

Wiltraud Resch, Graz

Kirchliche Kunst im Spannungsfeld von Auftraggeber und Künstler

Ein Beitrag zum Dialog über Kirche und Kunst

Ein Sonntagmorgen. In der ökumenischen Morgenfeier finden sich ein katholischer Theologe und eine evangelische Theologin zu einer gemeinsamen Betrachtung über das Werk des Malers Alexej von Jawlensky. Eingangs gestehen beide ihre Verlegenheit ein, da sie keine Kunsthistoriker und somit nicht „vom Fach“ sind. In der folgenden halben Stunde versuchen sie, in einem Dialog Jawlenskys Bilderzyklen – *Heiligengesichte, Abstrakte Köpfe, Meditationen* – nahezukommen, das in einer Ausstellung Geschaute und Gefühlte aufzuzeigen und das hinter den Pinselstrichen Erahnte in Worte zu fassen. Es war ein profundes und in jeder Hinsicht bereicherndes Gespräch. Warum eigentlich muß man sich zuerst entschuldigen, als Theologe öffentlich zum Thema Kunst Stellung zu nehmen?

Ein Wochentagmorgen. In der Pfarrkirche finden sich Pfarrer und Vertreter der Pfarrgemeinde mit den Vertretern der Diözesankommission für Liturgie und Kunst zusammen, um über die dringend notwendige Kirchenrenovierung zu beraten. Eingangs äußert die Pfarrgemeinde ihre Wünsche für eine Verbesserung von Heizung, Sitzbänken und Beleuchtung. Nicht zu vergessen ist, daß der provisorische Volksaltar mit Ambo auch neu gestaltet werden sollte! Unüberhörbar schwingt hier neben der Sorge um die finanziellen Mittel auch die Furcht vor der zu erwartenden Neuerung im vertrauten Kirchenraum mit. Zu einem Dialog über künstlerische Fragen kommt es nicht, alle Kompetenz wird gleich zu Beginn an den/die Fachmann/frau abgegeben. Warum grenzt man sich eigentlich in der Diskussion über eine künstlerische Gestaltung seiner eigenen Kirche von vornherein aus?

Die offenstehenden Fragen signalisieren eine tiefe Kluft zwischen Kunstschaffenden und Kunstrezipienten, aber auch zwischen den Kunstrezipienten selbst. Diese werden in „Berufene“, das heißt solche die in Kunstbeurteilung ihre akademische Weihe erhielten, und in „Laien“ geteilt. Zum Trost für die Laien sei vermerkt, daß die Berufenen keinen homogenen Stand bilden und deren Vorstellungen von Kunstbeurteilung äußerst unterschiedlich sind. So ist es durchaus möglich, daß einem Spezialisten für alte Kunst bei Fragen der zeitgenössischen Kunst die Kompetenz abgesprochen wird – der Berufene wird unversehens selbst zum Laien, dessen Urteil eben von Dilettantismus geprägt und somit nicht ernst zu nehmen ist.

Goethes Wort, daß das Leben ernst sei und die Kunst heiter, hat schon lange keine Gültigkeit mehr. Wie alles in unserer Zeit zum Problem geworden ist, so auch die Kunst. Es soll hier aber nicht der Ort sein, zum Problem Kunst Stellung zu nehmen oder der Frage nachzugehen, ob es eine Krise in der Kunst gibt oder nicht. Dazu ist schon so viel und aus allen möglichen Gesichtspunkten heraus geschrieben worden.

Auch die gelehrtesten und scharfsinnigsten Analysen der Kunst bleiben nur innerhalb eines eher kleinen Fachkreises wirksam. Geht es um konkrete künstlerische Gestaltungsfra-

gen, helfen sie in der Praxis kaum weiter, eher vertiefen sie die Kluft und Spannungen zwischen Kunstschaffenden, Kunstexperten und Kunstrezipienten.

Auch diesen Zeilen wird es nicht gelingen, die offenen künstlerischen Gestaltungsfragen zu beantworten. Bestenfalls können Denkanstöße vermittelt werden, die imstande sind, den Dialog über die enggezogenen Expertengrenzen hinaus wieder auf eine breitere Basis zu stellen.

Daß sich Kunst ganz allgemein im Spannungsfeld von Auftraggeber und Künstler befindet, ist auf den Kulturseiten der Tageszeitungen ständig zu verfolgen. Dennoch stehen in der Kunstgeschichte fast ausschließlich Künstler im Mittelpunkt der Diskussion. Der Auftraggeber wird nur erwähnt, wenn sich zufällig Aufträge oder Streitigkeiten über offene Rechnungen (die es anscheinend zu allen Zeiten gegeben hat) archivalisch erhalten haben. Ein kleiner Exkurs durch die Geschichte möge zeigen, daß gerade in der kirchlichen Kunst die bedeutendsten Werke durch intensives Zusammenwirken von Auftraggeber und Künstler entstanden sind.

* * *

Die einzige Architekturzeichnung Europas vor dem 13. Jahrhundert – der Plan eines karolingischen Idealklosters – wurde von einem Abt erstellt. Haito (763–836), Abt des Klosters Reichenau und Bischof von Basel, entwarf den Plan für Gozbert, Abt von St. Gallen, der sich mit dem Neubaugedanken seines Klosters beschäftigte.

Wie die meisten Idealpläne Utopie blieben, kam auch der Plan für St. Gallen nicht zur Ausführung. Karl der Große hatte die Bedeutung der Klöster nach der Benediktinerregel für die Aufgaben des Staates erkannt. Das Kloster fungierte als Stützpunkt der Verwaltung, Etappenstation des reisenden Hofes, Schule, Missionszentrum und landwirtschaftlicher Betrieb, woraus sich die Notwendigkeit einer straff organisierten Einheit ergab. Den St. Gallener Plan (s. Abb. 1) kann man als eine Demonstrationszeichnung zur Veranschaulichung des klösterlichen Lebens nach den Bestimmungen der Aachener Mönchssynode von 817 bezeichnen. Alle Organisationsbereiche stehen in einem genauen Bezug zueinander, alle Längen- und Breitenmaße suchen die Zahl als religiöses Symbol zu erfassen. In diesem Sinne ist auch der Begleitbrief zu verstehen: *Ich habe Dir, liebster Sohn Gozbert, dieses bescheidene Exempel der Anordnung der Klostergebäude zugesandt, damit Du Deinen Geist an ihr üben kannst ...*

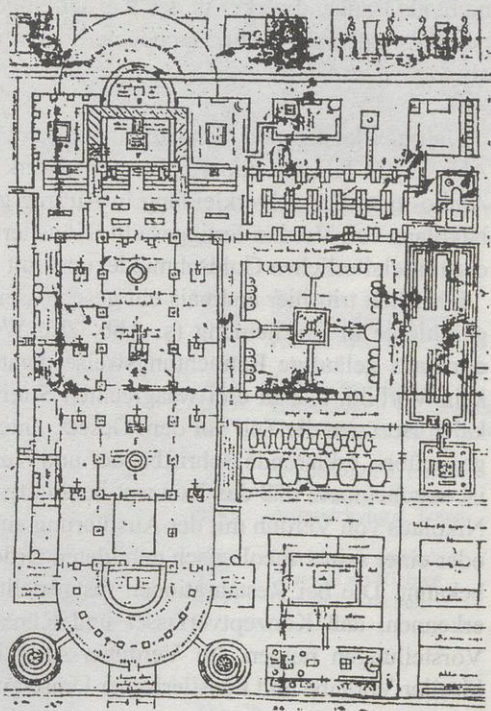


Abb. 1 (Ausschnitt)

Die um die Jahrtausendwende errichtete Michaelskirche in Hildesheim stellt mit ihrem „gebundenen System“, wonach alle Maße durch das Vierungsquadrat bestimmt sind, ein Schlüsselwerk in der deutschen Architekturgeschichte dar. Der verantwortliche Bauherr von St. Michael, Bischof Bernward, wird in seiner Biographie als glänzender Schriftsteller und Maler, hervorragend in der Kunst des Bronzegusses und in allen Werken der Baukunst, beschrieben. Dies beweisen auch die bronzene Christussäule und die Bronzetürflügel, die nicht nur einen neuen figürlichen Reliefstil sondern erstmals eine theologisch fundierte Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament zeigen.

