

## FERDINAND PIPER, EINLEITUNG IN DIE MONUMENTALE THEOLOGIE

*eingeleitet von Horst Bredekamp, Mäander Kunstverlag, Mittenwald 1978, 951 Seiten*

Lange haben Kunstwissenschaft und Ästhetik unter dem Einfluß formanalytischer oder formgeschichtlicher Betrachtungsweise gestanden. Namen wie Alois Riegl, Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer, Guido von Kaschnitz-Weinberg, Hans Sedlmayr (um nur einige zu nennen) dominieren die Disziplin. Diese Gelehrten haben Methoden erarbeitet, Interpretationsmodelle geliefert und Kategorien ausgebildet, die für das historische und systematische Verständnis von bildender Kunst grundlegend geworden sind. Daneben hat die ikonologische Forschung Erwin Panofskys und des Warburg-Instituts wesentliche Einsichten in die Rolle des Kunstwerks als Bedeutungsträger erschlossen.

Neben diesen kunstimmanenten Auslegungsverfahren ist die Leistung eines Mannes fast gänzlich vergessen worden, der in der 2. Hälfte des vorigen Jahrhunderts der Kunstwissenschaft einen anderen Weg gewiesen hatte: Ferdinand Piper, der das Programm entwickelte, Kunstwerke als materiellen Ausdruck einer geistigen geschichtlichen Wirklichkeit zu verstehen und als bleibende Erinnerungsstücke des Werdens unserer Kultur, gleichsam als kollektiv bildhaftes Gedächtnis der Menschheit ins Bewußtsein zu bringen. Seine mehr als 900 Seiten starke „Einleitung in die monumentale Theologie“, 1867 in Gotha erschienen und jetzt erstmals wieder vom Mäanderverlag in Mittenwald mit einer Einführung von Horst Bredekamp herausgegeben, könnte einen (wie man heute modisch zu sagen pflegt) „Paradigmenwechsel“ in der kunstwissenschaftlichen Fragestellung initiieren.

Auf die Verwandtschaft der theoretischen Positionen Pipers mit denen des Historikers Droysen hinweisend, hat Bredekamp diesen Ansatz zusammengefaßt: „Kunst ist Produkt ihrer Entstehungszeit und zugleich Vermittlungsinstanz von vergangener zu zukünftiger Kunst bis zur Gegenwart. ‚Diese künstlerische Art zu denken hängt mit der tiefinnersten Empfindungsweise der Völker, der Zeitalter zusammen, ist deren feinsten Nachklang, deren ideeller Ausdruck‘. In der Abfolge der Stile aber, die auf jeweils ‚tiefbezeichnete Wendungen in der Weltanschauung‘ hinweisen, findet die Gegenwart das Bild ihrer Genese; in den Veränderungen der Form erkennt sie beispielhaft den Fortschritt, die Veränderungen des kollektiven Geistes“ (E 20).

Der befremdlich wirkende Titel des Buches – „Monumentale Theologie“ – bedarf einer Erläuterung. Der Begriff des Monuments bezeichnet den Typus von Gegenständen, mit denen sich Piper befaßt. In seinen Worten: „Es werden unter Monumenten nicht bloss Kunstdenkmäler, sondern die körperlichen Reste des Altertums, an die sich ein Gedächtnis knüpft, samt den Inschriften verstanden“ (III). „Überhaupt enthält das Monumentale im Gegensatz gegen die schriftliche und mündliche Überlieferung die Beziehung auf den Stoff und dessen Gestaltung“ (5). Es geht also um

Zeugnisse in materiellem Sinn, die durch ihr Sein und ihre inhaltliche Form Zeichen für die ideelle Welt sind, aus der wir stammen und in der wir leben. Eine monumentale Theologie hat es also mit den Gegenständen zu tun, an denen die Geschichte der Selbstdarstellung der religiösen Weltanschauung unserer Kultur, also des Christentums, ablesbar wird. Der Bereich der Gegenstände, auf die Piper sich konzentriert, hängt an der Geltung, „die sie als Lebenselemente der Kirche haben, in deren verschiedenen Gebieten sie mannigfaltig eingreifen“ (6).

Diese Einschränkung ist natürlich nicht definitiv für die Methode, sondern hat ihren Grund darin, daß Piper Kirchenhistoriker war. Im Prinzip könnte man auch die Monumente weltlicher Herrschaft – Paläste und Burgen, Triumphbögen und Siegesssäulen, Kronen und Szepter, Rathäuser und Markthallen samt Inschriften und Bild Darstellungen – in gleicher Weise behandeln, oder die Zeugnisse privater Lebenskultur: Bürgerhäuser, Möbel, Geräte, Gewänder, Schmuck, Kunstgewerbliches. Nur die zentrale Rolle, die die christliche Religion in der Weltanschauung seit dem Ausgang der Antike spielte, und die Tatsache, daß die Religion alle Lebensbereiche prägend durchdrang, rechtfertigt die Hervorhebung der Theologie als bevorzugtes Feld der Sinndeutung.

