

Kulturmagazin

Horst Schwebel

Christus in der modernen Kunst



Harald Duwe:
Abendmahl,
1978, Öl auf
Leinwand, 160
× 280 cm, Be-
sitzer Dr. Karl
Fincke, Leih-
gabe, Tutzing,
Evangelische
Akademie

Foto:
Diller, Kronach

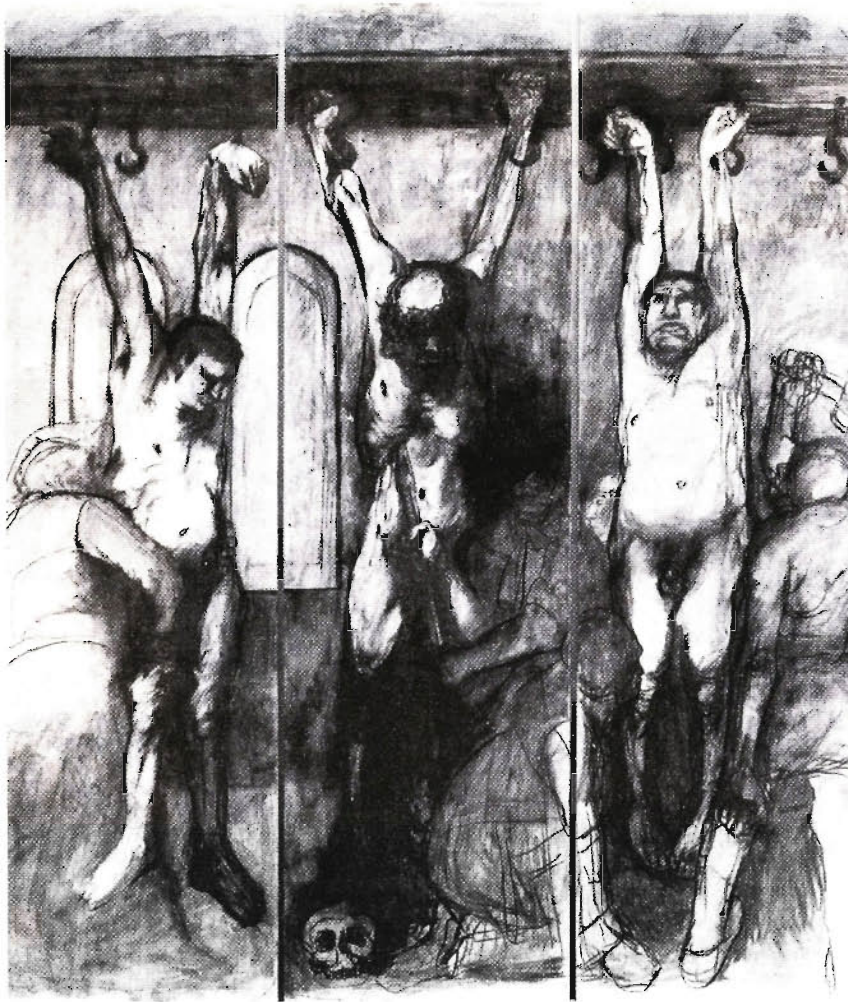
Überblickt man die Christusbilder, die Künstler dieses Jahrhunderts geschaffen haben, so fällt auf, daß sie sich von den klassisch gewordenen Bildtypen weitgehend gelöst haben. Ginge man von den klassischen Darstellungsweisen und Kompositionsschemata aus, würde man zur Mehrzahl der Christusbilder der Gegenwart keinen Zugang finden. Das Christusbild dieses Jahrhunderts hat sich – parallel zur Kunstentwicklung – in einem solchen Maße gewandelt, daß ein Zugang über die christlich-abendländische Ikonographie dem Novum des Christusbildes der Gegenwart nicht gerecht wird.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein läßt sich – trotz mancher Übergangserscheinungen – eine

Christusikonographie beobachten, die eine gewisse Einheitlichkeit aufweist. Verbindendes Band dieser Ikonographie ist beispielsweise, daß die Christusgestalt innerhalb des biblischen Kontextes erscheint, selbst wenn sich die Szenerie seit dem Spätmittelalter in eine zeitgenössische Umgebung mit Personen in zeitgenössischen Gewändern verwandelt hat. Ein weiteres Verbindendes ist, daß man mit dem Christusbild eine mit dem biblischen Christus zu identifizierende Gestalt meint, daß sich in einem Christusbild Christus etwa als „Auferstandener“, als „Pantokrator“ oder als „Schmerzensmann“ erkennen und identifizieren läßt. Im Kunstschaffen dieses Jahrhunderts ist es jedoch nicht mehr selbstverständlich, daß Christus in der

von uns vertrauten biblischen Umgebung erscheint. Es ist ebenfalls nicht mehr selbstverständlich, daß die mit Christus in Verbindung gebrachte Bildkomposition in direkter Weise als der Christus der Bibel begriffen werden kann.