Bischof Bernward war kein Einzelfall. In ähnlicher Weise wird von Bischof Aethelwold, der ein *theoreticus architectus* und wohl erfahren im Bau von Klöstern gewesen ist, berichtet. Von Benno, Bischof von Osnabrück, ist überliefert, daß er ein bedeutender Architekt und tüchtig im Entwerfen (*dispositor*) war.

Der Anteil der Äbte und Bischöfe am Aufbau der frühmittelalterlichen Kirchen- und Klosterkultur blieb also nicht auf schönggeistigen Briefverkehr und utopische Ideen beschränkt. Bei der irdischen Umsetzung einer Vorstellung vom Himmlischen Jerusalem stellten sie mehrfach ihre Praxisnähe unter Beweis. Gelegentlich konnten sie sogar zu weit gehen, wie dies schon bei der Klosterkirche in Fulda der Fall war. Hier hatte Radger unter Abt Baugulf 791 den Bau einer neuen Klosterkirche entworfen, der in Form und Ausmaß der Peterskirche in Rom entsprechen sollte. Als man drei Jahre später Radger zum Nachfolger des verstorbenen Baugulf wählte, wurde der Baumeister zum Abt. Schon bald beschwerten sich die Mönche über die Bauleidenschaft des Abtes, sie seien zum Gottesdienst und Studium, aber nicht als Bauhandwerker in das Kloster eingetreten. Schließlich wurde Radger von Ludwig dem Frommen abgesetzt. Dennoch erhielt er in der Vita seines Nachfolgers eine Würdigung als *sapiens architectus*.

Einer der kostbarsten Schätze mittelalterlicher Kunst ist zweifellos der Verduner Altar (s. Abb. 2a) in Klosterneuburg. Das Tafelwerk wurde ursprünglich von Probst Wernher als Ambo- oder Kanzelverkleidung in Auftrag gegeben und laut Widmungsinschrift 1181 von Nikolaus von Verdun fertiggestellt. Künstlerisch gesehen bildet die Tafel einen Höhepunkt der mittelalterlichen Goldschmiedekunst mit Emailtechnik.

Inhaltlich tritt hier erstmals ein geschlossenes typologisches System der göttlichen Heilsgeschichte in Erscheinung (s. Abb. 2b). Wenn auch die Typologie eine dem Mittelalter durchaus geläufige Betrachtungsweise darstellt, so gab es für die hier vorliegende Form kein Vorbild. Die in drei waagrechten Streifen angeordneten Einzelbilder stellen in vertikalen Bezügen die Zeit vor dem Gesetz, unter dem Gesetz und unter der Gnade typologisch gegenüber, erklärende Schriftbänder und Verse ergänzen die heilsgeschichtliche Schau. Es ist anzunehmen, daß das Konzept bereits feststand, als man den wandernden Goldschmied Nikolaus von Verdun mit der Ausführung an Ort und Stelle beauftragte. Ob Probst Wernher oder einer seiner theologisch gebildeten Ordensleute Verfasser des Konzeptes war, ist nicht bekannt. Die bei Restaurationen festgestellten Umänderungen während der Arbeit lassen erkennen, daß Konzeptverfasser und Künstler gemeinsam um die Verwirklichung ihrer Vorstellungen rangen. Im Verduner-Altar begegnen wir einer grandiosen Synthese von ideeller Vorgabe und künstlerischer Umsetzung.

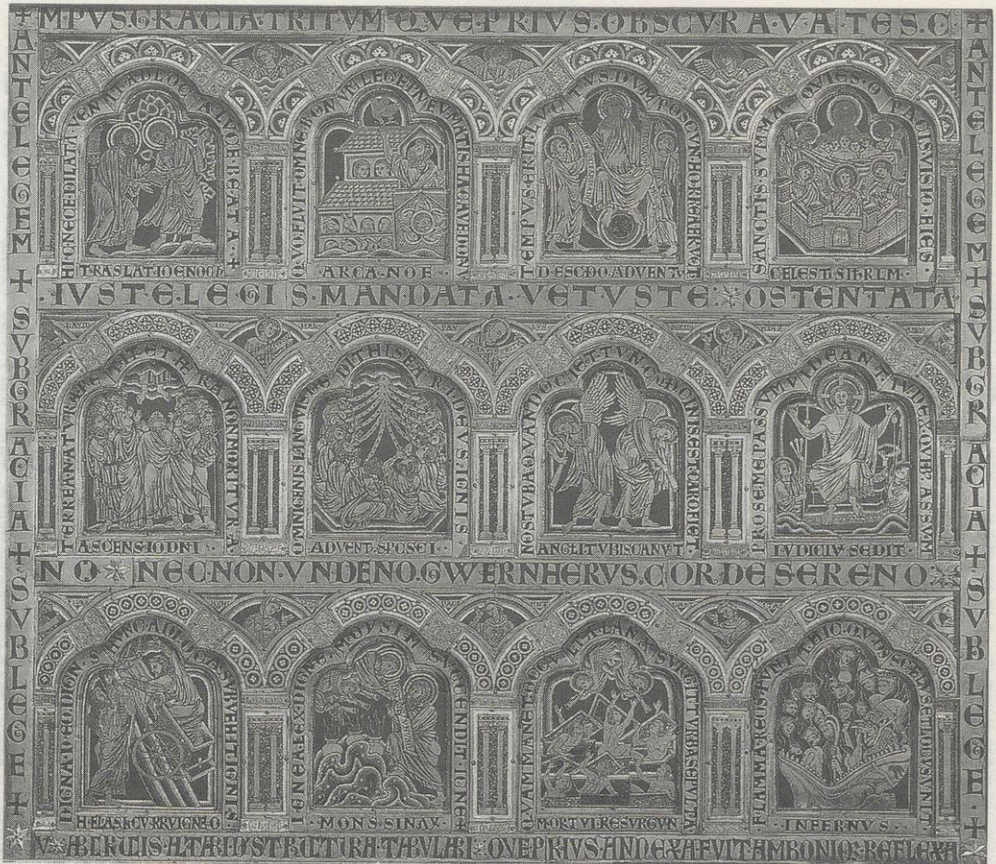
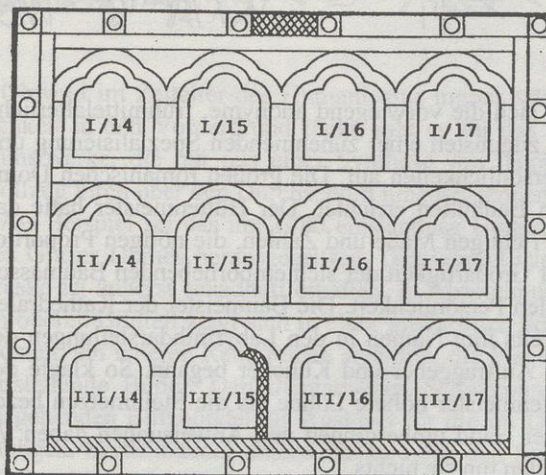


Abb. 2a
(Ausschnitt vom Tafelwerk des Verduner Altars, Klosterneuburg 1181)



- | | |
|--------|---------------------------|
| I/14 | Entrückung d. Henoch |
| II/14 | Himmelfahrt d. Herrn |
| III/14 | Himmelfahrt d. Elias |
| I/15 | Die Arche Noe |
| II/15 | Herabkunft d. Hl. Geistes |
| III/15 | Gesetzgebung auf d. Sinai |
| I/16 | Wiederkunft d. Herrn |
| II/16 | Die Engel m. Posaune |
| III/16 | Auferstehung d. Toten |
| I/17 | Das himml. Jerusalem |
| II/17 | Christus als Richter |
| III/17 | Der Höllenrachen |

Abb. 2b
(Erläuterung zu Abb. 2a)



Im hohen und späten Mittelalter löste sich die vorwiegend anonyme, frühmittelalterliche Einheit von Auftraggeber und Künstler zugunsten einer zunehmenden Spezialisierung und immer stärker hervortretenden Einzelpersönlichkeiten auf. Die großen romanischen Dome und gotischen Kathedralen wurden von Bauhütten errichtet. Der Hüttenmeister hatte das streng geheimgehaltene Wissen um die richtigen Maße und Zahlen, die nötigen Proportionen und das technische Können. Mit der Großartigkeit der sich emporhebenden Baumassen stieg das Selbstvertrauen der individuellen Persönlichkeit. Die Baumeister der Kathedralen von Reims und Amiens verewigten bereits ihre Namen in den Labyrinthdarstellungen der Fußbodenmosaiken. Die Kluft zwischen Auftraggeber und Künstler begann. So klagte der Priester Nicolas de Briart, daß die Hüttenmeister höhere Löhne als die Steinmetzen bezogen, obwohl sie nur mit dem Stab in der Hand umhergingen und Anweisungen gaben. *Et nihil laborant*, fügte er hinzu – und arbeiten tun sie nichts.

