

Glaubwürdigkeit und Unglaubwürdigkeit in der modernen religiösen Kunst

Von Nancy Snooks

Ich besuchte kürzlich in Los Angeles eine Kunsthandlung für religiöse Kunst. Sie liegt in der Gemeinde mit dem höchsten Bildungsniveau der Erzdiözese. Ich wollte herausfinden, welcher Typ von Christusbildern zur Zeit verlangt und verkauft wird. Da es Juni war, der Monat, der dem Herzen Jesu geweiht ist, bestand die Schaufensterauslage aus zwei Gipsformen des Herzens Jesu und aus zwei Plastiken des Herzens Jesu. Eine kleine naturalistische Reproduktion von Christus als Gutem Hirten wich vom Thema ab. Ein Wandschaukasten enthielt insgesamt zehn Christusbilder: zwei wiederum vom Herzen Jesu, vier Bilder zeigten Christus mit Kindern, eins stellte einen weinenden Christus dar. In diese Reihe von Darstellungen des empfindsamen Christus gehörten auch zwei Porträts von der Art, auf die die Leute reagieren mit: »Er kommt mir so echt und so männlich vor.« Als eine Geste des Entgegenkommens gegenüber einer Minderheit potentieller Käufer hatte der Kunsthändler der Gruppe auch eine moderne Christusbildung beigelegt. Sie trug die Bezeichnung »Friede«. Zum Schluß zierte da Vincis »Letztes Abendmahl« das Ganze. Alles in allem war die Sammlung für den potentiellen Käufer sehr tröstlich.

Man findet seinen Namen kaum in Kunstgeschichten, aber der Mann, auf den die herrschende volkstümliche Christus-Vorstellung zurückgeht, ist Heinrich Hoffmann, ein deutscher Maler, der 1902 starb. Eine kurze Beschreibung wird sein Bild »Christus im Garten Gethsemane« in die Erinnerung rufen. Christus hat ein ausgeprägtes Profil, sein Kopf ist erhoben, er schaut zum Himmel, zwischen seinen Augen sieht man eine Falte, die Bestürzung verrät. Er kniet mit gefalteten Händen auf einem Felsen, der in der Größe genau auf einen Knieenden zugeschnitten ist. Im Vordergrund befindet sich ein Dornenbusch, der im Herzen des frommen Betrachters einen Schauer hervorrufen soll. In der Mitte des Hintergrundes erkennt man, bei genauem Hinsehen, drei schlafende Jünger. Die Stadt Jerusalem erscheint als Silhouette auf einem Hügel. Ein Strahl vom Himmel fällt in dramatischer Wirkung auf Christi Gesicht und beleuchtet den kunstvollen Faltenwurf seiner Gewänder. Frank und Dorothy Getlein fassen ihr Urteil in eine einzige Feststellung zusammen: »Das Werk ist eine Lüge¹. Es stellt ein behagliches Christentum dar, gefälliges Beiwerk eines behaglichen Lebens.

Ich erwarte keinen Realismus in einem Bild – nicht Blut, Schmerz und Tränen, aber die Lüge in Hoffmanns Bild ist, daß der Künstler kein Empfinden hatte für Christi Todesangst und daß ihm jegliches Verständnis für die Bedeutung des Geschehens abging. Hoffmann sagt nichts Wesentliches aus, er gibt nur Äußerlichkeiten wieder. Vieles in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts war eklektisch, die Künstler machten Anleihen bei der Vergangenheit. Hoffmanns Bild ist eine

¹ Frank and Dorothy Getlein, *Christianity in Modern Art*. Milwaukee 1961, S. 27.

platte Adaption der italienischen Hoch-Renaissance des sechzehnten Jahrhunderts mit ihrem idealisierenden Realismus, wie etwa da Vincis »Letztem Abendmahl«.

Der Schöpfer der wohl populärsten religiösen Kunst heute ist zweifellos Salvador Dalí. Wie bei Hoffmann sieht seine Kunst wirklichkeitsgetreu aus; doch sie beunruhigt weder das Gefühl noch ist sie eine Gefahr für ein behagliches Christentum. Wenn ich das Gesicht Christi im »Sakrament des Letzten Abendmahls« (1955) anschau, spüre ich, daß für diesen Heiland Dalí seine Frau Gala als Modell gedient hat. Dieser Christus ist naturalistisch, aber seine Gesten sind melodramatisch, selbstbezogen und verweiblicht. Sein Gesichtsausdruck ist sentimental. Die Gestalten der zwölf Apostel rund um den großen Tisch sind drapiert mit weißen Gewändern, die Köpfe haben sie geneigt. Sie bringen in das Bild einen Zug von Monumentalem. Die Rückwand des Abendmahlssaales sieht aus wie ein Kirchenfenster. Durch dieses Fenster wird man eine spanische Küstenlandschaft gewahr. Ein großer nackter Torso, der entweder Gott Vater symbolisieren soll oder auf die bevorstehende Kreuzigung hinweist, ist in der oberen Hälfte des Bildes aufgehängt. Die dramatischen Schatten auf dem Tischtuch, die übrigens auf keinen natürlichen Ursprung zurückgehen, helfen, das Bild formal abzurunden.

Kann ich vor diesem Bilde beten? Erhebt es meinen Geist und meine Gedanken zu Gott und zum Geheimnis der Eucharistie? Wenn ich auf die Verehrung der Apostel schaue, könnte ich sagen: »ja«, aber das Christusbild ist ganz und gar unglaubwürdig. Ich spüre einfach ein Mißverständnis in diesem Bild: einen Mangel an Echtheit und Integrationsvermögen. Die Küstenlandschaft und der aufgehängte Torso scheinen fehl am Platz und »erfunden«. Die sinnliche Fleischlichkeit der Christusfigur lenkt vom eigentlichen Thema ab und zieht die Aufmerksamkeit auf das Können des Malers.

