999 (Philosophisch-literarische Streitsachen 1), 30–51, 30 ff (Zitat 31).

⁵ Klinger, *Ästhetik* 34.

Kunstenthusiasmus inspirierten Subjekts drastisch vor Augen geführt. Durch den Bund mit der katholischen Kirche dagegen stellte Schlegel eine auf dem universalen Fundament der christlichen Offenbarung und Heilslehre begründete Ästhetik des Absoluten in Aussicht, die aus Glauben, Hoffnung und Liebe hervorgehen und zu „himmlischem Gewinnste“ (Str. 7, Vs. 8) führen sollte.

Als Johann Michael Sailer vor Dozenten und Studierenden „Von dem Bunde der Religion mit der Kunst sprach“, führte er Schlegels dichterische Vision vom „Bund der Kirche mit den Künsten“ auf die ursprüngliche philosophische Frage nach der religiösen Dimension des Kunstschönen zurück. Sailer war nicht der erste Theologe, der die metaphysische Annäherung der Kunst an die Religion zum Gegenstand philosophischer Reflexion machte. Zwei Jahre vor seiner Rede, im Jahr 1806, war die zweite Auflage von Friedrich Daniel Ernst Schleiermachers Schrift „Über die Religion“ (1799) erschienen. Diese sogenannten „Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern“ brachten die Religion nicht nur in enge Berührung mit der Gefühlsphilosophie, sondern auch mit der Ästhetik. Zur Formulierung seiner These, das Wesen der Religion beziehungsweise der Religiosität liege im „Sinn“ und „Geschmack“ für „das Unendliche“ sowie in „Anschauung“ und „Gefühl“,⁶ verwendete er zentrale Termini der klassisch-romantischen Kunsttheorie. In seiner dritten Rede geht Schleiermacher dann auf die Frage nach der inneren Beziehung von Religion und Kunst nicht nur ausdrücklich ein, er feiert geradezu die Bedeutung der Kunst für die Geschichte der Religion. Die Kunst der Alten habe die „ursprüngliche Beschränktheit“ der antiken Mythologie mit dem Idealismus „des göttlichen Platon“ ästhetisch vereinigt.⁷ Die Trennung von Kunst und Religion in der Gegenwart deutet Schleiermacher dagegen als ein Dilemma seiner Zeit, die er durch den Verlust „des Gefühls vom Unendlichen“ gekennzeichnet sieht. Religion und Kunst seien damit um das Bewußtsein ihrer Identität und das Ziel ihrer wechselseitigen Vervollendung gebracht:

„Religion und Kunst stehen nebeneinander wie zwei befreundete Wesen, deren innere Verwandtschaft, unerkant und kaum gehndet, doch auf mancherlei Weise herausbricht. Wie die ungleichartigen Pole zweier Magnete werden sie von einander angezogen heftig bewegt, vermögen aber nicht bis zum gänzlichen Zusammenstoßen und Einswerden ihren Schwerpunkt zu überwinden. Freundliche Worte und Ergießungen des Herzens schweben ihnen immer auf den Lippen, und kehren immer wieder zurück, weil sie die rechte Art und den letzten Grund ihres Sinns und Sehens noch nicht finden können. Sie harren einer näheren Offenbarung ...“.

Somit läßt Schleiermacher den ‚letzten Grund‘ der inneren Verwandtschaft von Kunst und Religion philosophisch im Dunkeln und, obschon der Prediger seinem Publikum prophezeit, daß „der Anblick großer und erhabner Kunstwerke“ wie durch ein „Wunder“ „den Sinn für das Höchste“ zu eröffnen vermöge, bleiben in der Theorie beide transzendente Sinnesgebiete vorerst voneinander getrennt. Schleiermacher deutet in den Reden „Über die Religion“ jedoch auf Berührungspunkte hin: Sie beruhen auf der von ihm angedeuteten analogen Beziehung der „Funktionen der Anschauung und des Gefühls“ sowie des Sinns und des Geschmacks, die für Kunst

⁶ Vgl. Thomas Lehnerer, Kunst und Bildung – Zu Schleiermachers Reden über die Religion, in: Jaeschke, Grundlagen 190–200, hier 192.