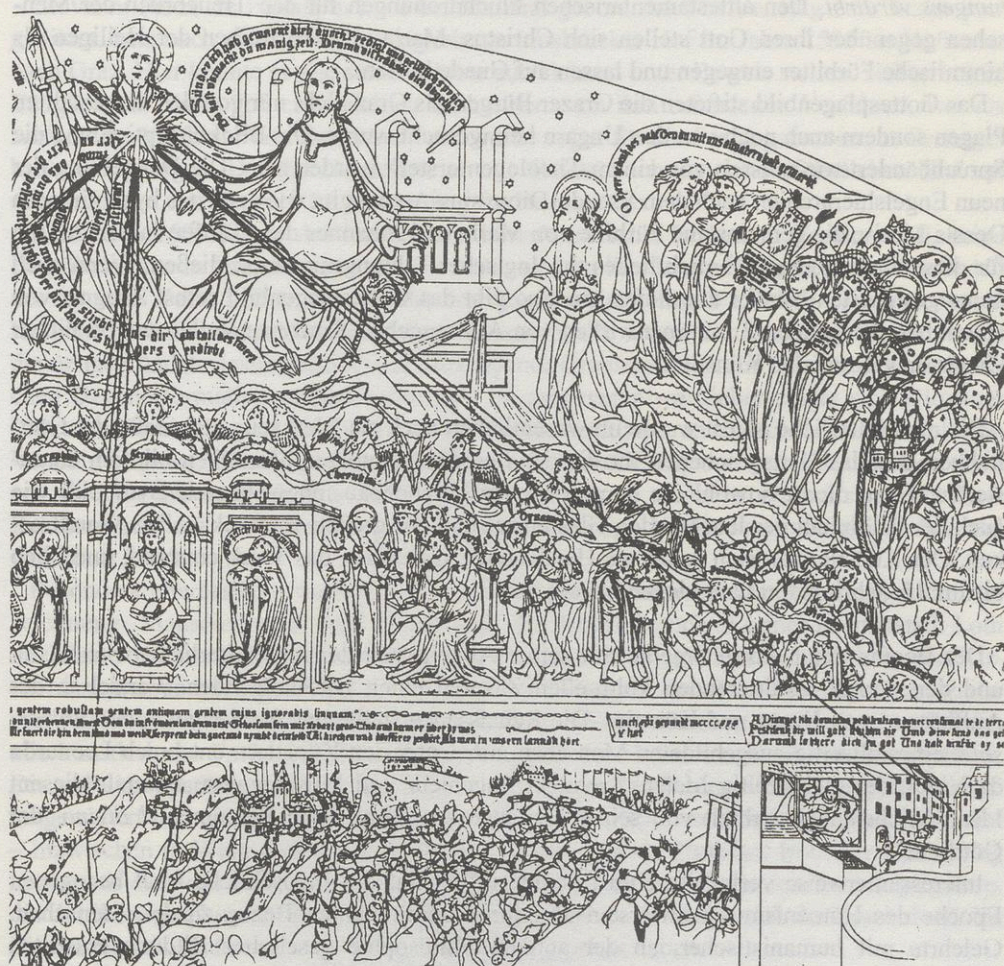


Abb. 3 (Gottesplagenbild, um 1480)

Obwohl im Zeitalter des Humanismus immer stärker die selbstbewusste Künstlerpersönlichkeit in den Vordergrund rückt, gibt es für das ausgehende Mittelalter noch genügend Kunstwerke, die nur aus einer Synthese von theologischer Vorgabe und künstlerischem Vollzug ihren über den Durchschnitt hinausragenden Stellenwert erhielten.

Als Beispiel sei das um 1480 entstandene Gottesplagenbild (s. Abb. 3) an der Südwand des Grazer Domes herausgegriffen. Das vermutlich von Thomas von Villach geschaffene Fresko ist äußerst schadhaft erhalten, in Abzeichnungen jedoch hinreichend dokumentiert. Im oberen Bildteil zeigt sich in einer großartigen Schau das Wirken der himmlischen Hierarchien, am unteren Rand reihen sich drei, die Plagen Türkenkrieg, Pest und Heuschrecken darstellende Bilder. Den thematischen Schwerpunkt bilden die vom Herzen Gottvaters ausgehenden Blitzbündel als Auslöser für die im Deuteronomium angekündigten Heimsuchungen. Spruchbänder unterstreichen noch den Strafcharakter: *Darumb das du mich hast ungeert. So stirbt aus dir ain tail des swert. Der andre der pestilentz stirbt, der drit tail des*

hungers verdirbt. Den alttestamentarischen Fluchdrohungen für den Treuebruch der Menschen gegenüber ihren Gott stellen sich Christus, Maria und die Reihen der Heiligen als himmlische Fürbitter entgegen und lassen auf Gnade hoffen.

Das Gottesplagenbild stifteten die Grazer Bürger, als Graz nicht nur von den dargestellten Plagen sondern auch noch von den Ungarn heimgesucht wurde. Die Bildkonzeption und die Spruchbändertexte müssen von einem Theologen erstellt worden sein. Die Darstellung der neun Engelshierarchien nach dem Pseudo-Dionysius-Areopagita wie auch das byzantinische Deesis-Motiv, die gemeinsame Fürbitte von Maria und Johannes dem Täufer, lassen auf ein für diese Zeit außergewöhnlich hohes theologisches Bildungsniveau schließen. Wenn auch keine gesicherten Namen überliefert sind, so gibt das Gottesplagenbild selbst Zeugnis von einem hervorragenden Zusammenwirken von Auftraggeber, Konzeptersteller und bildlicher Umsetzung durch den Künstler.

Die mittelalterliche Kunst wurde im wesentlichen noch als Werkzeug aufgefaßt, die Göttlichkeit und das Heilsgeschehen für die des Lesens unkundigen Menschen bildlich darzustellen. Dazu diente sowohl die dem gotischen Kirchenbau innewohnende Symbolik wie auch der Bildinhalt der leuchtenden Glasfenster und der großen eindrucksvollen Wandfresken. Der Künstler sah sich selbst als Handwerker, durch den das Werk entstand, und blieb bis ins 15. Jahrhundert überwiegend anonym.

Der Beginn der Neuzeit brachte mit seiner Abkehr von der mittelalterlichen Scholastik und den daraus resultierenden kulturellen Zäsuren einen entscheidenden Wandel in der Auffassung von Kunst und Künstler. Die Renaissance stellte das Ideal eines *uomo universale*, eines allseitig ausgebildeten Menschen auf. Unter den Künstlern entsprach Leonardo da Vinci, der gleichzeitig Maler, Architekt, Ingenieur und Musiker war, erstmals diesem Ideal. Michelangelo erhielt von seinen Zeitgenossen bereits den Beinamen *il divino*, der Göttliche.

Interessanterweise verlor die Kunst gerade in der auf das menschliche Maß bezogenen Epoche des Humanismus zum ersten Mal ihren unmittelbaren Bezug zu den Menschen. Gelehrte mit humanistischer, an der antiken Philosophie geschulter Bildung erstellten Raumkonzepte und Bildinhalte, die nur einem engen Kreis verständlich waren. Vom Künstler war eine unverwechselbare Eigenheit in Komposition und Machart – eine persönliche *maniera* – gefordert. Raffinierter Entwurf, ausgeklügelte Perspektive und Lichteinfälle bildeten die Kriterien für die Kunstbeurteilung. Der Disput über die geistigen Ansprüche, denen ein Kunstwerk genügen müsse, wurde über den Wert einer allgemein verständlichen Bildaussage gestellt. Man bezeichnet heute diese Kunst der späten Renaissance als Manierismus. Kunsthistoriker sehen im Manierismus des 16. Jahrhunderts die Wurzeln der modernen Kunst.