Bestimmend für den methodischen Ansatz Pipers ist vielmehr, daß er entschieden den Gehalt und nicht die Form zum Leitfaden der Werkinterpretation macht, dergestalt daß „von dem sichtbaren Produkt der Übergang gemacht wird zur Ideenwelt“ (8). Dieser Übergang ist legitimiert durch die Tatsache, daß materielle Monumente als Repräsentationen – Analogien oder Allegorien – von Geistigem gedeutet werden, in Wirklichkeit umgekehrt, daß Geistiges nur in materialisierter Gestalt, durch Metaphern hindurch aufgefaßt werden kann. So meint das Kirchengebäude das himmlische Jerusalem, und das Wort Kirche selbst hat die Doppelbedeutung von Gebäude des Gottesdienstes und ideeller Gemeinschaft der Gläubigen (und davon abgeleitet noch als Drittes deren institutionelle Organisationsform).

In unserer Zeit ist der Zusammenhang von Kunst und Ritual durch die Wiederaufnahme der Bemerkungen Walter Benjamins in der kunsttheoretischen Diskussion erneut stärker betont worden. Für Piper war dies schon vor mehr als hundert Jahren der Ausgangspunkt seiner Erwägungen. Es lohnt sich, seine Ableitung der „Theologie der Kunstdenkmäler“ wörtlich zu zitieren: „Es ist der Cultus, der den Dienst der bildenden Künste in Anspruch nimmt und ihre Werke von jeher für sich verwendet hat. Ausgenommen in Zeiten heidnischer Verfolgung: da war den Christen für ihre gottesdienstlichen Versammlungen jeder Ort: ein Feld, eine Einöde, ein Schiff, ein Stall, das Gefängnis genügend ... Übrigens aber genügt es für die Feier des Gottesdienstes nicht, bloss unter Dach zu sein und in einem geschlossenen Raum, der die Stimme des Geistlichen allseitig vernehmen läßt. Sondern es fordert die Würde des Kultus die Herstellung gottesdienstlicher Gebäude, welche mit ihrer Bestimmung in Einklang sind. Ja das Gebäude selbst ist Ausdruck dessen, was darin vorgeht, der Andacht und der Feier ... Es kommt hinzu die Anordnung des kirchlichen Geräts, des unbeweglichen, wie Altar, Kanzel, Taufstein, und des beweglichen, namentlich

der Abendmahlgefäße: das, wie die heilige Handlung selbst, dem Kreise des Alltagslebens enthoben sein nicht bloss notdürftig seinem Zweck dienen, sondern selbst ihn ausprägen soll“ (21 f.). Das Werk selbst ahmt nach, darin ist seine analogische oder allegorische Bedeutung begründet. In einer auf Aristoteles und Vasari zurückgreifenden radikalen Mimesis-Theorie wurzelt für Piper die methodische Anweisung, von der inhaltlichen Darstellungsfunktion des Werks auszugehen.

Hier gewinnt Pipers Werk für die neuere kunsttheoretische Diskussion einen aktuellen Gehalt. Denn die inhaltlich-funktionale Betrachtungsweise, die er hier inauguriert, kann natürlich nicht einfach als methodologisches Prinzip aufgestellt werden; in ihrem Wesen liegt es, daß sie ihre Berechtigung nur in der Durchführung am kunstgeschichtlichen Material, also in der historisch-systematischen Entwicklung der Denkmäler selbst finden kann. Da wird nun die Durchführung des enzyklopädisch umfassenden Werkes von Piper zum Musterbild. Ausgehend von der Ideenwelt des Neuen Testaments und den sich dort findenden Metaphern für die Welt als Artefakt Gottes entfaltet Piper vom Zeitalter der Kirchenväter bis ins 19. Jahrhundert den Wandel und die Kontinuität im theologischen Begriff des Kunstwerks und seiner jeweiligen Umsetzung in den Stilen der Epochen. Nicht daß wir heute seinen Analysen und Einschätzungen noch in jedem Falle folgen könnten! Das ist nicht das wesentliche Problem bei der Aneignung eines solchen Werkes: wir lesen es natürlich nicht als Handbuch oder Lehrbuch, sondern als Beispiel für die Anwendung einer Methode, die nicht nur hermeneutisch den Sinn von Kunstwerken, sondern auch ihre formale Gestaltung aus dem kulturpolitischen, hier dem theologischen Programm herleitet, das ihnen zugrunde lag. In gewisser Weise könnte man Panofskys Darstellung der Bautätigkeit des Abts Suger von St. Denis als eine Fortsetzung der von Piper eingeleiteten Untersuchungsweise ansehen. Doch bleibt dies ein singulärer Fall, und Panofsky nimmt auf Piper auch keinerlei Bezug. So bleibt es zukünftiger Kunstgeschichte vorbehalten, sich Pipers nicht nur in historischer Erinnerung, sondern in eigener Arbeit wieder zu vergewissern. Ob dies geschehen wird, dürfte allerdings wesentlich davon abhängen, wie eine Kunsttheorie den Nachahmungsbegriff – nicht als Abbildung von Dinglichem, sondern als Mimesis von Vorgängen und von Ideellem – wieder für unser Kunstverständnis fruchtbar machen kann.