Wie Hoffmanns »Agonie« in nostalgischer Weise die Kunst des frühen sechzehnten Jahrhunderts aufgreift, steht Dalís »Sakrament« dem Manierismus sehr nahe, jenem Kunststil, der in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts aufkam. Das Schwinden einer starken äußeren Autorität legte im sechzehnten Jahrhundert den Nachdruck mehr und mehr auf die persönliche Vision des Künstlers. Die Annäherung an diese Auffassung wird deutlicher in Dalís surrealistischen Werken, aber sie ist schon hier zu erkennen. In der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts wurde die persönliche Vorstellung des Künstlers ganz und gar formalisiert, veräußerlicht ohne jeden religiösen Gehalt. Der Mangel an religiöser Erfahrung führte zu einer Schaustellung technischer Kunststücke. Kunst wurde zu einer *tour de force*. Das Konzil von Trient machte damit ein Ende, als es Kunst, die religiöse Themen ohne Ehrfurcht darstellt, verwarf.

Dalís technisches Geschick übertrifft viele Künstler des sechzehnten Jahrhunderts. Der aufgehängte Torso und die Vision der spanischen Küste sind Beispiele künstlerischer Akrobatik. So ist ein Bild entstanden, das zwar auf den ersten Blick eine starke Anziehungskraft verrät, aber dann doch nichts von jener Ausdruckstiefe erkennen läßt, die es als bedeutendes Kunstwerk haben sollte. Die Getleins könnten zu Dalís Bild das gleiche sagen, was sie zu Hoffmann sagten: es ist eine Lüge.

Zwei Werke der Vergangenheit, beide aus dem sechzehnten Jahrhundert, waren unter den Bildern, die man in der Kunsthandlung, die ich besuchte, ausgestellt

hatte: Michelangelos Pietà und da Vincis Letztes Abendmahl. Die Plastik und die Gipsformen von Michelangelos Pietà sind weit entfernt vom Original. Ich nehme an, daß die Leute darauf ansprechen, weil sie Jesus darstellen. Es ist oft gleichgültig, wie erbärmlich das Bild ist, wie unzulänglich die Reproduktion, welche Idee der Künstler vermittelt: es wird akzeptiert, weil es ein Jesus-Bild ist.

Während andererseits moderne Kopien das Gesicht Jesu und seiner Apostel verüßlicht haben, bleibt in da Vincis Letztem Abendmahl die Komposition grundsätzlich die gleiche. Man kann sich an diesem Punkt eine Frage nicht verkneifen: Warum erscheint Hoffmanns und Dalis Kunst so mittelmäßig, während da Vincis Kunst sich als groß erweist? Und: Was ist charakteristisch für die Kunst des sechzehnten Jahrhunderts, an deren Stil sich noch heute so viele fromme Christusbilder anlehnen? Vielleicht kann uns die Analyse von da Vincis Werk eine Antwort geben.

Christus ist die zentrale Gestalt, die anderen Figuren und Elemente der Komposition sind ihm untergeordnet. Die Komposition, die in der Kunst ein Ausdruck der Relationen ist, läßt erkennen, daß die Wertstruktur hier eine hierarchische ist. Die Gesichter Christi und seiner Apostel sind nicht so sehr Gesichter von Individuen als von individualisierten Typen. da Vinci hat einen Christustyp geschaffen, einen Petrustyp usw. Das ist neu gegenüber der Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts, in der die einzelnen Heiligen wie gewöhnliche Italiener dargestellt wurden. Im sechzehnten Jahrhundert trennte man die Heiligen vom täglichen Leben. Man bezog sie weniger in die zeitgenössische Szene ein. Im historischen Zusammenhang gesehen, könnte dies ein Indikator sein für die Unfähigkeit, den Bereich des Heiligen in das tägliche Leben zu integrieren oder ihn wenigstens in einer Beziehung zum Alltag zu sehen. Es kennzeichnet den Beginn einer geistlichen Schizophrenie.

In Leonardos Kunst existiert eine »totale Welt«, ein vollständiger, perfekter Mikrokosmos. Alles ist enthalten in dem dreidimensionalen Raum innerhalb des Bildrahmens. Keine Figur verdeckt eine andere oder wird durch den Rahmen abgeschnitten.

Diese Art von Komposition tauchte zum erstenmal im klassischen Griechentum auf, von der die Renaissance ja eine »Wiedergeburt« ist. Ihre Einstellung spiegelt einen Sinn für den individuellen Wert wider und erlaubt relativ ungezwungene Bewegungen. Der Künstler hat einen Lebensraum geschaffen. Gleichzeitig hat aber Leonardo sein Bild nach Regeln und Gesetzen aufgebaut. Die rationale Anordnung hat Vorrang vor der des Gefühls bis zu dem Ausmaß, daß man zuweilen eine übermäßige Beherrschung feststellt in einem Gesicht, das vom Gefühl überwältigt wird.

Wenn Kunst die Zeit widerspiegelt, in der sie entstand, könnte man fragen: Gibt es irgend etwas, das unsere Zeit mit dem sechzehnten Jahrhundert gemeinsam hat? Abendmahlsbilder aus anderen Perioden könnten ja ebenso leicht für den volkstümlichen Kunsthandel reproduziert werden wie diejenigen des sechzehnten Jahrhunderts.

