Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 19 (1951-1952)
Heft: 7

Artikel: Kunst und Religion
Autor: Huxley, Aldous
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-758675

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

KUNST UND RELIGION

Von Aldous Huxley

Hält die Kunst ihrem Zeitalter den Spiegel vor? Oder jedes Zeitalter seiner Kunst?

Folgt der Künstler oder führt er? Oder geht er seinen Weg ganz allein und gehorcht nur den kategorischen Imperativen seiner Begabung und der immanenten Logik der Tradition, innerhalb welcher er schafft?

Ist er der Repräsentant seiner Epoche? Oder vertritt er bloß einen Wahlkreis, der nicht größer ist als die besondere Gruppe begabter Menschen — seiner Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger — der er, durch seine Erbmasse dazu bestimmt, eben angehört?

Alle diese Fragen können, und zwar richtig, bald mit ja, bald mit nein, bald mit ja und nein beantwortet werden. Es gibt da keine allgemeinen Regeln, sondern nur besondere Fälle; und die meisten sind für uns in einen dichten Nebel des Nichtwissens gehüllt.

Nehmen wir zum Beispiel den Fall, der sich jedem nach Rom Kommenden darbietet — den fesselnd rätselhaften Fall des Barocks und des Katholizismus des siebzehnten Jahrhunderts. Auf welche Weise standen die beiden in Beziehung zueinander? Von welcher Art war der Zusammenhang zwischen den Kunstformen jener Zeit und den religiösen Erlebnissen derer, die in ihr lebten?

Dreihundert Jahre nachher ist das einzige, was wir mit Sicherheit wissen, daß sich die in der religiösen Kunst des Barocks dargestellten Persönlichkeiten alle in einem Zustand chronischer Gemütserregung befinden. Sie schwenken die Arme, rollen die Augen, drücken die Hände auf wogende Busen, und manchmal schwinden ihnen in einem Uebermaß des Gefühls die Sinne bis zur Bewußtlosigkeit. Wir betrachten sie mit einer Mischung aus ästhetischer Bewunderung und ethischem Mißfallen und beginnen dann Vermutungen über die Menschen anzustellen, welche ihre Zeitgenossen waren. War deren religiöses Leben so wild bewegt wie das Leben dieser Geschöpfe aus der Phantasie der Maler und Bildhauer? Und wenn das stimmt, hatte sich die Kunst solch ungestüme Bewegtheit zum Vorbild genommen oder war diese bedingt durch die Vertrautheit mit einer Kunst, die aus rein ästhe-

tischen Gründen so wild bewegt geworden war? Oder war am Ende in der wirklichen Welt, die der gemalten und gemeißelten entsprach, gar keine solche aufgeregte Bewegtheit vorhanden? Die Künstler des Barocks waren dessen überdrüssig, dasselbe zu tun, was ihre Vorläufer getan hatten, und waren durch die ihrer Tradition innewohnende Logik dazu verhalten, das Ungewöhnliche und Unregelmäßige zu erforschen; daher mußten die Figuren über den Altären in einer ausgedachten Verzückung gestikulieren. Jedoch das religiöse Leben der Menschen, die vor diesen Altären ihre Andacht verrichteten, — war das etwa kennzeichnend anders geworden als das religiöse Leben der Menschen früherer Zeiten? Oder gab es nicht damals wie zu jeder Zeit nur einige wenige eifrige Kontemplative und Aktive, die den großen Teigklumpen der Buchstabengetreuen und der Ueberschwenglichen, der Heuchler und der Lauen durchsäuerten?