⁷ Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher, Über die Religion, zitiert wird der Wortlaut der zweiten Auflage von 1806 nach dem Variantenapparat der Kritischen Gesamtausgabe, I. Abt., Bd. 12, hg. v. Günter Meckenstock, Berlin-New York 1995, hier 172 f.

und Religion „gleich wesentlich“ seien,⁸ und insbesondere auf derselben gefühlsmäßigen Wirkung und Begeisterung – den „Ergießungen des Herzens“ (s. o.), wie Schleiermacher in Anspielung an Wackenroders ästhetisches Andachtsbüchlein und im Hinblick auf seine kunstliebenden Adressaten formuliert.

Impliziert schon die Beobachtung eines analogen Verhältnisses von Religion und Kunst hinsichtlich ihrer wunderbaren Veränderungen des Gemüts und des Bewußtseins den Gedanken einer ontologischen Identität, so legt Sailer dies seinen Aussagen über Kunst und Religion bereits zu Grunde. Im Stile eines Katecheten nimmt der Festredner die Antwort auf „die alte Frage, wie verhalten sich Religion und Kunst zu einander?“ seiner theologischen Darlegung vorweg: Er spricht von „einem wesentlichen, ewigen Bunde zwischen Religion und Kunst“ (164). Damit überbietet Sailer August Wilhelm Schlegel in dessen Domäne, der romantischen Kunsttheorie. Denn während Schlegels Gedicht lediglich von einer neuen divinatorischen Berufung der Künste durch die Kirche handelte, beruht Sailers These auf der Idee einer fundamentalen Einheit der Kunst mit „Gott als der ewigen Schönheit“ (165). Sailer betrachtete die Kunst als „ein Organ zur Selbstoffenbarung“ (171) der Religion im Gemüt des Menschen. Der Begriff ‚Organ‘ konnte in der Anthropologie um 1800, in Anlehnung an die ursprüngliche Bedeutung dieses griechisch-lateinischen Lehnwortes, im übertragenen Sinne auch die „werkzeuge“ oder „die fähigkeit des inneren lebens, des denkens und empfindens“ bezeichnen.⁹ Sailers Wortgebrauch entspricht dem des von ihm verehrten Schelling,¹⁰ der 1807 in einer öffentlichen Rede vor der Königlichen Akademie der Wissenschaften in München, den „Geist der Natur“ „das Werkzeug“ der „Offenbarung“ jener „Seele an sich“ genannt hatte, deren „Schönheit (...) mit sinnlicher Anmuth verschmolzen (...) die höchste Vergöttlichung der Natur“ darstelle.¹¹ Wie nach Schelling die Natur sich als Offenbarung eines höchsten Seins göttlich vollendet, so erscheint nach Sailer in der „Eine(n) heilige(n) Kunst“ als Offenbarung der „Eine(n), ewige(n) Religion“ schlechthin „Gottes Ebenbild“ (170 ff.). Dieses zeige sich in der Religion als „dem innere(n) Leben“, das „nach ihrem innern lebendigen Seyn im Menschen betrachtet“ nichts anderes sei, „als das Leben des *Glaubens*, der in Gott als der ewigen Wahrheit, das Leben der *Liebe*, die in Gott als der ewigen Schönheit, das Leben der *Zuversicht*, die in Gott als der ewigen Liebe den Einen unwandelbaren Ruhepunkt gefunden hat“ (165).

Auf der Grundlage eines solchen Religionsbegriffs, wonach in Anlehnung an Schleiermacher die Religion sowohl als ein generativer Prozeß als auch als ein transzendentes „Innewerden“¹² des „Gemüthes“ (165) aufgefaßt werden kann, entwickelt

⁸ Dazu ausführlicher Lehnerer, Kunst 199.

⁹ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm, Bd. 7, bearb. v. Matthias von Lexer, Leipzig 1889, Sp. 1338.