Im ganzen gesehen war dieses Jahrhundert eine Zeit religiöser, moralischer, politischer und wirtschaftlicher Unsicherheit, und da die Ereignisse nicht genau parallel laufen, scheint das erregte Gemüt jener chaotischen Zeit nach einer vertrauten Bindung zu suchen. Der Formalismus der Hoch-Renaissance, die Erschaf-

fung einer idealen Welt, angefüllt mit idealen Typen, erscheint, angesichts der grundlegenden epochalen Erschütterungen, wie eine Gegenwehr: starke Anstrengungen, um Kräfte zu überwinden, über die man die Kontrolle verlieren könnte. Vielleicht ist das ein Grund für die heute verbreitete Anziehungskraft dieses Kunststils. Sein Sinn für Ordnung und Kontrolle, seine klare Vision der Dinge ist dann sehr beruhigend, wenn unter der Oberfläche ein Zerbröckeln der Ordnung, wenn unkontrollierbare Emotionen und Verwirrungen überhand nehmen.

Die Kunsthistoriker behaupten, daß das grundlegende Charakteristikum der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts die Abstraktion sei. Das ist richtig, aber man sollte hinzufügen, daß Abstraktion nicht nur gegenstandslose Kunst ist (die kein erkennbares Subjekt wiedergibt), sondern eine Vereinfachung um des prägnanteren Ausdrucks willen. Was hat nun die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, im Gegensatz zur volkstümlichen Kunst, auszusagen über Gott und die Beziehung des Menschen zu ihm?

Es ist aufschlußreich, den Blick auf ein weiteres Abendmahlsbild zu lenken, diesmal nicht auf popularisierte Kunst als Ware, sondern auf gute moderne Kunst. Wenn ich der Dame, die in ihrem Devotionalienladen Dalis oder da Vincis Abendmahl gekauft hat, Emil Noldes Version zeigen würde, würde sie vermutlich mit Abscheu ausrufen: es ist scheußlich! Das ist der erste Eindruck, den es hinterläßt. Es ist ein eindrucksvolles, leidenschaftliches Bild, genau das Gegenteil von den gefälligen Wiedergaben des Devotionalienhandels. Eine leidenschaftliche Bewegung geht durch das ganze Bild und entstellt und verzehrt alles. Das Empfinden des Künstlers deformiert die Figuren. Die Gesichter sind Karikaturen. Das Christusgesicht gleicht einem Skelett mit schräg liegenden Augen und einem mit breiter Linie umrissenen Mund. Seine Hände sind übermäßig verlängert, die Arme haben keine Muskeln. Nichts erinnert an einen massiven menschlichen Körper.

Es gibt eine Theorie, mit der ich im großen und ganzen übereinstimme. Danach zeigt die Behandlung eines festen Raumes in der Kunst (die Darstellung einer Person oder eines Dinges vor einem Hintergrund) Parallelen zur Konzeption des Künstlers vom Menschen und damit zur zeitgenössischen Konzeption des Menschen von sich selbst.

Wie sieht der Mensch sich selbst in Noldes Letztem Abendmahl? Der Renaissance-Mensch, das Individuum, das seinen Geist jedem beliebigen Objekt zuwenden konnte, existiert nicht mehr. Dieses Geschöpf ist ein Opfer von Mächten, die außer seiner Kontrolle liegen. Der Mensch ist deformiert, grotesk, häßlich, verfallen, er wird verschlungen. Wie sieht und bewertet er die Welt rings um sich herum? Es gibt keine Naturdarstellung mehr, sie interessiert den Künstler nicht. Man sieht den Sonnenuntergang nicht, wenn der Sturm im Innern wütet. Welches sind die Grenzen (wiedergegeben durch dunkle Konturen), die der Mensch sich selbst gesetzt hat oder die er akzeptiert? Die Grenzen sind nicht deutlich. Die Auffassung vom Menschen, der an Gesetz und Grenzen gebunden ist, ist zusammengebrochen.

In welcher Beziehung steht der Mensch zu dem ihn umgebenden Raum, und wie wirken Mensch und Raum aufeinander? Es gibt keine klare Abgrenzung zwischen Figur und Hintergrund. Der Hintergrund verschlingt die Figur, die Figur verfällt dem Hintergrund. Das kann man interpretieren als Entpersönlichung, als Gestalttheorie oder als ein Hervorheben des Tatbestandes, daß der Mensch nur ein Teil

seiner Umgebung ist. Jedenfalls gibt es innerhalb des Rahmens dieses Bildes nur einen Schnappschuß von Wirklichkeit, nicht eine umfassende Sicht der Welt wie bei Leonardo. Unser Zeitalter ist das der Spezialisierung. Niemand kann den Anspruch erheben, die Gesamtheit der Realität im Griff zu haben. Obgleich wir nach Weltsystemen suchen, haben wir noch keins entwickelt.

Es gibt keinen dreidimensionalen Raum mehr, in dem sich die Figur frei bewegt. Das Bild ist seinem Wesen nach zweidimensional. Alles wird vom Künstler gleich behandelt. Es gibt keine Differenzierung, denn entscheidend ist nicht das Objekt, sondern das subjektive Empfinden des Künstlers.

Man kann Leonardos Bild aus einer gewissen Distanz betrachten. Man sinnt über die Szene nach, denkt an Christi Ausspruch: Einer von Euch wird mich verraten. Wenn man Emil Noldes Bild anschaut, wird man sofort von der Erregung des Bildes eingefangen, von dem explosiven Gefühl, das der Künstler empfand. Manchmal wird ein solches Bild als »soulscape« bezeichnet, als Seelenlandschaft.

Obgleich Noldes »Letztes Abendmahl« ein großes Kunstwerk ist, eine Darstellung und Spiegelung des zwanzigsten Jahrhunderts, ist es keine religiöse Kunst. Es gibt Emil Noldes gequälte Empfindungen wieder, aber es fehlt ihm religiöse Erfahrung. Der eigentliche Gegenstand des Bildes sind Noldes eigene Gefühle. Daß das Bild auch zufällig ein »Letztes Abendmahl« darstellt, ist nebensächlich. Hier wird deutlich, daß ein religiöses Thema noch kein religiöses Kunstwerk entstehen läßt.