Die subjektive Bildwelt des Künstlers bildet den Rahmen für sein Christusbild, weshalb Christus in einem höchst ungewöhnlichen, individuellen Kontext erscheint. Ensor malt „Christus und die Kritiker“. Chagall malt Christus als Maler und Geliebten, in einem Plakat von Kocoshka reicht Christus am Kreuz seine Arme den hungernden Kindern zur Speise. In Rouaults „Miserere“ erscheint Christus unter Huren und Clowns. Richiers Kruzifix in Assy gleicht



einem verwesenden Baumstamm. Der mit Christus assoziierte Kontext wird mitunter so übermächtig, daß die Christusgestalt in ihm verschmilzt, so daß die Identität des Gezeigten mit dem biblischen Christus zum Problem wird. Etwa bei Bacons zerstückelten Tiermensch-Körpern in seinen Tryptichen mit dem Titel „Kreuzigung“ wird man an eine Grenze geführt, wo gefragt werden muß, ob und wie solche Darstellungen überhaupt noch zu rechtfertigen sind. – Wird im Gefolge von Manessiers „Passion“ das Passions- und Auferstehungs-geschehen zur gegenstandsfreien Farbkomposition, so handelt es sich auch hierbei um ein Phänomen, das einen neuen Verstehensansatz erforderlich macht.

Alfred Hrdlicka: Kreuzigung, aus dem „Plötzenseer Totentanz“, 1970; Graphit und Kohle auf Holz, überlebensgroß, Berlin, Evangelische Kirche Charlottenburg-Nord

Ende des Christusbildes?

Dieser Wandel veranlaßte den Hamburger Kunsthistoriker Wolfgang Schöne, von einem Ende des Christusbildes als Gottesbild zu sprechen. „Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts“ hätten – so Schöne – „die christlichen Gottesgestalten und damit die christliche Thematik überhaupt... ihre Macht über die abendländische Kunst eingebüßt.“ Schöne kommt zu der These:

„1. Gott (der christliche Gott) hat im Abendland eine Bildgeschichte gehabt.

2. Diese Bildgeschichte ist abgelaufen.“ Schöne erweitert die These, indem er hypothetisch die Silbe „Bild“ wegstreicht und die Sätze zur Diskussion stellt:

„1. Der christliche Gott hat im Abendland eine Geschichte gehabt.

2. Diese Geschichte ist abgelaufen.“

Schöne ist zuzustimmen, wenn er feststellt, daß die Kunst des 19. Jahrhunderts keine lebens- und geistkräftigen Gottesgestalten mehr hervorgebracht hat. Der Maßstab ist immer an eine Idealität gebunden, die im 19. Jahrhundert schwächlich wurde und in der Kunst des 20. Jahrhunderts gar nicht mehr vorhanden ist. Daß es im 20. Jahrhundert Christusbilder gibt, wird von Schöne nicht bestritten, wohl aber, daß an ihnen das Göttliche transparent werden könnte.

Ähnlich urteilt auch der Marxist Konrad Farner, der eine „Übereinstimmung“ vom Beginn und Ende der christlichen Kunst feststellt. „Das Antlitz, das der anonyme Katakombenmaler geformt, es könnte ein Gesicht Georges Rouaults sein: Bei beiden Malern ist das Jüngste Gericht gleich gegenwärtig, ist die Zerrissenheit und Not der Zeit gleich spürbar... wird eine Form, die des Sinnes entbehrt, eindeutig negiert.“ Und dennoch haben beide, der Katakombenmaler und Georges Rouault, für Farner einen anderen Stellenwert. Im dritten Jahrhundert markierte diese Zerrissenheit einen neuen Aufbruch; das Wüste und Ungebärdige des Beginns war ein Zeichen von Stärke. Heutzutage indes – so Farner – zeigt die zerrissene Form die Krise an, die das Christentum und mit ihm die bürgerliche Gesellschaft erfaßt habe. Das Christentum erscheint „damals als das Neue gegenüber einer existierenden Welt, heute als das

Existierende gegenüber einer neuen Welt. Beide Male geht es um eine Erneuerung, und beide Male nimmt die christliche Kunst Anteil daran, daß eine Mal inmitten der Vorhut, das andere Mal aber inmitten der Nachhut" (Konrad Farner).