¹⁰ Vgl. Schiel, Sailer 1, 330.

¹¹ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur. Eine Rede zur Feier des 12ten Oktobers als des allerhöchsten Namensfestes Seiner Königlichen Majestät von Baiern gehalten in der öffentlichen Versammlung der Königlichen Akademie der Wissenschaften zu München (1807), gedruckt in F. W. J. Schellings philosophischen Schriften, Bd. 1, Landshut 1809, 341–396, zitiert nach Jaeschke, Grundlagen 341–366, hier 353.

¹² Vgl. Hans J. Münk, Die deutsche Romantik in Religion und Theologie, in: Romantik-Handbuch, hg. v. Helmut Schanze, Stuttgart 1994, 556–589, 562 ff, Zitat 564.

Sailer demnach ein Kunstverständnis, das insofern einem romantischen Ideal entspricht, als der „Dualismus von Endlich – Unendlich, Diesseits – Jenseits“ darin aufgehoben ist und diese unterschiedlichen Sphären vielmehr als „ineinander vermittelt“ betrachtet werden.¹³ Wie Schleiermacher grenzt Sailer seine Religionsauffassung vom Begriff der Vernunftreligion ebenso ab wie von der frühromantischen Kunstreligion – und auch sein Kunstbegriff liegt fern von Rationalismus und sinnlicher Schwärmerei: Während im Denken Sailers die Vernunft das „Organ“ ist, die Offenbarung „zu bedenken“ – d. h. „die Fähigkeit, Gottes bewußt zu werden“¹⁴ – so ist die Kunst das Organ, die Offenbarung „sinnenhaft darzustellen“.¹⁵ Jedoch weist Sailer als Theologe der Kunst dabei eine weit höhere Aufgabe zu als A.W.Schlegel, der Dichter – er beschränkt die Sendung der Kunst nicht darauf, höhere Glaubenswahrheiten „bildlich deutend“ (s. o.) anschaulich zu machen. Genauso wenig kann es Sailer, als dem „Haupt und Mittelpunkt“ der katholischen „innerkirchlichen Erneuerungsbewegung“,¹⁶ um eine Autonomie der Kunst im modernen Sinne gehen. Daß Sailers Gedanken zur Ästhetik ein kirchliches Ideal verfolgen, nach dem universalen und mystischen Selbstverständnis des Katholizismus, wird an seinem Begriff dessen deutlich, was er als das „*höchste Kunstwerk*“ bezeichnet:

„... wenn unzählige religiöse Menschen, derer jedes einzelnes Leben ein herrliches Kunstwerk ist, nämlich die lebendige Darstellung der Liebe, des Friedens, der Zuversicht, als so viele Glieder *Einen Leib* bilden, die Alle Eine Liebe beseelt, Alle Ein Friede befestiget, Alle Eine Zuversicht hebet: so fällt es ja von selbst in die Augen, daß die Religion, als *Kirche* dargestellt, im *Verein* der religiösen Menschen, das *höchste Kunstwerk* aller Kunstwerke seyn müsse, weil es ein Inbegriff unzähliger Kunstwerke ist, die alle Ein Ganzes bilden.“ (175)

Das „höchste“ der „Wunder der schönen Künste“ ist also die „Vereinigung religiöser Menschen in Einem heiligen Leibe“ (175 f.). Die Voraussetzung dieser mystischen Verbindung, welche „die schönen Künste“ als „Organe der Religion“ und „*Entfaltungen* der Einen heiligen Kunst (...) darstellen“ (176), war Sailers „Ernennung des gläubigen Christen zum schönsten aller Kunstwerke“¹⁷. Auch dieser Gedanke steht in Beziehung zu Schellings Münchner Akademie-Rede: Sailer sakralisiert Schellings Ideal des Kunstwerks, die harmonische Verkörperung der Schönheit der Seele, im christlichen Sinne. Wo Schelling vom vollendeten Ausdruck der „Anmuth“ als Erscheinung des „vollkommne(n) Einklang(s)“ von „Seele und Leib“ spricht, als deren „reine(s) Bild“ er die „Göttin der Liebe“ betrachtet,¹⁸ erblickt

¹³ Münk, Romantik 564.