Emil Noldes Letztes Abendmahl steht im krassen Gegensatz zu dem Leonardos. Ich sehe in der ungebrochenen Popularität von Leonardos Bild eine mehr oder weniger bewußte Entscheidung der Menschen für eine Welt, wie sie sie sich wünschen. Emil Nolde, ein sensitiver und hervorragender Künstler, hat die Welt des zwanzigsten Jahrhunderts wiedergegeben, die Art, wie wir sie unbewußt erfahren. Seine Vision ist eine zutiefst beunruhigende.

Die Diskrepanz zwischen Wunschenken und unbewußter Erfahrung der quälenden Wirklichkeit spiegelt sich wieder in der Diskrepanz zwischen den Kaufobjekten der Kunsthandlungen und den Werken fast aller bedeutender Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts, besonders derjenigen, die sich mit religiösen Themen befassen.

Die Bilder, die in diesem Zusammenhang interpretiert werden sollen, sind Werke von einigen der größten Künstler des zwanzigsten Jahrhunderts. Der thematischen Übereinstimmung willen stellen alle Bilder Kreuzigungen dar. Sie sollen in chronologischer Reihenfolge besprochen werden. Die Auswahl beschränkt sich mit Absicht auf Gemälde und Zeichnungen; sie sind in ihrem Ausdruck spontaner als die Plastik, bei der das Material mehr Widerstand entgegengesetzt.

Das älteste Bild dieser Auswahl ist eines der wenigen Werke Picassos mit religiösem Inhalt. Es stammt aus dem Jahr 1930. In jener Zeit war Picasso mit seiner ersten Frau unglücklich verheiratet, und seine Hoffnungen auf eine Scheidung scheiterten an den spanischen Gesetzen. Briefe an Freunde sprechen von seiner großen Einsamkeit und von seinem Leiden. In diesem Zustand schuf Picasso eine ihn befreiende Kreuzigung.

Das Bild ist reich an Passionsymbolen. Ein Soldat führt einen Lanzenstoß aus, ein anderer bietet dem Heiland einen gewaltigen Schwamm dar, andere würfeln

auf einer Trommel um seine Kleider. Verschiedene Körper und Körperteile sind über das Bild verstreut. Die ganze Komposition ist fragmentarisch und chaotisch. Max Lerner schrieb in seinem Nachruf auf Picasso: »Picasso gab dem Jahrhundert einen Ausdruck. Was er darstellte, waren die tiefen Risse im Menschen, wie er von den modernen Stürmen zugerichtet wird.«²

Über diesem vollständigen Chaos in Picassos Kreuzigung erhebt sich der unberührte Christuskopf. Er wird durch eine einfache Zeichenlinie angedeutet und wirkt ganz und gar unbeteiligt, fast gesichtslos — eine unerklärliche Vorstellung. Das Christusgesicht hat nicht die Skelett-Form wie bei Nolde. Es sieht vielmehr wie eine helle Knolle aus. Es ist schwer zu sagen, ob schwache Linien für Augen und Mund angedeutet sind. Sie könnten jedenfalls genau so gut weggelassen worden sein, denn sie fügen dem Bild nichts hinzu. Christi Gesicht bleibt abstrakt, fast bis zu dem Punkt, an dem das Objekt nicht mehr erkennbar ist. Das Gesicht ist ausdruckslos, während viele — wenn auch nicht alle — anderen Gesichter auf dem Bild äußerste Erregung erkennen lassen: sie schreien in Todesangst, sind deformiert, haben die Augen auf der Seite des Kopfes, weit klaffende Münder. Merkwürdigerweise lacht eine Figur dem Betrachter ins Gesicht.

Alfred Barr stellt in seiner Picasso-Biographie fest: »Dieser phantastische Kalvarienberg scheint ohne jede religiöse Bedeutung zu sein, aber er muß eine besondere Bedeutung für den Maler gehabt haben«³. Der Künstler behielt dieses Bild in seinem Besitz.

Graham Sutherland schuf 1946 ein gewaltiges Kreuzigungsbild. Es ist eine Studie für ein späteres Werk, das von der St. Matthew's Church in Northampton in Auftrag gegeben worden war. In der Zeichnung ist der Torso des Körpers aufgeteilt in geometrische Winkel und gebrochene Umrisse. Der Körper ist weiß, mit kräftigen Linien umrissen, der Hintergrund schwarz. Die Arme sind erhoben, streng in der Form eines U. Der Kopf hängt wie ein schweres Gewicht herab. Wieder ist das Gesicht Christi frei gelassen. Es zeigt nur einen ovalen Umriß, auf der einen Seite schwarz beschattet, auf der anderen Seite weiß. Es ist, als ob der Künstler es nicht ausgehalten habe, das Gesicht Christi anzuschauen.

Alfred Kubins Kreuzigung entstand 1947. Wir sehen den Körper Christi am Kreuze, ein Soldat an jeder Seite und eine andere Gestalt am Fuße des Kreuzes. Wieder ist das Gesicht Christi verborgen, diesmal in Dunkelheit. Der Künstler hat diese Dunkelheit mit schwarzen, kreuzweise schraffierten Linien wiedergegeben. Der Kreis um den Kopf ist ebenfalls dunkel. Auch dieser Künstler konnte den Anblick des Gesichtes Christi nicht ertragen.

1951 schuf Salvador Dali seinen »Christus des Johannes vom Kreuz«. Ich will auf dieses Bild nicht näher eingehen, weil Komposition und Konzept auf Johannes vom Kreuz zurückgehen. Nur die letzte Ausführung stammt von Dali. Man zeigte ihm ein Manuskript von Johannes vom Kreuz, abgefaßt von einem Karmeliterpater aus Spanien. Dali warf ein paar flüchtige Skizzen auf ein Blatt Papier und vollendete das Werk später.

² »Los Angeles Times«, 15. April 1973.