**Harald Duwe:
„Abendmahl“ (1978)**

Sind die Christusbilder der Gegenwart ein Zeichen des Verfalls und des Endes des Christentums? Oder gibt es eine andere Deutungsmöglichkeit?

Für den Maler Harald Duwe und seine Freunde war die Frage, ob heutzutage ein Christusbild gemalt werden könnte, Anlaß einer intensiven Auseinandersetzung, die der Künstler mit dem Gemälde „Das Abendmahl“ (1978) löste. Es ist ein Gruppenbild männlicher Personen um einen Tisch, auf dem neben Brot und Wein auch Herz und Kopf, Hände und Füße Christi dargereicht werden. Der Realismus in der Darstellungsweise zeigt sich unter anderem darin, daß die Gesichter die wirklich lebender, realer Personen sind. Im Mann mit dem Löffel in der Mitte erkennt man den Künstler selbst, die übrigen Personen sind die zuvor diskutierenden Freunde.

Kleidung, Gestik, Mimik und Haaransatz sind genau getroffen. Nicht „der moderne Mensch“ oder ein sonstiges Abstraktum von Mensch wird in seinem Verhältnis zum Christus des Abendmahls thematisiert, sondern diese in Porträts ausgewiesene und benennbare Menschengruppe. Aber es geht um mehr als um Porträts. Denn aller Teilnehmer Interesse wird von dem in Beschlag genommen, was auf dem Tisch als Mahlzeit angeboten wird, Körperteile Christi; in der Schüssel der Kopf, auf Blechtellern das Herz, eine aufgerissene Hand und ein abgehauener Fuß.

Die Herausforderung Duwes besteht darin, daß er an dieser Stelle keineswegs „symbolisch“ wird, sondern daß er im Verzicht auf alle möglichen Verweise den Kopf und die herausgeschnittenen und abgeschlagenen Körperteile als reales Essen serviert.

Daß Duwe das Geschehen beim Wort nimmt, führt für den Betrachter zu einem Schock. Das Unvorstellbare wird bildhaft vor Augen geführt: Was wäre, wenn



Herbert Falken: Unvollendetes Doppelkreuz, Bild 14 aus dem Zyklus „Scandalum crucis“, 1969, Ölfarbe mit Sand gemischt auf Leinen, 130 x 90 cm, Aachen, Suermont-Ludwig-Museum

die Freunde auf einem Tisch den zerstückelten Gekreuzigten real vorfinden würden? Genau dieser Augenblick ist festgehalten und ermöglicht es dem Betrachter, den verschiedenen Reaktionen der Anwesenden nachzugehen, ihrem Staunen, Erschrecken, Zaudern, Abwägen, Goutieren oder gar Zugreifen. Der Betrachter bleibt davon nicht ausgeschlossen, zumal sich ihm die ganze Breite des gefüllten Tisches präsentiert. So wird er schließlich selbst in das Geschehen hineingenommen. Ein einzelner Judas ist nicht erkennbar. In einem Gespräch zu

diesem Bild äußerte Duwe, daß alle der Judas seien und daß das christliche Abendland Christus zerstückelt habe.

Ist dies nicht eine Bestätigung dessen, was Schöne und Farner als Ende und Verfall des Christusbildes gedeutet haben? – Man wird vorsichtig sein müssen. Wird auch die Hoheit Christi nicht dargestellt, so vermag das Bild Betroffenheit gegenüber dem, was Christus in den zwei Jahrtausenden angetan wurde, zu vermitteln. Dem Bild wohnt ein Appell inne, der „aufhorchen“ läßt!