Die Ausstrahlung der italienischen Renaissance auf die nördlichen Länder erfolgte sowohl durch die neue Druckgrafik – Reproduktionsstiche ermöglichten das Bekanntwerden der Kunstwerke in ganz Europa – wie auch durch die Künstler selbst. Von Italien ausgehend etablierte sich der *pittore vago*, ein neuer Künstlertypus, der als „reisender Virtuose“ zu umschreiben ist.

Giovanni Pietro de Pomis, in Lodi bei Mailand geboren und in Venedig zum Maler ausgebildet, kam nach mehrjähriger Tätigkeit am Innsbrucker Hof im Jahre 1595 als Hofmaler nach Graz. Hier konnte er alle seine Talente ausreichend unter Beweis stellen. Neben seiner Tätigkeit als Maler goß er Medaillen nach einem von ihm erfundenen Verfahren, war als Autodidakt Verfasser von Bauplänen und wurde sogar für die Festungsbauten im Grenzgebiet herangezogen. Daneben begleitete er mit Skizzenbuch den landesfürstlichen Hof auf seinen Reisen und entwarf die Ausstattung für Festumzüge.

Bald nach 1600 plante der Landesfürst Innerösterreichs, Erzherzog Ferdinand II, seine Begräbnisstätte in Graz in unmittelbarer Nähe zu dem ihm besonders nahestehenden Orden der Jesuiten. Dafür ließ er inmitten der den Jesuiten übergebenen Kirchen-, Kollegien- und Konviktsgebäude einen Monumentalbau entstehen, der neben der Funktion als Kirche für die neugegründete Jesuitenuniversität und eigener Grablege auch ein Zeichen der erfolgreichen Gegenreformation setzen sollte. Als Planungsverantwortlicher zeigte sich Giovanni Pietro de Pomis für den Baukomplex von Katharinenkirche und Mausoleum deutlich von Venedig inspiriert. Die Kuppellandschaft mit schlankem Campanile verleiht dem Bau nicht nur eine für unsere Breiten fremde südlich heitere Note, sondern symbolisiert mit ihren Bekrönungen von Kreuz und Reichsadler auch die enge Verbindung von geistlicher und weltlicher Macht.

Besonders interessant erweist sich die Fassade der Katharinenkirche, für die sich die Bezeichnung „Mausoleumsfassade“ einbürgerte. Bei einem Besuch in seiner Heimatstadt Lodi im Jahre 1619 war de Pomis von den in Mailand im Bau begriffenen manieristischen Kirchenfassaden so beeindruckt, daß er die bereits fertige, in der Grundsteinlegungsmedaille von 1615 verewigte Fassade überarbeiten ließ. Konflikte zwischen de Pomis, der für sich alle künstlerische Freiheit in Anspruch nahm, und der Hofkammer waren unausbleiblich. Die auf eine sparsame und nüchterne Bilanz bedachte Hofkammer kritisierte, daß einmal aufgemauert und einmal abgebrochen und das Geld unnütz verschleudert werde. Ferdinand – inzwischen in Wien zum Kaiser gekrönt – stellte sich als Protektor trotz der Entfernung immer auf die Seite seines „lieben Hofmalers“. Sicher muß auch die Jesuitenkongregation, die das ikonographische Programm verfaßte und unter deren Obhut sich der Bau befand, ihr Einverständnis zu den künstlerischen Eskapaden gegeben haben.

Die Mausoleumsfassade in Graz entspricht mit ihren schweren spannungsgeladenen Architekturformen und ihrer dichtgedrängten Bauplastik dem manieristischen Prinzip des *horror vacui*, das mit „Angst vor der Leere“ nur unzureichend übersetzt werden kann. Im vorigen Jahrhundert noch als geschmacklos überladen gewertet, weiß man sie heute als bedeutendstes Beispiel des Manierismus in Österreich zu schätzen. Ein selbstbewußter Künstler hat die politischen und religiösen Spannungen seiner Zeit erfaßt und sie in Stein zum Ausdruck gebracht. Ermöglicht wurde die Mausoleumsfassade durch das Verständnis des Bauherrn, der die künstlerische Qualität vor beamtete Kostenüberlegungen stellte. Ermöglicht wurde sie aber auch durch den Jesuitenorden, der sich stets für die neuesten Kunstströmungen aufgeschlossen zeigte und Kunst bewußt für die Anliegen der Gegenreformation einsetzte.

Die Gegenreformation löste im 17. Jahrhundert eine ungeheure Baufreudigkeit aus. Kaiser, Kirche und Adel waren gleichermaßen davon erfaßt, Stiftsanlagen und Schlösser wett-eiferten in Ausdehnung und prunkvoller Ausstattung miteinander. Das unter dem Mäzena-

tentum der Päpste Urban VIII., Innozenz X. und Alexander VII. völlig erneuerte Rom bildete das europäische Kunstzentrum, zu dem Künstler und Kunstliebhaber gleichermaßen pilgerten. Bernini verkörperte den Inbegriff eines universellen Künstlers, der als Stadtplaner, Architekt und Bildhauer Rom ein neues Antlitz verlieh. Seine gesellschaftlich hohe Stellung zeigt sich im ebenbürtigen Umgang mit allen Honoratoren seiner Zeit. Im Gelehrten- und Künstlerzirkel, den die zum katholischen Glauben übergetretene Exkönigin Christine von Schweden in Rom um sich versammelt hatte, war Bernini tonangebend. Auch für Fischer von Erlach war es noch wichtig, während seiner römischen Lehrjahre Zutritt zu diesem Kreis zu haben.

Eindeutig fällt der Baukunst der Vorrang vor allen anderen Künsten zu. Dem Wunsch, seinen Namen durch ein außergewöhnliches Bauwerk unsterblich der Nachwelt einzuprägen, wollte weder Adel noch Klerus widerstehen. In diesem Sinne ist es auch nicht verwunderlich, daß der Begriff Barock seinen Ursprung in der Baukunst hat. Die sprachliche Wurzel liegt in *barucca*, der portugiesischen Juwelierbezeichnung für eine unregelmäßige Perle, und wurde in abwertender Weise für die aus der Sicht des folgenden Klassizismus regelwidrigen Bauformen dieser Zeit übernommen. Erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erfolgte eine positive Bewertung der barocken Baukunst, heute wird der Begriff Barock für alle Erscheinungsformen dieser Epoche, von der Musik über die Literatur bis zum Alltagsleben verwendet.

Für die Barockzeit erübrigt es sich, die Beziehung von Auftraggeber und Künstler vorsichtig und immer in Hinblick auf mögliche Fehlinterpretationen zu entschlüsseln. Zu wichtig war die Selbstverherrlichung geworden, als daß man dies dem Bau- oder Kunstwerk allein überlassen wollte. Bauinschriften, Traktate und Briefliteratur lassen keinen Zweifel aufkommen, daß die Verewigung des eigenen Namens für Auftraggeber und Künstler gleichermaßen eine der wichtigsten Antriebskräfte bedeutete. Gelegentlich führte diese Haltung zu einer Personalunion von Bauherr und Architekt, das heißt, der Bauherr fühlte sich auch gleich zum genialen Architekten oder zumindest zum unverzichtbaren Konzeptentwerfer berufen. Für das Ergebnis, das sich meist ebenso eigenwillig wie der Bauherr selbst erwies, prägte die kunsthistorisch gebildete Nachwelt den Begriff der „Kavaliersarchitektur“.