³ Alfred H. Barr, Jr., Picasso. New York: The Museum of Modern Art 1947, S. 167.

Die Kreuzigung, die ganz seine eigene ist, der »Corpus Hypercubus« aus dem Jahr 1954. Das Kreuz Christi ist aus großen geometrischen Würfeln zusammengesetzt, vielleicht ein vorsätzlicher Versuch, wissenschaftlich zu sein. Vieles von Dalis jüngerem Werk untersucht die Struktur im Weltall und gibt den kosmischen Themen mehr Gewicht als sein frühes, surrealistisches Werk. Wieder ist das Gesicht Christi nicht sichtbar. Es ist dem Betrachter abgewandt, aber man bekommt einen flüchtigen Eindruck von seiner sinnlich schönen, sanften Haut. Völlig fehl am Platze ist in dem Bild die ganz und gar unangemessene Einführung eines Porträts seiner Frau Gala in dramatischen Gewändern, die an diejenigen von Hoffmann in seinem Bild »Christus im Garten Gethsemane« erinnern.

1956 schuf Rico Lebrun eine »Kreuzigung«, eine seiner vielen Studien zu dem Thema. Die Komposition ist traditionell. Die Christusfigur am Kreuz nimmt die Mitte ein, an seiner Seite befindet sich je eine andere Gestalt. Wieder ist das Gesicht Christi, im Gegensatz zu dem der beiden anderen Figuren, nicht zu sehen. Das Bild ist sehr eindrucksvoll, die Erregung des Künstlers zersplitterte die Darstellung in viele Winkel. Sie wirkt zerfallen, bruchstückhaft, fassungslos. Lebrun ist ein Nachfahre von Matthias Grünewald.

Die Übereinstimmung in den gesichtslosen Kreuzigungsdarstellungen könnte auf eine absichtliche Auswahl zurückgehen. Das ist nicht der Fall. Zuerst wurden die Künstler ausgewählt, dann wurden ihre Kreuzigungsbilder untersucht. Dieses merkwürdige Phänomen der allgemeinen Gesichtslosigkeit wurde erst deutlich, als die Bilder untersucht wurden. Was bedeutet es? Die nächstliegende Antwort könnte lauten, daß Christus unpersönlich dargestellt wird. Die Beziehung, die der Mensch des zwanzigsten Jahrhunderts zu Christus hat, ist häufiger die Beziehung zu einem Symbol als zu einer Person. Moses wollte Gott von Angesicht sehen und mit ihm wie mit einem Freund sprechen, das gleiche wollten die Mystiker aller Zeiten. Fra Angelico sagte, wenn wir Christus malen wollten, müßten wir mit ihm leben. Künstler, die mit Gott lebten, wie Chagall und Rouault, gaben Christus ein Gesicht.

Es gibt noch eine andere Erklärung für die gesichtslosen Christusgestalten: nicht daß wir ihn nicht kennen, wir wollen ihn vielmehr nicht anschauen. Der Künstler vermeidet es, ein Gesicht zu zeichnen. Es ist zu unangenehm, über einen persönlichen Erlöser nachzudenken. Weil der Mensch unserer Zeit sich für vieles schuldig fühlen muß, vermeidet er es, auf seine Schuld zu sehen. Das wird deutlich genug an dem Verlust des Sündenbewußtseins. Wenn es aber keine Sünde mehr gibt, dann ist der qualvolle Tod Christi bedeutungslos geworden.

Gesichtslose Christusgestalten erscheinen nur in Kreuzigungsbildern. In Noldes »Letztem Abendmahl« hat Christus ein Gesicht. Vielleicht ist es die Kreuzigung, der man kein Gesicht geben kann. Was bedeutet das für den Künstler: Leiden? Tod? Das Leiden scheint die zeitgenössische Kunst nicht zurückzuweisen, alle großen Künstler haben es in seinem Wesen dargestellt. Nur die volkstümliche Kunst geht ihm aus dem Wege. Vielleicht ist die Kreuzigung für diese Künstler gleichbedeutend mit dem Tod. Und es ist bekannt, daß der moderne Mensch, besonders in wohlhabenden Zivilisationen, dem Tod nicht ins Auge schauen kann. Aber kann das überhaupt jemand ohne Glauben?

Wenn man die Zeitschrift »Liturgische Kunst von 1930 bis 1970« durchsieht, findet man zahlreiche Illustrationen von Kirchenkunst. Es besteht ein Unterschied

zwischen solcher Kunst, die vom Künstler aus irgendwelchen persönlichen Gründen geschaffen wurde, und jener Kunst, die von einer Kirche und für eine Kirche in Auftrag gegeben wurde. Die letztere unterstellt sich fremden Absichten, gewöhnlich der Anbetung und Unterweisung und muß sich an bestimmte kanonische Bestimmungen halten. Jede Pfarrkirche ist mit irgendwelchen »Kunstwerken« gefüllt. Zur Besprechung wählen wir hier zwei aus — völlig unterschiedlich in Form und Inhalt —, die am häufigsten erwähnt werden, wenn die Frage nach der modernen Kirchenkunst gestellt wird. Zuerst ein Werk von Graham Sutherland, dem englischen Künstler, der die Kreuzigung für die St.-Matthew's Church in Northampton schuf; das andere Werk stammt von Henri Matisse, dessen Rosenkranzkapelle bekannt ist.

Sutherland muß unbewußt unter dem starken Eindruck Grünewalds gestanden haben; sein Werk weist große Ähnlichkeit mit ihm auf. Es sieht tatsächlich wie eine Neufassung Grünewalds aus, indem es einige moderne Techniken anwendet, einen freieren Pinselstrich und einen »kubistisch« aussehenden Hintergrund. Es ist nicht sicher, ob der Künstler mit Absicht kopiert hat, obwohl die Ähnlichkeit verblüffend ist, wenn die Bilder nebeneinander liegen.

