

Online-Texte der Evangelischen Akademie Bad Boll

Kreuz und Gekreuzigter in der europäischen Kunstgeschichte

Adolf Smitmans

Ein Beitrag aus der Tagung:

Kreuz und Mandala

Buddhisten und Christen im Gespräch

Stuttgart-Hohenheim, 7. – 9. Oktober 2005, Tagungsnummer: 641505

Tagungsleitung: Vajramala S. Thielow, Wolfgang Wagner

Bitte beachten Sie:

Dieser Text ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt. Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen Genehmigung des Urhebers/der Urheberin bzw. der Evangelischen Akademie Bad Boll.

© 2005 Alle Rechte beim Autor/bei der Autorin dieses Textes

Eine Stellungnahme der Evangelischen Akademie Bad Boll ist mit der Veröffentlichung dieses Textes nicht ausgesprochen.

Evangelische Akademie Bad Boll
Akademieweg 11, D-73087 Bad Boll
E-Mail: info@ev-akademie-boll.de
Internet: www.ev-akademie-boll.de

Kreuz und Gekreuzigter in der europäischen Kunstgeschichte

Adolf Smitmans

Aufgabe

Zum Thema ist eben anlässlich einer Ausstellung des Diözesanmuseums Freising ein Buch erschienen “Kreuz und Kruzifixus. Zeichen und Bild” mit immerhin 40 Autoren - und es wäre leicht zu zeigen, dass es noch manches der genannten Programmatik offen lässt, auch Problematik übergeht. Darunter so fundamentale wie die Frage, ob man nach dem Buch von Hans Belting “Bild und Kult” mit dem aufregenden Untertitel “Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst” überhaupt Darstellungen oder andere Erscheinungsformen von Kreuz und Kruzifixus in eine Reihe bringen kann. Diese Bemerkung ist nicht kritisch gemeint in dem Sinn, als könnte ich oder ein anderer diese Wahrnehmungsprobleme besser lösen. Ich will im Gegenteil darauf hinweisen, dass ich mich nach meinem eigenen Bewusstsein methodisch in einem sehr offenen und unabgesicherten Gelände bewegen werde. Das riesige Material kann ja nur fragmentarisch, d.h. auch mit einer gewissen Willkür vorgestellt werden.

Methode

Ich möchte Ihnen eine nicht ganz kleine Folge von Bildern und Plastiken zeigen, die einen Bezug zum Tod Jesu von Nazareth haben. Ich diskutiere also z.B. nicht die Bedeutung der Varianten von Kreuzesformen. Ich spreche als Kunsthistoriker und möchte mit Ihnen (im Rahmen der technischen Möglichkeiten) sehen. Dabei sind theologische Aussagen nicht zu vermeiden, aber ich bitte Sie, diese kritisch zu hören. Sie sind, soweit ich nicht einfach Theologiegeschichte berichte, wissenschaftlich wie existentiell von meiner subjektiven Reichweite begrenzt und verstehen sich nicht als kirchliche Verkündigung. Und ich gestehe auch nur begrenzte Erfahrungen mit buddhistisch-christlichem Dialog zu haben.

Unbildliche Vorbemerkungen

1. Das Kreuz ist das zentrale christliche Zeichen. Aber das Kreuz gibt es lange vor unserer Zeitrechnung in verschiedenen Formen und Bedeutungen. Es gab und gibt solche Varianten auch parallel zum christlichen Kreuz bis hin zu antichristlichen Bedeutungen wie beim nazistischen Hakenkreuz.