**Herbert Falken:
„Scandalum crucis“ (1969)**

Das Werk des Aachener Malers und katholischen Pfarrers Herbert Falken ist ein Kristallisationspunkt vielfältiger Linien der Christuskunst dieses Jahrhunderts. Das Werk, das ihn bekannt machte, ist ein Zyklus aus fünfzehn Tafelbildern aus dem Jahr 1969: „Scandalum crucis.“

Erfahrung der Sinnlosigkeit angesichts der Kreuzigung und angesichts des Grauens von Folterungen ist für Falken der Ausgangspunkt. Falken möchte jedoch nicht an diesem Punkt verharren. Er fragt weiter, nach einer Hoffnung, die auch dann Bestand hat, wenn der Satz „Gott ist tot“ zu einer Existenz Erfahrung geworden ist. „Scandalum crucis“ kann man als „Antwort auf Bacon“ begreifen. Es ist ein Versuch, der „Gott ist tot“ - Erfahrung zu begegnen. Nach dem Eingangsbild, in welchem Christi Mund durchgestrichen ist, folgen das „Lachende Doppelkreuz I“ und „II“: Hier ist der Mund des Gekreuzigten weit aufgerissen und lacht.

Der Verlust an Individualität ist für die „Doppelkreuze“ und den ganzen Zyklus typisch. Christus verliert bei Falken seine Identität als die eine unverwechselba-

re Person. Das Kreuz der unteren Bildhälfte wird gespiegelt von einem zweiten in der oberen Hälfte, das seitenverkehrt zum ersten steht. Christus ist nicht mehr der eine, die eine Person. In den folgenden Bildern wird er übertragbar auf andere, die ihre Folterung und ihrem Tod mit dem gleichen grauisigen Lachen begegnen. Der entindividualisierte Christustyp wird im ganzen Zyklus durchgehalten. Da Christus bereits in den Doppelkreuzen gespalten wird und seine Identität als Person verliert, liegt es nahe, daß die dargestellten Gefolterten mit Christus in engem Zusammenhang gesehen werden sollen. Denkbar ist die Deutung: Christus verliert seine Identität, sein Personsein, so daß er nun in den anderen, die in einer vergleichbaren Situation sind, wiedergefunden wird.

Die Schlußbilder des Zyklus zeichnen sich dadurch aus, daß zum Bild jeweils ein Bibeltext hinzukommt. Der Text ist ein Verheißungswort, das dem Negativ-Aufweis des Bildes entgegentritt. Die Spannung von Bild und Bibelwort wird bis an den Rand des Erträglichen durchgehalten. Das Schlußbild nennt Falken „unvollendetes Doppelkreuz“. Im „Unvollendetes Doppelkreuz“ erblickt man in Rot den Corpus des Gekreuzigten etwa in der gleichen Art wie beim ersten Doppelkreuz. Hinzu tritt, daß die Farbe dieser Bildhälfte mit Sand festgemacht wurde. Die obere Hälfte des Bildes bleibt allerdings ausgespart. An dieser Stelle läßt Falken die weiße Fläche, die Kopf und Arme einer Gestalt als Umriß erkennen läßt, bewußt leer. Mit beiden Hälften ist Christus gemeint. Über der Doppelgestalt ist zu lesen: „Jesus Nazarenus Rex Judaeorum – Jesus von Nazareth König der Juden“. Im unteren Bildtitel ist eingeritzt: „Den Heiden eine Torheit“ und „Gott ist tot – es lebe Gott.“ Der Gegensatz, der in den Schlußbil-

dern durch die Einführung von Verheißungsworten in das Geschehen der Folter akzentuiert wird, wird im Schlußbild nun auch optisch bzw. materiell thematisiert. Das Negative – der Zweifel, die Leugnung Gottes – wird, was die untere Bildhälfte und die Zitate zeigen, dabei keineswegs zurückgenommen. Gleichzeitig rückt aber der leer-gelassene Umriß ins Zentrum.

Das Schlußbild gibt auf die „Gott ist tot“-Erfahrung keine eindeutig fixierbare Antwort. Der Negativerfahrung wird kein siegreiches Christusbild entgegengesetzt; wohl aber wird der Ort markiert, der für das „neue“ Christusbild freizulassen wäre. Dieses Offenlassen macht das Schlußbild zu einem „unvollendeten Doppelkreuz“.