Grünewalds Kreuzigung stellt den höchsten Grad des Leidens dar, und Sutherland entschied sich dafür, das physische Leiden Christi emotional zu akzentuieren. Es scheint daher unlogisch, daß Sutherland das körperliche Martyrium Christi als Thema wählte und es gleichzeitig »beinahe unpersönlich dargestellt« hat, wie Eric Newton in seinem Kommentar bemerkt⁵. Ich stimme mit Newtons Schlußfolgerung überein: Sutherlands Christus ist bei aller Leidenschaftlichkeit irgendwie kalt »reserviert« und unpersönlich. Es ist ein Körper ohne Seele. Graham Sutherlands letzte Version des gekreuzigten Christus hat zwar ein Gesicht. Kunst, die für die Öffentlichkeit bestimmt ist, verlangt das. Aber er ist ein ebenso unpersönlicher Christus wie all die gesichtslosen Werke, die hier genannt wurden. Seine kraftvolle Zeichnung, die er als Student anfertigte, ist gesichtslos, aber das Gesicht, das er hinzufügte, gehört nicht zu dem Körper. Es ist viel zu klein. Es scheint wie eine nachträgliche Überlegung, die der Künstler aus sozialen Gründen hinzuzufügen sich gezwungen fühlte.

Und was ist mit Matisse? Matisse gab vier der wenigen ihm noch verbliebenen Lebensjahre dafür hin, die Rosenkranzkapelle zu schaffen, die er als den Höhepunkt seines ganzen künstlerischen Weges ansah. Wie er an die Nonnen von Vence bei der Einweihung der Kapelle (er war durch Krankheit verhindert, daran teilzunehmen) schrieb: »Trotz aller Unvollkommenheiten betrachte ich sie als das beste Stück meiner Arbeit. Ich hoffe, daß die Zukunft durch wachsendes Interesse diese Meinung rechtfertigen wird.«⁶

Matisses Werk umfaßt Altarbücher, Meßgewänder, Chorröcke, bunte Glasfenster und Wandmalerei. Ich möchte die Aufmerksamkeit auf die Kreuzesstationen lenken, besonders auf die Kreuzigung. Die Komposition wird zusammengehalten durch eine Pyramide von sich beugenden, knieenden Gestalten, die den Kalvarienberg andeuten. Ein ausdrucksloser Christuskörper hängt am Kreuz. Es ist interes-

⁵ Eric Newton/William Neil, *The Christian Faith in Art*. London 1966, S. 282.

⁶ Jean Guichard-Meili, *Matisse*. New York 1967, S. 282.

sant, daß in dieser Kapelle alle Gesichter ausdruckslos sind, die Gesichter der Passionsteilnehmer, der Madonna mit dem Kind und sogar das Gesicht des hl. Dominikus, für den Père Couturier, der berühmt ist für seine Mitwirkung an der Wiederbelebung der religiösen Kunst in Frankreich, Modell stand. Eine Ausnahme bildet das Schweißstuch der Veronika.

Matisse wies Couturier darauf hin, daß »nur Christus in der Kapelle ein Gesicht hat – auf dem Schweißstuch der Veronika –, um deutlich zu zeigen, daß er allein uns sein Wesensbild offenbaren muß, während jeder von uns das Recht hat, sich das Bild der Heiligen selbst auszumalen«⁷. Damit erhebt sich eine interessante Frage: Kann ich mir die Persönlichkeit eines Heiligen vorstellen, wenn der Künstler mich nicht führt? Entwerfe ich ein Bild von irgend jemandem, wenn er selbst keins entwirft? Es kann sein. Aber das Bild, das uns Matisse vom Gesicht Christi gegeben hat, ist nicht das Bild der Person Christi, sondern vom Abdruck auf Veronikas Schweißstuch: das Bild eines Bildes.

Matisse hat versucht, »eine Form, die auf Wesentliches reduziert wird«, zu erreichen. Er schreibt: »Alles, was ich von dem Objekt übrig lasse, bedeutet, daß es ausreichend und auch notwendig ist«⁸. Es ist eine strittige, aber fundamentale Frage an die abstrakte und nicht gegenständliche Kunst, ob das Wesen eines Objekts verdeutlicht wird, wenn man es von seinen Details entblößt, oder ob ein solcher Akt des Beschneidens nicht etwas hervorbringt, das noch weniger wirklich ist als das Detail. Es ist ungewöhnlich, wenn ein Künstler so etwas wie eine religiöse oder mystische Erfahrung hat, die Erfahrung einer Wirklichkeit, die wesenhafter ist als die Welt der Erscheinungen. Allerdings kann man eine solche Erfahrung nicht weitergeben, indem man sie von Details befreit. Ein solches Entblößen läßt sie weniger wirklich werden und nicht wesentlicher. Hier ist der Punkt, an dem Matisse versäumt hat, wie Newton sagt, tiefgründig zu sein⁹.

Marc Chagall und Georges Rouault haben diese Tiefgründigkeit erreicht, obgleich man ihre Werke nicht in Kirchen und Kapellen findet. Chagall hat einmal gesagt: »Ich weiß, daß ich keine programmierte religiöse Kunst hervorbringen kann. Nein, das würde schrecklich sein«¹⁰, und der Klerus beauftragte Rouault nie mit einem Werk, »wegen seines dunklen und ungebärdigen Stils«¹¹.