2. Das lateinisch *crux*, deutsch Kreuz übersetzte griechische Wort *stauros* bedeutet zunächst Pfahl wie Weidepfahl oder Häuser gründende Pfählung, dann aber auch ein spezielles Marter- und Todeswerkzeug, schwere Verbrechen zu sühnen. Seine Grundform ist ein, oft zugespitzter, senkrechter Balken. Dazu kam (nicht immer), ein kürzerer aufliegender Querbalken, den zu richtende Sklaven zur Richtstätte trugen. Oder es wurde zwei gleich lange Balken zusammengefügt. In den römischen Provinzen war die Kreuzigung Hauptmittel zur Aufrechterhaltung der Sicherheit, traf also vor allem Freiheitskämpfer. Der Grund der Hinrichtung wurde am Kreuz angeschlagen

3. Es gibt überhaupt keine antiken Darstellungen des Kreuzes als Marterinstrument (bemerkenswert, weil viele tausende Male angewandt). Es gibt ebenso über 300 Jahre Christengeschichte kein Bild der Kreuzigung Jesu, obgleich es an Versuchen, frühe Belege zu finden, nicht gefehlt hat. Das ist umso erstaunlicher, als es in der Wortverkündigung des Kreuzes ja durchaus bildhafte Elemente gibt (bei Paulus, Justinus u. ö.) Die Literatur nennt zur Erklärung dieses Fehlens die massenhafte Anwendung der Kreuzigung als Verbrecherstrafe. Diese optische Festlegung mache die Kreuzigung mit der Theologie vom Kreuz nicht kompatibel. So ist es auch nicht zur Festlegung einer Form für das Kreuz Jesu gekommen, erstaunlich genug auch nicht nach der so genannten Auffindung der Kreuze in Jerusalem. Selbst das für die Bildgeschichte des Kreuzes bedeutsame *Tropaion*, ein mit Waffen des besiegten Gegners behängtes T als Siegeszeichen auf dem Schlachtfeld aufgehängt, obgleich Sieges- und nicht Hinrichtungszeichen, gewann, erst mit Konstantin bildlichen Einfluss.

Kreuz und christlicher Staat

Die Wende zugunsten der Einführung des Kreuzes als zentrales christliches Bildzeichen wird bekanntlich allgemein mit dem Sieg Kaiser Konstantins über seinen Konkurrenten Maxentius 312 an der Milvischen Brücke verbunden. Lactantius und Eusebios berichten einen Traum, bzw. eine Vision, die Konstantin den Sieg im Zeichen des Kreuzes verheißen habe. Der Kaiser bezeichnete Fahnen und Schilde seiner Soldaten mit dem Christusmonogramm (*ChiRo*), in dem das *Chi* auch für das Kreuz stand. Seit 312 begünstigte Konstantin in der Tat die Kirche und die Christen finanziell wie rechtlich und führte die kirchliche Organisation weitgehend mit der des Staates zusammen. Bis heute leben die Dienstgewänder des höheren römischen Beamtenstandes in den Pontificalien der röm.-kath. Kirche fort. Konstantin blieb allerdings bis zu seiner Taufe auf dem Sterbebett gleichzeitig Pontifex Maximus der alten Staatsreligion. Die für die Schlacht von 312 berichteten Ereignisse könnten auch bildlich für die Gesamttendenz seiner Regierungszeit stehen. In jedem Fall ist die Wandlung des Todeszeichens Jesu zum Medium militärischen Sieges kirchengeschichtlich wie religionsgeschichtlich von größter Problematik. (Vgl. Lk 22,25 par. Die Könige der Völker üben Herrschaft über sie aus und die Gewalthaber lassen sich "gnädige Herren" nennen. Ihr dagegen nicht so! Joh 18,28 ff der Königsdialog zwischen Pilatus und Jesus: "Mein Reich ist nicht von dieser Welt".)