Alfred Hrdlicka: „Der Plötzenseer Totentanz“ (1970)

Ein Jahr später (1970) schuf Alfred Hrdlicka für die an der Hinrichtungsstätte Plötzensee errichtete Kirche den „Totentanz von Plötzensee“. Die lebensgroßen schwarz-weißen Bildtafeln (Graphit und Kohle auf Holz) der evangelischen Kirche haben zum Ziel, das Christusthema mit den Opfern der NS-Zeit in Verbindung zu bringen. In der Explikation dieses Themas beschränkt sich Hrdlicka allerdings nicht auf Szenen, die das Dritte Reich betreffen, sondern bemüht sich, auch aktuelle Themen miteinzubeziehen. Nach „Kains Brudermord“ (I) kommen die Tafeln II „Tod der Indianer“, III „Tod im Boxring“, IV „Tod im Showbusiness“, V und VI „Tod des Demonstranten“. Die nachfolgenden Tafeln „Golgatha“ (VII bis IX) zeigen drei Nackte, an Fleischhaken aufgehängt; die Folterknechte sind ihnen zugestellt. In anderen Tafeln wird die „Enthauptung Johannes des Täufers“ mit dem „Tod des Häftlings“ in Verbindung gebracht; dazwischen ist eine Massenhinrichtung zu sehen.

Bis zu diesem Punkt ist Hrdlickas Zyklus ein Totentanz, der im Bereich von Sterbeszenen – unter dem Einfluß aktueller Beispiele – verbleibt. Doch Hrdlicka ist darum bemüht, im später hinzugefügten dreiteiligen Schlußbild nicht in der Negativität zu verharren.

Der „Plötzenseer Totentanz“ enthält die Spur einer „Antwort“. Hierbei ist es dem Künstler selbstverständlich nicht möglich, nach dem Aufzeigen des Grauens, das „Heil in Christus“ in Form eines übernatürlichen Einbruchs in die Sterbeszenen einzufügen. Hrdlickas „Christus“ ist ein glatzköpfiger Gefangener. Dessen inneres Aufleuchten, das an Rembrandt erinnert, weist ihm allerdings eine herausragende Bedeutung zu. Dem vielfachen Sterben wird am Schluß die schlichte Geste des Brotbrechens als Ausdruck der Tat der Mitmenschlichkeit an den anderen gegenübergestellt. Das aufgewiesene Miteinander, dem bereits einer durch das Weggeführtwerden entrisen wird, ist das „Positive“ gegenüber den vorangegangenen Schreckensszenen, wobei der Zentralfigur eine christusähnliche Rolle zugewiesen wird.

Während Falken im Schlußbild das Christusanlitz völlig offenläßt und eine Leerstelle markiert, wird bei Hrdlicka diese Leerstelle durch den die Tat der Mitmenschlichkeit ausführenden Gefangenen ausgefüllt. Auf die Frage, wo das Heil sei angesichts des Grauens, gibt Hrdlicka eine präzise Antwort: dort nämlich, wo Menschen in gleicher Not beieinanderstehen. Der eine, der als Todeskandidat in der gleichen Situation wie die anderen – den anderen das Brot bricht, das ist der Christus. Falkens Antwort würde lauten: Der letzte Sinn angesichts des Grauens ist mir unverfügbar; vom Jenseits personaler Bezüge muß der Sinn im Absurdum erschlossen werden. Mehr als zag-

hafte Paulusworte, mehr als das „Offenlassen“ für das göttliche Du ist nicht möglich.

Leiden als Grunderfahrung

Die in den Christusbildern der Gegenwart von den Künstlern aufgewiesenen Erfahrungsmodelle reduzieren sich auf die Grunderfahrung des Leidens, die mit Christus in Beziehung gebracht wird und mit dem man den anderen oder sich selbst identifiziert. An zweiter Stelle käme die Erfahrung der Unverfügbarkeit des Handelns Gottes in Christus, die vor allem in den „abstrakten“ Christusbildern zum Ausdruck kommt. Bilder der Hoffnung auf Christus und der Überwindung durch Christus nehmen zahlenmäßig eine geringere Rolle ein.

Der „Dienst“, den die Christuskunst gegenüber der Verkündigung leisten könnte, besteht nicht darin, der Verkündigung zu entsprechen, sondern darin, eine Vielfalt subjektiv authentischer Erfahrung mit der Christusfrage zutage zu fördern. Will es nicht gelingen, Christus als Sieger und Überwinder darzustellen, sondern als den, der Leid und Folter erduldet und der zum Bruder wird, so ist dies, wenn es subjektiv wahrhaftig ist, dem Gegenteil vorzuziehen. „Man schweige lieber zu lange, als daß man zu früh rede“ (Paul Tillich).