Chagall stammte aus einer frommen jüdischen Familie. Sein Vater pflegte jeden Morgen um sechs Uhr aufzustehen und vor der Arbeit in die Synagoge zu gehen. Sein Großvater väterlicherseits war Religionslehrer, der Vater seiner Mutter verbrachte den halben Tag betend und Bücher studierend in der Synagoge. Chagall wurde als eifriger Chassidim erzogen, als Glied einer verbreiteten religiösen Bewegung, der es darum ging, der Trockenheit im Gesetzesdenken des Talmud durch Vertiefung und Aufrichtigkeit des religiösen Lebens entgegenzuwirken. Der Chassidim glaubte, daß Gott in jeder Bekundung von Leben auf der Erde gegenwärtig ist. Aus diesen Wurzeln entwickelte sich bei Chagall die sensitive Philosophie des Malers.

⁷ Ebd., S. 119.

⁸ Ebd., S. 124.

⁹ Eric Newton/William Neil, a. a. O., S. 292.

¹⁰ Walter Erben, Marc Chagall. New York, S. 19.

¹¹ William A. Dryness, Rouault. Michigan 1971, S. 15.

Es wäre falsch, davon auszugehen, daß allen bisher besprochenen Künstlern Sensitivität und poetischer Sinn gefehlt habe. Ohne diese hätten sie keine Kunstwerke schaffen können. Die ganze berühmte Kunst muß nicht religiös sein, ebenso wie alle religiöse Kunst nicht berühmt sein muß. Wenn der Künstler nur sich selbst ausdrückt, sich selbst verherrlicht, bringt er keine religiöse Kunst hervor. Er verherrlicht Gott nicht.

Chagall, dessen heutiger Wohnsitz einige hundert Meter von Matisses Rosenkranzkapelle entfernt liegt, hat nicht bewußt versucht, Gott zu verherrlichen, aber seine Kunst ist nicht selbstsüchtig. Seine Freundin Raissa Maritain beschrieb seine Kunst einmal als »une divination de spirituel dans le sensible«¹², als eine »Verdeutlichung des Geistlichen in der Welt der Sinne«.

Das ist ein Schritt hin zur wahren religiösen Kunst, die die Vision des Glaubens hat. Chagall ist kein Gläubiger im orthodoxen Sinn: er fühlt sich weder an das jüdische noch an das christliche Dogma gebunden. Doch spiegeln fast alle seine Kreuzigungen eine religiöse Erfahrung, die in den meisten vorher erwähnten Werken fehlt.

Das wird besonders deutlich in der »Gelben Kreuzigung« von 1943. Sie drückt Gelassenheit in Leiden und Tod aus. Christus hängt am Kreuz, sein Kopf ist aufgerichtet, seine Augen sind geschlossen oder sehen herab auf das tägliche Leben und Sterben der Menschen. Um das Bild zu verstehen, muß man auf frühere Kreuzigungsbilder Chagalls einen Blick werfen, etwa auf den »Kalvarienberg« von 1912. Chagall sagte 1939 über dieses Bild: »Die symbolische Figur Christi ist mir immer vertraut gewesen und ich entschloß mich, sie darzustellen; und wie mein junges Herz sich ihn vorstellte, wollte ich Christus als Kind zeigen. Heute sehe ich es natürlich anders«¹³. Der Christus der »Gelben Kreuzigung« ist ein erwachsener Mann, zart und mit weichen Umrissen. Eine weit geöffnete Thorarolle nimmt fast den Mittelpunkt des Bildes ein, darunter ein Engel mit einer Trompete und einer Kerze. Auf der Rolle steht nur der Name »Witebsk«.

Viele Ereignisse in dem Bild sind Symbole, die aus Chagalls früheren Kreuzigungen übernommen wurden, aber sie sind keine Symbole, deren genaue Bedeutung erklärt werden kann, obgleich das Entstehungsdatum auf eine Beziehung zu den nationalsozialistischen Massenmorden hinweist. (Zwei andere Passionsbilder von 1938 und 1940 sind deutlich darauf bezogen.) Thorarollen erscheinen auch in anderen Kreuzigungsbildern Chagalls. In dem »Kalvarienberg« von 1912 stellt Chagall seinen Vater und seine Mutter als Joseph und Maria dar. Der Vater wurde als russischer Bauer gemalt. Seine Mutter hat eine entblößte Brust, die sie dem Kind am Kreuze darbietet. In der »Gelben Kreuzigung« sieht man einen russischen Juden, der auf einer leeren Straße von Witebsk tanzt oder sie verzweifelt herunterläuft, während im Vordergrund eine Frau mit entblößter Brust mit einem Kind auf einem Esel sitzt. In der Version von 1912 rudert ein Mann ein Boot auf einem Fluß. In der Version von 1943 sinkt ein Boot, eine Frau und zwei Männer scheinen zu ertrinken und ein Hai scheint die Frau anzugreifen. Menschen im Himmel (Heilige? Gemartete Juden?) wenden sich bittend an die Heiligen-

¹² Walter Erben, a. a. O., S. 91.

¹³ Walter Erben, a. a. O., S. 50.

gestalt Christi. Beide Bilder zeigen einen Mann, der eine lange Leiter trägt. Sie erscheint ebenso in der Kreuzigung von 1938. Das könnte bedeuten, daß Jesus, der leidende Knecht, Symbol der ununterbrochen verfolgten Juden, vom Kreuz herabsteigen möge.

Einige Kunstkritiker vergleichen Chagalls Christusfigur in der »Gelben Kreuzigung« mit El Grecos langgestreckten Figuren. In Wirklichkeit erinnert dieses Bild sehr stark an russisch-byzantinische Ikonen. Chagall selbst schrieb über seine frühere Kreuzigung, den »Kalvarienberg« von 1912: »Als ich dieses Bild in Paris malte, versuchte ich mich frei zu machen sowohl vom Stil des Ikonenmalers wie von der gesamten russischen Kunst«¹⁴. Es ist ihm nicht ganz gelungen.