¹⁴ Georg Schwaiger, Johann Michael von Sailer. Bischof von Regensburg (1829–1832), in: Lebensbilder aus der Geschichte des Bistums Regensburg, hg. v. dems., Teil 2, Regensburg 1989 (Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg, hg. v. dems., Bd. 23/24, 1989/90), 495–512, 507.

¹⁵ Bernhard Gajek, Dichtung und Religion. J. M. Sailer und die Geistesgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts, in: Johann Michael Sailer. Theologe, Pädagoge und Bischof zwischen Aufklärung und Romantik, hg. v. Hans Bungert (Schriftenreihe der Universität Regensburg 8), 59–85, 77.

¹⁶ Karl Hausberger, Geschichte des Bistums Regensburg, Bd. 2: Vom Barock bis zur Gegenwart, Regensburg 1989, 114.

¹⁷ Jörg Traeger, Der Geist der Marmorgemeinde. Sakrale Verwandlungen in der Walhalla und ein theologischer Gedanke Johann Michael Sailers, in: Bungert, Sailer 87–113, 100.

¹⁸ Schelling, Verhältniß 353.

Sailer in den „Mienen“ und „Geberden“, und darüber hinaus auch „in allen Handlungen, in dem ganzen Leben des von Religion durchdrungenen Menschen“ das „erste Kunstwerk“, darin sich die „himmlische Liebe“ und der „göttliche Friede“ „abbilde(n)“ (175). Als ein „Musterbeispiel für die Ästhetisierung der Religion“¹⁹ muß Sailer vor einem ekklesiologischen Horizont betrachtet werden. Denn ihm geht es weder um religiöse Kunstmystik noch um ein kirchliches Gesamtkunstwerk aus Wort, Musik und Bildender Kunst. Mit dem Bild der Kirche als dem ästhetischen Leib Christi gelingt Sailer durch eine kirchliche Begründung der Kunst die von Schleiermacher ersehnte Wiedervereinigung der beiden „Arten der Religion“, Mystizismus und Idealismus²⁰: Der „Verein der Gottseligen“ (176) wird zum Symbol der wesentlichen Unio mystica von göttlicher Schöne und menschlicher Güte. Auch Schleiermacher träumte, in seiner vierten Rede über die Religion, von einer ‚geselligen‘ Kirche im tiefgründigeren Wortsinn, d. h. von einem „Chor von Freunden“, der gleich der Sphärenharmonie „ein Theil und ein Werk des Universums“ ist und in dem „alles Menschliche heilig“ ist.²¹ ‚Kirche‘ bedeutete in diesem Kontext zunächst, wie Sailer sagte, „die *Einheit* aller religiösen Menschen“ (176). Naturgemäß verdankte der Katholizismus dieser, auch von Sailer vorgetragenen, universellen und zugleich sinnlichen Deutung der Kirche als Inkarnation der höchsten Schönheit und als Idealbild einer göttlich beseelten und legitimierten Gemeinschaft eine seither nie dagewesene ästhetische Anziehungskraft auf die Künste – als visionärer Ort der Communio des absoluten Geistes mit den Menschen gewann sie im Zeitalter zwischen gesellschaftlicher und künstlerischer Revolution und Restauration die Bedeutung einer ästhetischen Utopie.

¹⁹ Traeger, Geist 100. – Traeger deutet Sailers Wort über das „höchste Kunstwerk“ im Zusammenhang mit der ästhetischen Programmatik der von Leo von Klenze im Auftrag Ludwigs I. 1830 bis 1842 bei Donaustauf erbauten Walhalla.

²⁰ Vgl. Schleiermacher, Religion 172 f, Zitat 173.

²¹ Vgl. Schleiermacher, Religion 214 ff, Zitat 216.