Anschrift des Verfassers:
Professor Dr. Horst Schwebel
Direktor des Instituts für
Kirchenbau und Kirchenkunst
der Gegenwart an
der Philipps-Universität
Am Plan 3
3550 Marburg/Lahn

Die Werke von Hrdlicka und Falken sind mit freundlicher Genehmigung des Verlages dem Band von Günter Rombold und Horst Schwebel „Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts“ entnommen; Verlag Herder, Freiburg im Breisgau, 1983, 160 Seiten, über 100 Abbildungen, Leinen, 49,80 DM

Spätromantische Orgelmusik: Die Stationen des Kreuzwegs

Das bedeutendste Werk von Marcel Dupré neu eingespielt

Die Plattenhülle zeigt das „Heilige Antlitz“ von Georges Rouault (hier im Ausschnitt) aus dem Jahr 1933. Seine leuchtenden Farbflächen mit starken dunklen Konturen drücken religiöse Innerlichkeit soziales Mitleid aus. So fixiert er den Blick des Betrachters, lenkt die Gedanken auf das Geschehen: die Karwoche und Ostern.



Gleicher Inhalt hat Marcel Dupré, den bereits mit zwölf Jahren als Organist an St. Vivien in Rouen installierten Guilmant- und Widorschüler zur Komposition „Der Kreuzweg“ motiviert, der neben der „Symphonie-Passion“ zu seinem bedeutendsten Orgelwerk gehört. Seine „Vierzehn Stationen für Orgel op. 29“ bauen auf Improvisationen auf, die er zu den vierzehn Gedichten „Der Passionsweg“ von Claudel 1931 in Brüssel gespielt hatte. Claudels Gedichte sind dem Geschehen der vierzehn Kreuzwegstationen gewidmet, die sich schon in der Urchristenheit herausgebildet haben. Damals sind Gläubige den letzten Weg Christi nachgegangen, heute folgen sie den Leidensstationen in der Betrachtung von Bildern oder Skulpturen. Station bedeutet in der alten Kirchensprache „in frommen Gedanken haltmachen“, wobei der Inhalt jeder der Stationen durch die Evangelien verbürgt ist, wenn man von der legendären Station mit Veronika absieht. Die erste Darstellung eines Kreuzweges in Deutschland entstand 1648 in Lübeck und hieß „Der Jerusalemsberg“.

Der aus einer Musikerfamilie stammende Dupré errang schon früh am Pariser Conservatoire Preise für Orgel, Klavier und Fuge. 1920 begann seine internationale Karriere als Orgelvirtuose und Meister der Improvisation. Im gleichen Jahr führte er, zum erstenmal für Paris, dort das gesamte Orgelwerk Bachs auf, wie zuvor sein ehemaliger Mitschüler bei Widor, Albert Schweitzer, in Straßburg. Dupré verfolgte als Orgelkomponist weniger liturgische Wege, sondern suchte symphonische Klangfarben und konzertante Formen einzubeziehen, womit er seinen bedeutendsten Schüler, Oliver Messiaen, nachhaltig beeinflusste. Auch mehrere Orgelschulen stammen von ihm.

Neu eingespielt hat Dieter Weiss den „Kreuzweg“ an der Führerorgel in St. Lamberti zu Oldenburg. Als Schüler bei Walter Kraft in Freiburg und bei Jeanne Dermessieux in Paris wurde er 1952 Organist und Kantor an St. Johannis in Hamburg-Altona. Sieben Jahre später übernahm er die Leitung des Flensburger Bach-Chores und wurde Organist in St. Marien ebenda. Es folgte die Dozentenzeit an der Musikakademie in Lübeck. Seit 1971 ist er Landeskirchenmusikdirektor in Oldenburg und betätigt sich als Organist und Chorleiter.

Seine Version von Marcel Duprés „Kreuzweg“ sind bewußt miterlebte Geschehnisse, die er zutiefst mitempfindet. Erleichtert wird das Nachvollziehen der Handlung durch die knappen, jede Station begleitenden Legenden auf der Plattenhülle, die gleichzeitig auch über die Dispositionen der Orgel Aufschluß geben (Calig 30825, 1 LP). CV/GH