Besonders aufschlußreich zeigt sich die um 1670 verfaßte Schrift, die der Bauherr und Kunstsammler Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein seinem Sohn Johann Adam Andreas als Anweisung für zukünftige Palastbauten widmete. Schon im Vorwort wird unmißverständlich klargestellt, daß es bei der Errichtung von Palästen nicht um Architektur an sich ginge, sondern darum, mit den Bauten Ruhm und Ehre zu erwerben. Der ewig im Gedächtnis bleibende Ruhm rechtfertige daher auch jeden Kostenaufwand. In endlosen Sätzen, gefühlsbetont und unbehelligt von jeglichen Rechtschreibregeln beschwört der Fürst seinen Leser, nur vornehme Gebäude zu errichten, denn *alles gehet hin und vertierbet, allein das vornehme Gebeu nicht ...* So wird gleich zu Beginn eine *universalissi- und generalissimam regulam* aufgestellt: *niehmals, niemahls und zu ebigen Zeiten kein gebeude ohne Zierdt der Architectur zu führen.* Eine glatte schmucklose Mauer würde nur ein *ordinari Werk* anzeigen, von denen die ganze Welt ohnehin voll sei ... *mit einen Worth: es sol und kan nichts ohne Zierde gebauet sein, sonst ist alles nichts nutz und kein vornehmes sondern ein gemeines Werk, so nicht, dass es stehen soll, wierdig ist.* Als Beispiele für *dergleichen grosse Monumenta*, die unsterbliches Lob und ewigen Namen erwarten dürfen, werden die *Kierchen zu Rohm des heiligen Petri* und allgemein die Bautätigkeit der Päpste

angeführt. Ein kurzes Kapitel ist auch dem Bau der *Templ, als Heuser Gottes*, gewidmet. Unbehelligt von allen liturgischen Fragen geht es dem Fürsten hier ebenso in erster Linie um die Würde des Bauwerks: *Dise Templ oder Kierchen nun sollen aufs allerstatlichste, so der Mensch ersinnen kan, gebauet werden und gezieret sein, dann den Allmechtigen kann nichts genuegsamb Wierdiges offerieret werden.* Bei der Innenausstattung warnt er vor allem, daß eine Mauer *bloss* verbleibe, daß es *niehmals sein sollte, dass ein dergleichen Fleck lahr verbleiben mieste.*

Wie sein Zeitgenosse Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein, so dürfte auch der St. Lambrecht Abt Benedikt Pierin der barocken Baulust verfallen gewesen sein. Im Jahre 1638 zum Abt gewählt, begann er sofort mit dem Umbau der mittelalterlichen Stiftskirche und Neubau der Stiftsanlage zu einer repräsentativen, der Zeit entsprechenden Klosterresidenz. Als Baumeister holte er sich den Graubündner Baumeister Domenico Sciasia, der sich beim Neubau der Stiftsanlage Lilienfeld bereits einschlägige Erfahrungen erwerben konnte. Die gewaltige, ursprünglich um drei Innenhöfe geplante St. Lambrecht Stiftsanlage war noch mitten im Bau, die Fassade der Klosterkirche eben erst im Fertigwerden, als Abt Benedikt Pierin bereits 1644 einen großzügigen Um- bzw. Neubau der zum Stift St. Lambrecht gehörigen Mariazeller Wallfahrtskirche in Angriff nahm. Wüßte man nicht, daß das fürstliche Architekturtraktat erst acht Jahre nach dem Tod Pierins erschienen war, könnte man dessen unmittelbaren Einfluß auf die barocke Neugestaltung des gotischen Langhauses annehmen – es blieb wirklich kein Fleck Mauer „ohne Zierde“. Für den Neubau des Chorbereiches erstellte Sciasia ein Modell, das den Vorstellungen des Abtes anscheinend nicht entsprach. Zu Beginn des Jahres 1652 begab sich Abt Pierin mit seinem Baumeister Sciasia auf eine siebenmonatige Italien- bzw. Romreise, wo sie sich von den neuesten römischen Kirchenraumschöpfungen Berninis und Borrominis, die Sciasia in einem Skizzenbuch festhielt, vor Ort beeindruckt ließen. Als unmittelbar nach der Rückkehr der Neubau des Ostraktes der Mariazellerkirche errichtet wurde, entstand ein gewaltiger ovaler Kuppelraum nach römischem Vorbild, der sich als bahnbrechend für den österreichischen Kirchenbau erweisen sollte. Verwirklichen konnte Sciasia diesen innovativen Bau nur aufgrund des nachweislich guten Verhältnisses mit seinem Bauherrn, das auf hoher gegenseitiger Achtung und auf Vertrauen fußte.

Für das Presbyterium des neuen Ostraktes wurde bei Baubeginn auch ein Hochaltar angefertigt, der mit den Darstellungen des Freudenreichen und Schmerzhafte Rosenkranzes auf die Marienverehrung der Mariazeller Wallfahrtskirche bezogen war. Obwohl der Ostrakt erst 1683 (vier Jahre nach dem Tod Sciasias) unter Abt Franz von Kaltenhausen fertiggestellt werden konnte, erhielt bereits 1692 Fischer von Erlach den Auftrag für den Entwurf eines neuen Hochaltars. Die bald nach der Jahrhundertwende vollendete Hochaltaranlage (s. Abb. 4) bildet einen triumphalen Säulenaufbau in dessen Mitte das mächtige Kreuz mit Gottvater und Sohn dominiert. Zwischen der mit einer Schlange umwundenen Weltkugel zu Füßen des Kreuzes und der in himmlischer Glorie schwebenden Hl. Geist-Taube vermitteln die seitlichen Figuren, Maria, Johannes und die beiden Engel. Die Beweggründe für Abt Franz von Kaltenhausen, sich so bald nach der Fertigstellung des Ostraktes auf die äußerst kostspielige Erneuerung der Hochaltaranlage einzulassen, können weder durch die stets zitierten imperialen Ansprüche an das Nationalheiligtum der Monarchie noch durch ein leichtfertiges „barockes“ Umgehen mit finanziellen Mitteln erklärt werden.

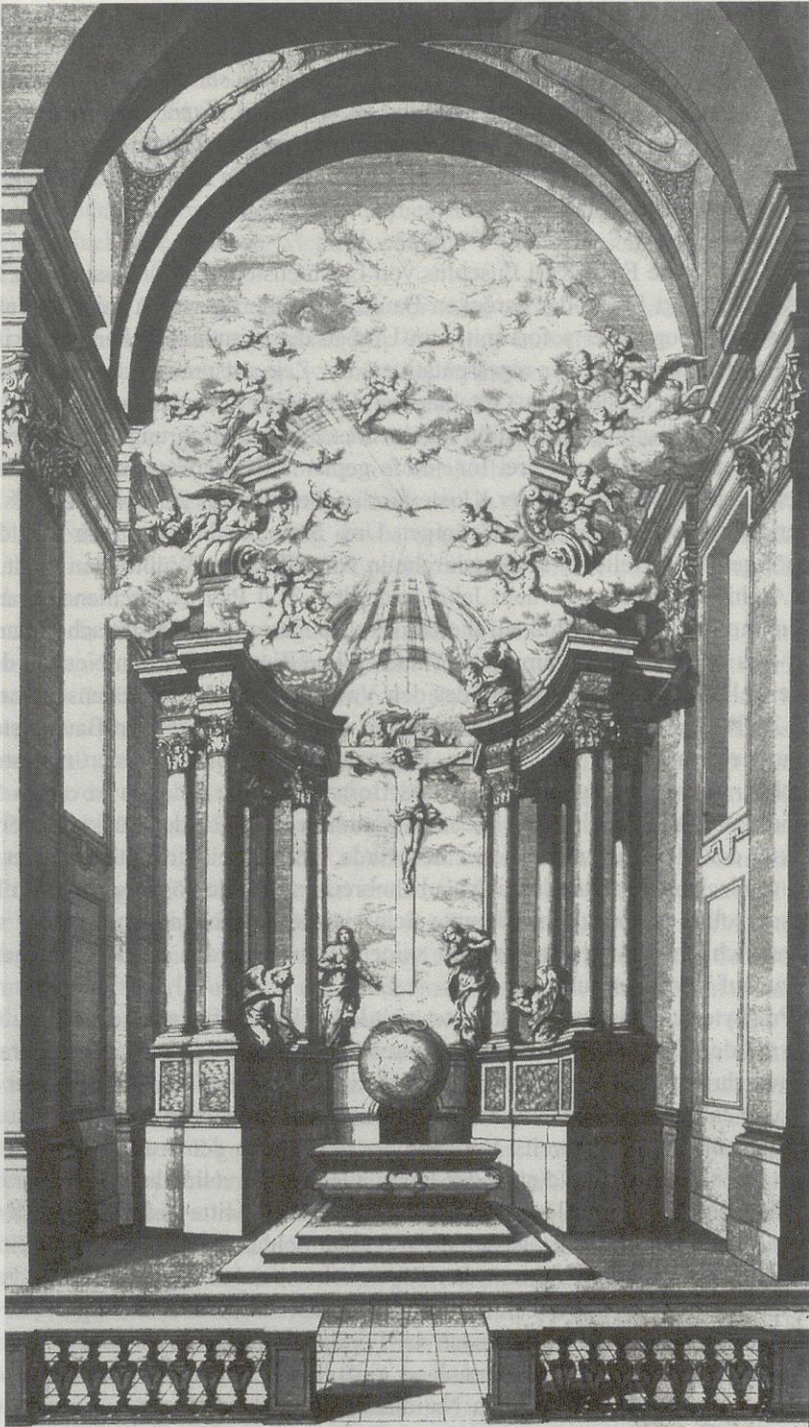


Abb. 4 (Hochaltar, Maria Zell 1692)