Im Zusammenhang mit der Rolle Konstantins für die Bildwerdung des Kreuzes ist natürlich die tatsächliche oder vorgebliche Auffindung des realen Kreuzes Jesu in Jerusalem durch den Kaiser oder durch seine Mutter Helena hochbedeutsam

(Datierungen zwischen 329 und 350). Die Präsentation eines Hauptteils dieses Fundes in Jerusalem und andererseits seine Verteilung als Reliquie in der ganzen Christenheit schrie geradezu nach des

Kreuzes Sichtbarwerden. Historisch genauer bezeugt ist allerdings die Weihe einer Doppelkirche am für Kreuzigung und Auferstehung überlieferten Ort in Jerusalem am 13.9.335. Auch diese Weihe könnte der so genannter “Sitz im Leben” sein für die “Kreuzauffindung”. (Die röm.-kath. Kirche hat übrigens 1960 das am 3. Mai gefeierte Fest der Kreuzauffindung aufgegeben zugunsten des ebenfalls seit mehr als 1 ½ Jahrtausenden gefeierten Festes der Kreuzerhöhung am 14. September, dessen Ursprung die Wiedergewinnung der von den Persern aus Jerusalem geraubten Kreuzreliquien 630 durch den griechisch-römischen Kaiser Heraklios war.)

Römisch-byzantinische Kreuze

Die Literatur fasst die Entwicklung des 4. Jahrhunderts dahin zusammen, “... dass das Kreuz über den Siegescharakter in die Kunst eingeführt wird, also nicht historisch (gemeint ist auf das Leiden und Sterben Jesu fokussiert), sondern hermeneutisch bedingt” (d.h. im Hinblick auf Bedeutung und Wirksamkeit.) In der Tat fehlt wesentlichen frühen Kreuzbildern der Kruzifixus, der an das Kreuz Genagelte.

Nr. 1 (Abb. der von Theodosius II. gestifteten Staurothek auf Golgotha. Apsismosaik S. Pudenzia, Rom, Ende 4. Jh.)

Ganz anschaulich macht das eine Abbildung der von Theodosius II. gestifteten Staurothek (Kreuzpräsentation) auf Golgotha im Apsismosaik von Santa Pudenzia in Rom (Ende 4. Jh.). Christus sitzt als Lehrer, vielleicht Gesetzgeber, im Mittelpunkt, links die Auferstehungskirche.

Nr. 2 u. 3 (Apsismosaik S. Apollinaris in Classe, Ravenna, 6. Jh.)

Noch radikaler Triumphkreuz ist das große Apsisgemälde aus Apollinare in Classe in Ravenna (der Entstehungszeit nach jünger). Das kleine Christusbild im Zentrum (Kreuzung) ist ausdrücklich kein Kruzifixus und soll (nach Belting) an die Stelle eines Kaiserbildes im Siegeszeichen getreten sein. Die Kreuzbalken laufen aus die Texte zu: “Ichthys”, “A und O (Omega)”, “Salus mundi”, formulieren also in Kurzform die Erlösung, ohne Hinweis auf die Kreuzigung.

Die Anfänge der Darstellung des Kruzifixus

Nr. 4 u. 5 (Hölzerne Tafel der Tür von S. Sabina, Rom, um 432; Italisches Elfenbeinrelief, Britisches Museum, 420–430)

Schon Konstantin soll die Strafpraxis der Kreuzigung untersagt haben, aber Theodosius I. beendet sie tatsächlich und macht anscheinend dadurch das Erscheinen des Kruzifixus möglich. Fragt man nach den frühesten Belegen der Kreuzigungspassion scheinen allein die Holztür von S. Sabina in Rom, um 432, und ein italisches Elfenbeinrelief, 420-30, heute im Britischen Museum, unumstritten datiert zu sein.

Dabei bereitet die Tür, die Kreuzigung ist eine von ursprünglich 28 Tafeln, durchaus Interpretationsprobleme, weil die Kreuze als ganze nicht zu sehen sind - nur fragmentarisch als Träger der Handnägeln und hinter den Köpfen der Schächer. Die besondere Bedeutung Jesu ist durch die Größe hervorgehoben. Die Haltung der Arme ist als Gebetshaltung (Orante-Gestus) gedeutet worden, was zu der Nagelung nicht passt. Die kleine Öffnung oberhalb des linken Schächers ist nicht zu beurteilen, weil die entsprechende Stelle rechts restauriert ist. Die Mauer als Hintergrund wird in der Literatur auf Jerusalem bezogen, was aber auch Widerspruch findet. Ich würde am liebsten an Hebr 13,12 denken: "Daher hat auch Jesus, um durch sein eigenes Blut das Volk zu heiligen, außerhalb des Tores gelitten".