Chagalls Werke sind sehr stark vom Gedanklichen beherrscht, im Gegensatz zu der Kunst der Wahrnehmung, die die Erscheinungswelt der Wirklichkeit wiedergibt. Einige Kunsttheoretiker — u. a. Paul Gauguin, der versuchte, sichtbare Symbole der unsichtbaren Wirklichkeit zu schaffen — sind der Meinung, daß religiöse Kunst notwendig eine vom Gedanklichen beherrschte Kunst sein muß. Diese Kunst neigt zur Zweidimensionalität und benutzt meist massive Umrisse mit dunklen Linien. Chagall und auch Rouault teilen dieses Charakteristikum mit den Künstlern des Mittelalters. Die schweren, schwarzen Umrahmungen scheinen in der Kunst etwas zu tun zu haben mit Gesetz und Struktur. Sie bestimmen und begrenzen die Dinge. Sie binden die Figuren sozusagen an den Hintergrund, an eine Gruppe, an eine Gemeinschaft.

Chagalls Bilder unterscheiden sich von den Ikonen der Vergangenheit darin, daß sie formal nicht so ausgeglichen sind: sie haben eher eine empfundene als eine logische Ausgeglichenheit. Die Komposition ist kein abgeschlossenes, umfassendes Weltbild. Die Figuren sind durch den Rahmen abgeschnitten. Man sieht nur einen begrenzten Teil der Wirklichkeit.

Georges Rouault, dessen dunkler und ungebärdiger Stil den Vertretern der Kirche nicht in dem Maße zusagte, daß sie seine Werke in die Kirchen aufnahmen, ist trotzdem als der führende unter den zeitgenössischen religiösen Malern bekannt geworden. Im Vorwort zu seiner Biographie beschreibt ihn William Dryness als einen Mann, der »sowohl die Gabe des Glaubens als auch die einer empfindsamen künstlerischen Ausdruckskraft besaß. Er war ein Mensch mit einem ausgeprägten Sinn für das menschliche Elend, aber auch mit einem versöhnlichen Glauben an die Gegenwart Gottes«¹⁵.

Die Gelassenheit, die religiöser Kunst innewohnt, verbindet mit Chagalls »Gelber Kreuzigung« Rouaults Christus in »Gehorsam bis zum Tod, ja bis zum Tod am Kreuz«, außerdem der Charakter des Ikonenhaften, die Zweidimensionalität und die schweren dunklen Umrißlinien. Wie in Chagalls Bildern ist es schwer zu sagen, ob Christi Augen offen oder geschlossen sind. Aber anders als Chagalls Komposition ist die von Rouault klarer und deutlicher. Dryness sagt, Rouault habe einen menschlichen Christus geschaffen. Dieser Christus ist nicht menschlich im Sinne Grünewalds, der großes physisches Leid schildert, aber er ist auch nicht unpersönlich, wie der Christus von Sutherland. Wie der Titel des Bildes andeutet,

¹⁴ Walter Erben, a. a. O., S. 50.

¹⁵ William A. Dryness, a. a. O., S. 7.

ist die Gestalt demütig und gewaltlos, stark in ihrer Sanftmut und ohne die Brutalität der Bilder Sutherlands.

Rouault hatte eine eindeutige Vorstellung von religiöser Kunst. Er sagte oft das Gebet: »Nicht uns, o Herr, sondern Deinem Namen gib die Ehre.« Sein Christus in »Gehorsam bis zum Tode« trägt einen Heiligenschein, um deutlich zu machen, daß dieser Mann am Kreuz mehr ist als nur ein Mensch. Seine Sanftmut drückt ein Mitleid aus, das das Menschliche übersteigt, der Sinn seines Sterbens übersteigt seine Vollendung.

Es ist interessant, daß dieser Christus nicht tot ist, sondern lebt wie der Christus von Chagall. Rouault greift den christlichen Sinn des Leidens heraus – einem seiner Bilder gab er den Titel »Christus in Todesangst bis zum Ende der Zeit« –, und er sucht Christus unaufhörlich in allen menschlichen Leiden. Die Clowns und Prostituierten seiner »Miserere«-Serien zeigen das deutlich. Er sagte einmal: »Tief drinnen in dem unfreundlichsten, unangenehmsten und unreinsten Geschöpf wohnt Jesus«¹⁶.

Anders als Hoffmann oder Dali vermittelt Rouault nicht so sehr Äußeres als Wesentliches. Er läßt alles Belanglose und Unwesentliche weg. Auf den ersten Blick könnte es so aussehen, als ob Matisse das gleiche getan habe, aber es besteht ein großer Abstand zwischen den Werken der beiden Künstler. Matisse skizziert (er umreißt nicht einmal), und dadurch setzt er ein intellektuelles Zeichen, ein Symbol ohne jeden Gefühlsinhalt. Rouault greift das Wesentliche heraus, unterstreicht es mit kräftigen dunklen Linien und stattet es aus mit einer Vielfalt feiner grauer Schattierungen. Die Einfachheit von Matisse ist wie der Schatten eines Menschen, sie ist ein Zeichen für die Gegenwart einer höheren Wirklichkeit. Die Einfachheit Rouaults läßt an die Einfalt Gottes denken. Sie ist eine Fülle von Ungebrochenheit.

Waldemar George beschrieb den religiösen Künstler als »nicht jemanden, der religiöse Themen behandelt, sondern als jemanden, dessen ganzes Schaffen den Stempel christlichen Glaubens trägt«¹⁷.

Das zwanzigste Jahrhundert hat eine Fülle von Kunst mit religiösem Inhalt hervorgebracht, aber nur wenig davon trägt den Stempel existentiellen Glaubens. Diese Tatsache führt viele Kunsthistoriker mit Recht zu der Schlußfolgerung, daß es heute kaum, wenn überhaupt, christliche Kunst gebe. Aber das stimmt nicht ganz. Rouault war ein frommer Katholik und ein großer religiöser Künstler.

¹⁶ Ebd., S. 186.

¹⁷ A. a. O., S. 14.