Nachdem bei der Baufertigstellung im Zentrum des Kuppelraumes eine Mariensäule errichtet worden war, lag es sicher in der Absicht des Abtes, auch die Hl. Dreifaltigkeit in Mariazell zum Ausdruck zu bringen. Die inhaltliche Konzeption, eine barocke Interpretation des mittelalterlichen Gnadenstuhlmotivs, dürfte der gelehrte St. Lambrecht Benediktiner P. Basilius von Finckeneis, Professor für Philosophie und Theologie am Wiener Schottenstift, erstellt haben, der auch die Verrechnung des Altares mit Fischer abwickelte (nach dessen Tode am 11.12.1693 folgte ihm P. Petrus Gurnigg in dieser Funktion nach). Trotz einer gewissen Reduktion bei der Ausführung und späterer Änderungen zählt der Mariazeller-Hochaltar zu den Hauptwerken hochbarocker Altargestaltungen. Die Bedeutung liegt vor allem darin, daß ein inhaltlich überzeugendes Konzept meisterhaft in Form umgesetzt werden konnte – Auftraggeber, Konzeptersteller, Entwerfer und Spezialhandwerker haben sich gemeinsam darin verewigt.

Auch wenn zumindest zwei Drittel des 18. Jahrhunderts noch zum Barock gerechnet werden, verlor sich allmählich die echte Theatralik und Dynamik durch die ständige Wiederholung äußerlicher Zierformen. Auftraggeber und Künstler haben wohl auch keinen Augenblick mehr daran gedacht, sich bei den üblich gewordenen ziegelgemauerten Altären mit Holzverkleidungen, deren Bemalung echten Marmor vortäuschten sollte, ewigen Ruhm zu erwerben.

Gerade als die Rocaille, die beliebte Schnörkel des Rokoko, vom französischen Hof ausgehend ganz Europa erfaßte, erschien 1753 in Paris ein anonymes Essay, in dem über die zeitgenössische Architektur ein vernichtendes Urteil gefällt wurde. Vor der Polizeizensur blieb der Jesuitenpater Marc-Antoine Laugier als Verfasser nicht lange verborgen. Der aus der Ordensprovinz Lyon stammende Laugier war dank seines Predigertalents wenige Jahre zuvor nach Paris entsandt worden, wo er durch seine Fastenpredigten, in denen er die Vergnügungssucht des Königs anprangerte, großes Aufsehen erregte. Die unbequemen Predigten wie auch die literarischen Aktivitäten dürften gleichermaßen für den folgenden Rückkehrbefehl nach Lyon ausschlaggebend gewesen sein. Nachdem Laugier hier die Entbindung von seinen Ordensgelübden erreicht hatte und formhalber einer Benediktinerabtei angehörte, zog er als Abbé Laugier wieder nach Paris, um sich vollends der literarischen Tätigkeit zu widmen.

In seinem „Essay über die Architektur“ analysiert Laugier alle Fehler, die sich seiner Ansicht nach seit der römischen Baukunst – der einzig wahrhaftigen – eingeschlichen haben und das Auge des kunstsinnigen Menschen gröblichst verletzen. Alle nachfolgenden Architektursysteme sind für ihn *ohne Proportionen, mit merkwürdig gestalteten und töricht aufeinandergehäuften Ausschmückungen*, um prophetisch anzufügen: *Der überwiegende Teil unserer großen Kirchen ist leider dazu bestimmt, bis in die entfernteste Zukunft für sie Zeugnis abzulegen*. Laugier läßt es aber nicht bei bloßer Kritik bewenden. Im Kapitel „Betrachtungen über die Kunst zu bauen“ legt er detailliert seine Vorstellungen von richtigem Bauen dar: Architektur ist wieder auf ein Minimum zu reduzieren, mit Ausnahme von Säulen, Gebälk, Giebel, Türen und Fenstern ist alles übrige mehr oder weniger auszuschließen. Dies gelte besonders auch für den Kirchenbau, wobei er den Verdacht äußert, *daß wir bis heute noch nicht das richtige Empfinden für diese Art von Bauwerk besitzen*. Seine

eigenen Vorstellungen präzisiert er rein theoretisch. Die praktische Umsetzung sieht er dadurch gefährdet, daß es nicht leicht sei, die Arbeiter Dinge ausführen zu lassen, die sie vorher noch nie gemacht haben. Man brauche viel Geduld, dem Arbeiter völlig neue Wege zu weisen – *man muß viel Murren seinerseits ertragen, ihn zu Taten anspornen und seinen Widerwillen beschwichtigen*. Interessant ist, daß der Kleriker Laugier bei der Innenraumgestaltung nur formal-ästhetische Aspekte berücksichtigt. So lehnt er beispielsweise den Altar in der Vierung kategorisch ab, da der Blick nicht mehr frei von einem Ende zum anderen schweifen kann, *wodurch das Vergnügen des Betrachters erheblich eingeschränkt wird*.

Abbé Laugier hatte Erfolg und konnte in Paris von seinen literarischen Arbeiten leben. Er nahm nicht nur maßgeblich auf die neue, sich wieder an der Antike orientierenden Strömung des Klassizismus Einfluß, sondern wirkte auch noch später bei der Neugestaltung von Paris nach. Als Baron Haussmann ein Jahrhundert nach Laugier die engen Elendsviertel abbrach und durch sternförmig angelegte Boulevards ersetzte, verwirklichte er großteils dessen im Kapitel „Über die Verschönerung der Städte und Anlage des Straßennetzes“ dargelegten Vorstellungen. Beinahe hätte Abbé Laugier auch noch die allererste Kunstzeitschrift aus der Taufe gehoben. Schon 1759 hatte er einen detaillierten Plan für eine Zeitschrift ausgearbeitet, die sich ausschließlich der Architektur, Malerei und Bildhauerei widmen und Informationen über einzelne Künstler bringen sollte. Das Projekt scheiterte an der feindseligen Haltung der Künstler, die sich durch die beginnende Verselbständigung der Kunstkritik äußerst beunruhigt zeigten. Laugier quittierte den Vorwurf, selbst kein Künstler zu sein, eher lakonisch: Tagtäglich urteilt man über eine Tragödie, ohne jemals einen Vers geschrieben zu haben. Damit brach er den bis dahin geltenden Satz, daß zu einer Kunstkritik nur berechtigt ist, wer aus dem Metier kommt. Ungefähr zur selben Zeit begann auch der Dichter Gotthold Ephraim Lessing sich im Sinne der Aufklärung mit Kunstkritik auseinanderzusetzen. Wie Laugier bestand er auf das Recht zur Kritik, auch wenn der Kritiker das, was er kritisiert, nicht selbst machen könne. In diesem Sinne formulierte Lessing auch ähnlich wie Laugier: Ich finde meine Suppe versalzen. Darf ich sie nun nicht eher versalzen nennen, als bis ich selbst kochen kann?