Ich selbst neige eher zu der zweiten Ansicht. Die Umwelt ist nie das einzig Bestimmende, und die Vererbung ist stets am Werk und bringt in jeder Periode der Geschichte jede mögliche Art und Abart des Körperbaus und Temperaments hervor. Alle Anlagen der menschlichen Natur sind zu allen Zeiten vorhanden, und zu allen Zeiten werden (trotz einer Umwelt, die einigen von ihnen ungünstig sein mag) so gut wie alle diese Möglichkeiten in einigem Ausmaß verwirklicht. Man braucht nur Salimbenes Chronik und William Laws «Ernste Mahnung» zu lesen, um zu begreifen, daß es in Zeiten der Gläubigkeit ebenso viele irreligiöse Menschen gab, wie Pietisten in Zeiten des Rationalismus und der Aufklärung. Die Byzantiner, die sich über die Trinitätslehre bis zum Wahnsinn ereifern konnten, waren dieselben Byzantiner, die bei den Wagenrennen in Raserei gerieten. Und unser eigenes Zeitalter der Atomphysik ist zugleich auch ein bemerkenswertes Zeitalter der Astrologie und des Zahlenglaubens. Zu jeder Zeit gibt es nicht eine Synthese, sondern nur ein bloßes rohes Nebeneinander von Gegensätzen und Unvereinbarem. Und doch gibt es in jeder Epoche nur einen einzigen vorherrschenden Kunststil, in dessen Begriffen Maler und Bildhauer eine streng begrenzte Zahl von Vorwürfen behandeln. Die Kunst läßt sich in diesem Zusammenhang als ein Vorgang des Auswählens und Umwandelns definieren, durch den eine nicht zu bewältigende Mannigfaltigkeit auf zumindest einen Anschein von Einheitlichkeit reduziert wird. Daher dürfen wir nie erwarten, in der Kunst eine Spiegelung der gleichzeitigen Wirklichkeit zu finden, wie sie von den Menschen mit allen ihren angeborenen und erworbenen Verschiedenheiten erlebt wird. Wie könnte jemand sonst aus einem Studium der verhaltenen und for-

malisierenden Kunst des italienischen Trecento auf das Vorhandensein der ungezügelten religiösen Wiedererweckungen schließen, welche ein so charakteristischer Zug jener Zeit waren? Und, umgekehrt, aus den Verzückungen des Barocks auf die Tatsache der Mystik im 16. und 17. Jahrhundert? Wer vermöchte bei der Betrachtung von Carlo Dolcis Magdalena zu ahnen, was der heilige Johannes vom Kreuze über wahre Barmherzigkeit gesagt hat — daß sie nicht eine Sache des Gefühls, sondern des Willens sei? Oder wer könnte, Berninis heilige Therese vor Augen, je vermuten, daß Berninis Zeitgenosse Charles de Condren die Schwäche beklagt hatte, welche Ekstatiker dahin bringe, Gott so *animalement* zu empfangen? Die Wahrheit scheint zu sein, daß es, während die große Masse des Volks wie stets gleichgültig und dann und wann abergläubisch blieb und während die Meister des geistlichen Lebens eine Verehrung des Geistes im Geiste predigten, den Künstler der Zeit beliebte und gefiel, ein Christentum des Nervenkitzels und der eingeweidlichen Sehnsüchte bald heftig leidenschaftlich, bald übersättigend sentimental zu verherrlichen. Und sie wählten diese Darstellungsweise nicht aus Gründen, die mit den Problemen des Lebens zu tun hatten, sondern mit denen der Kunst. Ihre Bilder und Skulpturen spiegelten nicht das vielfältige religiöse Erleben ihrer Zeit, ja konnten das gar nicht; und ebensowenig spiegelte das religiöse Erleben der meisten ihrer Zeitgenossen die vorherrschende Kunst. Kunst und Religion gingen ihre getrennten Wege, wobei die Künstler die Religion als erwünschte Gelegenheit benützten, einen barocken Expressionismus zu entwickeln, und die Religiösen sich dieser Kunst als Mittel bedienten, um zu den verschiedenen Arten religiösen Erlebens zu gelangen, für die ihre Temperamente sie geeignet machten. Und genau dieselben Beziehungen zwischen Religion und Kunst waren vorhanden gewesen, als die «Primitiven» einen vielgestaltigen Katholizismus als Gelegenheit benützten, eine besondere Art statischer Komposition zu schaffen, und die Religiösen diese Werke als Hilfsmittel, sei es bei der Glaubenserweckung, bei der Kontemplation oder beim Praktizieren von Magie.

Von Rom und dem Barock wollen wir uns für einen Augenblick Toskana und dem Rokoko zuwenden. Ein paar Kilometer von Siena steht inmitten der Weinberge ein großes Karthäuserkloster, Pontignano genannt, das heute von einem Dutzend oder mehr Bauernfamilien bewohnt wird. In den alten Zeiten hatte jeder Mönch eine Wohnung von drei Räumen — eine Küche, eine Schlafzelle und eine winzige Gebetzelle. Die Türen zu diesen Appartements gingen auf den Kreuzgang, und nach hinten hinaus lagen

kleine ummauerte Gärtchen, wo ein Mann Gemüse ziehn und sein eigenes Grab graben konnte. Jeder Klosterbruder lebte unabhängig von allen übrigen, ein Einsiedler in einer Gemeinschaft von Einsiedlern, ein Schweigender unter Schweigenden. Die meisten Baulichkeiten in Pontignano stammen aus dem 14. Jahrhundert, wurden aber von einem Innendekorateur des 18. Jahrhunderts aufgefrischt. Unter seiner Leitung wurde die Kirche mit einem riesigen Hochaltar aus Holz geschmückt, so bemalt, daß es wie Marmor aussah, und die kleinen Oratorien, in denen die Mönche ihre privaten Andachten verrichteten, wurden mit Rokokoschnörkeln in Stuckarbeit ausgekleidet, bis sie den Boudoirs ebenso vieler Provinzpompadours ähnelten. Uns, mit unserem unverbesserlichen Geschichtssinn, erscheint diese Verbindung des heiligen Bruno mit Ludwig XV. deliriös inkongruent. Aber welchen Eindruck machte sie auf die Mönche, die tatsächlich in diesen Räumen beteten? Begannen sie etwa plötzlich zu denken, zu fühlen und sich zu gehaben wie jene libertinösen Abbés, die wir uns in diese Art von Dekoration hineinzudenken pflegen? Gewiß nicht. «Nie reformiert, weil nie deformiert», blieb der Karthäuserorden auf seinem Wege, ungeachtet der veränderten ästhetischen Mode. In ihren neu stuckierten Oratorien meditierten die Brüder über den Tod genau so, wie ihre Vorgänger das getan hatten, als die Ausschmückung einen barocken oder Renaissance-, einen gotischen oder romanischen Stil aufwies. Stilarten ändern sich, Weltreiche entstehn und gehn zugrunde: der Tod aber bleibt sich gleich, eine früher oder später in der Erfahrung eines jeden Menschen auftretende nackte Tatsache — eine Tatsache, die keine Geschichte hat und für die daher alle geschichtlichen Veränderungen, ob politischer oder wirtschaftlicher, wissenschaftlicher oder künstlerischer Art, völlig unwesentlich sind. Die pompadourische Kunst in den Oratorien von Pontignano sagt uns gar nichts über die zeitgenössische Karthäuserreligiosität, die wie stets ihren Mittelpunkt in der Betrachtung des Todes hatte. Wir lernen nichts weiter aus ihr, als daß die Mönche des 18. Jahrhunderts es für nötig fanden, die alten Gebäude renovieren zu lassen, und daß die einzigen, die das in einem Zeitalter, das noch nichts von Imitationskunst und Antiquitätenfälschung wußte, zu tun verstanden, Männer waren, die in der zeit- und landläufigen Kunsttradition erzogen waren.

In unsern Tagen sind die Religiösen übler dran als die Mönche von Pontignano. Nicht lebendiges Rokoko, sondern das schwindelhaft Mittelalterliche oder irgendein abscheuliches Stück massenerzeugter Bon-Dieuserie ist alles, was sie für ihre Zwecke finden können. Dennoch, trotz der Unwesentlichkeit der meisten moder-

nen religiösen Kunst, blüht Religion in allen ihren Aspekten, vom fetischistischen bis zum kontemplativen, auch weiterhin und bringt ihre guten oder bösen Früchte hervor. Der Mensch ist ein Ganzes, und das ist vielleicht auch die menschliche Gesellschaft; aber sie sind Ganzheiten, die wie Schiffe durch wasserdichte Zwischenwände abgeteilt sind. Auf der einen Seite eines Schotts ist die Kunst, auf der andern die Religion. Es mag guter Wein in der einen und Spülicht in der andern Abteilung sein. Die Verbindung zwischen den zweien besteht nicht in einer Röhre oder durch Osmose, sondern nur von oben her, nur im Verstand, der hinabblickt und beide gleichzeitig sehen und erkennen kann, daß sie (mehr in Gegenüberstellung als in Verschmelzung) demselben individuellen oder sozialen Ganzen angehören.

Aus dem Englischen von Herberth E. Herlitschka.

Alle Rechte vorbehalten.