Obwohl von Künstlern angegriffen, stellte sich unaufhaltsam neben Auftraggeber bzw. dessen Konzeptersteller und dem ausführenden Künstler als dritter Faktor der Kunstkritiker für die sachkundige Beurteilung von Kunstwerken zur Seite. Die Funktion eines sachkundigen Kunstkritikers wurde im 19. Jahrhundert auch immer notwendiger, denn es blieb nicht beim Rückgriff auf die hehre Formenwelt der griechisch-römischen Antike. Bald war eine Rückbesinnung auf das christliche Mittelalter und die Gotik als romantische Gegenbewegung zur heidnischen Antike erwachsen. Für Bildungsbauten griff man mit Vorliebe auf die Renaissance, die sich programmatisch mit Humanismus und Bildung verbinden ließ, zurück. Schließlich legitimierte sich das neue Großbürger- und Fabrikantentum durch eine Villa in der Tradition der barocken Schloßanlagen als neuer Geldadel. Die Zeit des Historismus mit der latenten Frage „in welchem Stil zu bauen sei“, schuf die Voraussetzung für den neuen Beruf des Kunsthistorikers, dem auch Mitte des 19. Jahrhunderts mit den ersten Lehrkanzeln in Berlin und Wien im universitären Bereich Rechnung getragen wurde.

Der Kunsthistoriker ordnete nun das gesamte Kunstschaffen in zeitliche Stilepochen und sortierte die Kunstwerke nach ihren wesentlichen Charakteristika zeitlich und landschaftlich in einzelne „Schubladen“ für den Ratsuchenden in Stilfragen. Einfacher wurde dadurch aber

nichts. Als Beispiel sei die Herz-Jesu-Kirche in Graz herausgegriffen, die auf Initiative von Fürstbischof Johannes Zwirger inmitten eines gründerzeitlichen Stadterweiterungsgebietes zwischen 1881 und 1891 errichtet wurde. Der Titel „Kirche, Künstler und Konflikte“ für die anlässlich der 100-Jahrfeier herausgegebene Dokumentation könnte nicht treffender sein. Die dem Baubeginn vorangegangenen, jahrelangen Konflikte ergaben sich nicht nur durch den liberalen Kulturkampf dieser Zeit sondern vor allem auch in künstlerischen Belangen. Die ursprüngliche Vorstellung eines Kirchenbaues im Stil der französischen Gotik nach dem Muster der Votivkirche in Wien wurde aus Kostengründen fallengelassen, nach langem Ringen entschied man sich für eine Kirche im Stil der nordischen Backsteingotik.

Heute zählt die Herz-Jesu-Kirche aufgrund ihrer Einheitlichkeit und Größe zu den bedeutendsten Bauwerken des Historismus in der Steiermark. Aus ihrer langen, gut dokumentierten Baugeschichte läßt sich ein Verhältnis zwischen Auftraggeber und Künstler herauslesen, das als typisch für diese Zeit bezeichnet werden kann. Der Auftraggeber setzt den Bauimpuls aus kirchenpolitischen Gründen, die im Patrozinium und im Baustil zum Ausdruck kommen sollen. Beraten wird der Bauherr von Fachleuten, unter denen sehr bald die Fehde nicht nur um künstlerische Probleme, sondern auch um die fachliche Kompetenz ausbricht. Die Fehde gipfelt in der Formulierung, daß über theologische Fragen und Werke Theologen, über ein Werk der Kunst aber Künstler und Kunstsachverständige zu Gericht sitzen und urteilen sollen. Für den Künstler bzw. Architekten ergibt sich daraus die völlig neue Situation, nicht nur den Vorstellungen des Auftraggebers zu entsprechen, sondern sich auch der Kritik von Fachleuten stellen zu müssen, die untereinander gegensätzliche Meinungen vertreten.

Entzündeten sich die Gemüter der Kunstsachverständigen und die Meinung der Öffentlichkeit polemisch an der Frage des richtigen Stils für das Bauwerk, so bewiesen dieselben eine grundsätzliche Einhelligkeit in der Frage der bildnerischen Ausstattung. Die katholischen Erneuerungsbewegungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hatten zur Gründung zahlreicher christlicher Kunstvereine geführt, die das Entstehen einer spezifischen „Kirchenkunst“ ermöglichten. In den nun regelmäßig erscheinenden Publikationen wurde die christliche Kunst als eines der wirksamsten Hilfsmittel zur religiösen Erbauung und Belehrung propagiert. Dementsprechend setzte ein wahrer Boom an Heiligenfiguren und -bildern ein, wobei eine festgelegte Typisierung, deren idealisierende Uniformität kaum einen künstlerischen Spielraum freiließ, die schöpferische Kreativität eines Künstlers weitgehend ausschloß. Dazu kamen Kunstanstalten, die in Katalogen Statuen und Reliefs bereits mit Maß-, Material- und Preisangaben anboten. Der bildende Künstler konnte nun zwischen gesicherter Auftragslage und Bohème mit künstlerischer Freiheit wählen.

Verändert zeigte sich auch das Bild des Auftraggebers. Während für die Architektur durch einen bestimmenden Bauherrn meist noch ein Gesamtkonzept erreicht werden konnte, ging dieses bei der Ausstattung weitgehend verloren. Grund dafür war die Praxis, daß potenten Stiftern die Ausstattung der Seitenkapellen überlassen wurde. Als Geldgeber sahen sich Stifter berechtigt, Kunstwerke mit Heiligendarstellungen nach der persönlichen Beziehung in Auftrag zu geben. Besonders demonstrativ zeigt sich dies an den Glasfenstern, die ikonographisch in keinem Zusammenhang mit dem Patrozinium stehen, dafür aber den weithin sichtbaren Namen des Stifters tragen. Die Kirchen des Historismus und die in dieser Zeit „regotisierten“ Kirchenräume sind Gesamtkunstwerke auf rein äußerlicher, stilistischer

Basis. Im inhaltlichen Konzept spiegeln sich die unterschiedlichen Intentionen, die durch Auftraggeber, Kunstsachverständige, Künstler und nicht zuletzt durch Geldgeber eingebracht wurden.

* * *

Wie alle „kleinen Exkurse durch die Geschichte“ kann auch dieser keinen Anspruch auf Objektivität erheben, da die Auswahl immer aus persönlicher Sicht erfolgt. In diesem Fall sollten die angeführten Beispiele die eingangs aufgestellte These, daß in der kirchlichen Kunst die bedeutendsten Werke durch intensives Zusammenwirken von Auftraggeber und Künstler entstanden sind, untermauern.

Trotz aller Subjektivität, die jeder Kunstbetrachtung anhaftet, lassen sich doch einige allgemeingültige Kriterien herauskristallisieren: Keine Kunstform ist wiederholbar. Immer hat nur jene Kunst bleibenden Wert, die aus ihrer Zeit herauswächst. In diesem Sinn definiert sich Kunst als Manifestation eines sich stets wandelnden und erneuernden Zeitgeistes.

Vor diesem Hintergrund soll nun erneut die Frage aufgegriffen werden, warum sich so viele „Betroffene“ in der Diskussion über die künstlerische Gestaltung ihrer eigenen Kirche ausgrenzen.

Die zeitgenössische Kunst fand nach den Bombenschäden des Zweiten Weltkriegs erst zögernd, nach der Liturgiereform des II. Vatikanums umso überzeugender Eingang im kirchlichen Bereich. Das 1992 erschienene Buch „Funktion und Zeichen, Kirchenbau in der Steiermark seit dem II. Vatikanum“ dokumentiert anschaulich die neuen Maßstäbe, die teils durch experimentelles teils durch funktionalbestimmtes Bauen gesetzt wurden.

Im Gegensatz zur zeitgenössischen Architektur, die bereits mit einer weitgehenden Akzeptanz rechnen kann, stößt sich die Kritik meist noch an der bildnerischen Kunst. Wie schon eingangs erwähnt, soll hier nicht zur Kunst selbst Stellung genommen werden. Für die Frage nach dem Verhältnis von Auftraggeber, Künstler und Rezipient müssen dennoch einige Punkte (die natürlich wieder nur aus der persönlichen Sicht erfolgen können) angesprochen werden:

- * Versteht man Kunst als Ausdruck ihrer Zeit, dann kann man nie von einer Krise der Kunst sondern höchstens von einer Zeitkrise sprechen, die eben in der Kunst zum Ausdruck kommt.
- * Mit der Erfindung der Photographie verlor die bildende Kunst ihre Funktion, Abbilder der Wirklichkeit zu schaffen – das traditionelle Abbilden war anachronistisch geworden.
- * Die zeitkritische Protest- und Provokations-Kunst wurde bereits von ihrer eigenen Zeit überholt – auch sie ist angesichts der hautnahen, aufrüttelnden Bilder in Zeitung und Fernsehen anachronistisch geworden.
- * Der gesamte Begriff Kunst ist durch die Öffnung gegenüber anderen Kulturen, durch die Verwendung ungewöhnlicher Formphänomene und neuartiger Materialien in Bewegung geraten.
- * Das Kunschtschaffen der letzten Jahre läßt sich endgültig nicht mehr nach dem traditionellen Begriff vom „Können des Künstlers“ (Kunst kommt von Können) beurteilen.

Diesen neuen experimentellen Kunstformen stehen Betrachter (in der Fachsprache Rezipienten) gegenüber, die noch der ersten, von Platon (427 v. Chr. – 347 v. Chr.) im vierten vorchristlichen Jahrhundert aufgestellten Kunsttheorie verhaftet sind. In einem fiktiven Gespräch über eine „angemessene Beurteilung von Kunstwerken“ stellte Platon drei Regeln auf: Erstens müsse man sich klarmachen, was dargestellt sei, zweitens prüfen, ob es sachlich richtig wiedergegeben sei, und drittens, ob es schön ausgeführt sei.

Konnten sich diese Beurteilungsregeln auch in weiten Bereichen der kirchlichen Kunst (Andachtsbilder, Heiligenfiguren ...) bis in unser Jahrhundert halten, so sind sie spätestens seit der Abstrakten Kunst endgültig nicht mehr brauchbar.

Angesichts der „platonischen“ Sichtweise von Kunst sieht sich der Künstler – zu Recht oder zu Unrecht – von einer Schar von Banausen umgeben und resigniert nur zu oft als unverstandenes und unerkanntes Genie. Der moderne Kunstsachverständige versteht zeitgenössische Kunst und weiß sie zu würdigen. Er schreibt auch darüber. Gespannt wartet der einfache Kunstrezipient nach einer Vernissage auf die Zeitungs-Rezension des nächsten Tages, um sich aus berufenem Munde das erklären zu lassen, was er zwar gesehen aber nicht verstanden hat. Meist präsentiert sich hier ein weiteres Kunstwerk – ein sprachliches Kunstwerk, dessen volle Bedeutung und weittragende Dimension oft nicht einmal Fachkollegen ganz ermessen können. Dies ist dann meist der Punkt, an dem der Kunstrezipient resigniert.

Am entscheidendsten hat sich der Auftraggeber gewandelt. Meist verbirgt er sich hinter Begriffen wie Verantwortliche, Entscheidungsträger, Bauausschüsse, Gremien ..., deren Funktionen und Kompetenzen für den Eingeweihten klar umrissen, für Außenstehende (wie es Künstler in den meisten Fällen sind) jedoch äußerst diffus erscheinen. Dazu kommen Kommissionen für Liturgie und Kunst mit „wünschenswerter Meinungsvielfalt“, die das Leben der Künstler meist nicht leichter machen, zumal die kommissionellen Vorgaben auch noch vom Bundesdenkmalamt begutachtet werden ...

Daß wir in einem demokratisch geprägten Zeitalter leben, wird allmählich allen bewußt. Heute läßt sich nichts mehr verordnen – auch nicht die Kunst. Umgehen kann man das Thema Kunst auch nicht. Dies gilt in besonderem Maß für kirchliche Kunst. Kunst ist ein für die Liturgie unverzichtbarer Bestandteil, da nur sie die Sublimierung eines profanen Gegenstandes ermöglicht – durch „künstlerisches Zutun“ (in welcher Form auch immer) wird der Tisch zum Altar, das Pult zum Ambo oder der Trinkbecher zum Kelch ...

Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Kunst ist somit unumgänglich (was aber nicht heißen soll, sich für alles begeistern zu müssen). Niemand kann im voraus sagen wie sich die Kunst an der Wende zum neuen Jahrtausend entwickeln wird, wonach es einen künstlerisch-schöpferischen Menschen zu tun drängen wird. Umso mehr bedarf es des unvoreingenommenen Aufeinanderzugehens und des übergreifenden Dialogs für Lösungen, in denen unsere Zeit ihren Ausdruck findet. Von diesem Dialog kann und darf sich niemand ausgrenzen – man muß zuhören können und, wenn man von etwas begeistert ist, auch überzeugen können.

Der vielleicht erhobene Einwand, daß bei zuviel Mitsprache nichts Geniales erwachse, kann durch einen abschließenden Rückblick auf die Toskana des 13. und 14. Jahrhunderts entkräftet werden. Die Blütezeit der toskanischen Kunst fällt in den Zeitraum, in dem die

Städte der Toskana – Florenz, Siena, Pisa, Lucca, etc. – freie Kommunen waren. Alle zu dieser Zeit entstandenen großen Dom- und Palastbauten sind echte Gemeinschaftswerke, an deren Gestaltungsfragen das gesamte Volk, zumindest in seinen oberen Klassen, teilgenommen hat. Die in den Bausitzungen der Domopera (vergleichbar unserer Dombauhütte) gefaßten Beschlüsse wurden Bürgerausschüssen vorgelegt, die aus den verschiedenen Entwürfen auswählten. Kunst war von dem dreifachen Prinzip getragen, daß sie zur Ehre Gottes, zum Ruhme der Stadt und zur Verewigung des eigenen Namens diene. Ein Protokoll in Pistoia aus dem Jahre 1272 zeigt, daß im Stadtrat über jeden einzelnen Bauabschnitt, jedes Fenster, jedes Portal, jedes Bild besonders abgestimmt werden mußte. Nichts blieb selbst den bedeutendsten Künstlern dieser Zeit frei überlassen. In Florenz haben beim Dombau über das große Dommodell von 1368 nicht weniger als 480 Personen ihr Urteil abgegeben – die Dombauverwaltung ließ die öffentliche Meinung entscheiden. Der Florentiner Dom wurde wegen seiner kühnen Neuerungen und seinem *Decorum* bereits von den Zeitgenossen gerühmt. Wenn er uns noch heute fasziniert, dann nicht nur wegen der großen Künstler, die sich darin verewigt haben, sondern auch wegen des vortrefflichen Kunsturteils der Stadtbewohner, für die der Umgang mit der Kunst ein wesentliches Element ihres Lebens darstellte.

In diesem Sinn möchte ich zu mehr persönlicher Courage in Belangen der Kunst ermuntern. Ein offenes Aufeinanderzugehen ist die entscheidende Voraussetzung, um in einen kreativen Dialog über Gestaltungsfragen einzutreten. Es sollte das Anliegen aller sein, den Raum, in dem man Kirche ist, auch bewußt und aktiv mitzugestalten.

Literatur (in der verwendeten Reihenfolge der Abschnitte):

- Floridus RÖHRIG, Der Verduner Altar. Wien – München 1955.
 Nikolaus PEVSNER, Europäische Architektur. ⁴1978.
 Wolfgang BRAUNFELS, Abendländische Klosterbaukunst, ⁴1980.
 Die Grazer Stadtpfarren. Von der Eigenkirche zur Großstadtseelsorge. Hg. Karl Amon. 1980.
 Arnold HAUSER, Der Manierismus. Die Krise der Reanissance und der Ursprung der modernen Kunst. 1964.
 Der innerösterreichische Hofkünstler Giovanni Pietro de Pomis. Hg. Kurt Woisetschläger. 1974.
 Viktor FLEISCHER, Fürst Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611–1684). 1910.
 Nathalie FRIESS, Domenico Sciassia. Graz 1980 (Dissertation).
 Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition. Hg. Friedrich Polleroß. 1995.
 P. Othmar WONISCH, Der Hochaltar J. B. Fischers von Erlach in Mariazell. 1928.
 Marc-Antoine LAUGIER, Essai sur l'architecture. Paris 1753. Nachdruck: Das Manifest des Klassizismus. 1989.

Udo KULTERMANN, Geschichte der Kunstgeschichte. 1981.

Kirche Künstler und Konflikte: 100 Jahre Herz-Jesu-Kirche. Hg. Gertrude Celedin. Graz 1991.

PLATON, Werke in 8 Bänden. Darmstadt 1976. Bd. 8: Gesetze (Buch II), bearb. von K. Schöpsdau.

Wolfgang BRAUNFELS, Mittelalterliche Stadtbaukunst in der Toskana. Berlin 1953.