Die Elfenbeintafel scheint am Anfang der langen Reihe szenischer Kreuzigungsbilder zu stehen. Mit Maria und Johannes beim Kreuz, dem Lanzenstich und dem Schweigen über eventuelle Mitgekreuzigte folgt sie dem Johannesevangelium. Bei der Erhängung des Judas hält sie sich aber an Matthäus. So ist wohl, wie in der folgenden Kunstgeschichte so oft, der Gegensatz hinsichtlich der Christusbeziehung, im Glauben, betont.

Mittelalter

Folgt ein kulturgeschichtlich großer Sprung. In der Folge ist zu beobachten, wie wesentliche theologische Bedürfnisse und sich entwickelnde Glaubensformen die Kreuz-Darstellung gestalten und verändern.

Eschatologische Erregung

Um die Jahrtausendwende wurden intensiver als sonst die Wiederkunft Christi und das Gericht erwartet. Eine Besonderheit ist, dass dazu das Kreuz gehört, nicht der Kruzifixus, der neben dem Richter nicht darstellbar ist.. Anknüpfungstext wird Mt 24,30 sein: "Dann - in den letzten Tagen - wird das Zeichen des Menschensohns am Himmel erscheinen". Christus kommt zum Gericht, das ja ebenso Gnade wie Verurteilung ausspricht. Das ihn begleitende Kreuz ist das Medium des Freikaufs, den er am Kreuz für die Kirche erstritten hat. (Da ist die Theologie der eschatologischen Rede der Synoptiker sozusagen ergänzt um die paulinische Kreuzestheologie. Man könnte sagen: Der Konstantin-Sieg wird überboten und im Bild auch verdrängt durch den Christus-Sieg.

Nr. 6 Bamberger Apokalypse: Weltgericht, Bamberg, frühes 11. Jh.;

Nr. 7 Weltgericht, Ostwand der Kirche von Burgfelden, 1070-80; Nr. 8 Giotto: Weltgericht, Arenakapelle Padua, vor 1305.

Das Gerichtsbild der Bamberger Apokalypse hat Parallelen. Jesus hält selbst das reine Kreuz (lateinische Form), nach rechts, d.h. auf der Seite der Geretteten. Bei der Wandmalerei von Burgfelden halten zwei Engel das Kreuz genau in der Mitte vor dem Christus-Richter, bzw. gleichsam als mittlere Senkrechte der Christus umgebenden Mandorla. In Padua ist der Zusammenhang gelockert: Während der Richter-Christus "im Himmel" thront zwischen Aposteln und Engeln, wird das leere Kreuz in der irdischen Zone von zwei Engeln gehalten wie eine Scheidung zwischen Geretteten und Verdammten.

“Ecce homo” – Plastiken Deutschland

Das Wort stammt aus der Präsentation des geißelten Jesus durch Pilatus und benennt auch entsprechende Bilder. Hier soll es ausdrücken, dass der Kruzifixus für eine neue theologische Anthropologie steht: Das körperliche Martyrium des Gott-Menschen Jesu wertet die Würde des Menschen auf.

Nr. 9 Gerokreuz, Köln, vor 976; Nr. 10 Ausschnitt

Zeitlich parallel zu dem Evangeliar und der Malerei von Burgfelden beginnt im westlichen Europa fast unerwartet wie gleich auf einem Höhepunkt die dann über Jahrhunderte nicht mehr abgerissene Reihe der Kruzifixe - also jetzt steht nicht die Kreuzform im Zentrum, sondern der Corpus Christi und damit eine faszinierende Einheit/Ganzheit, die gleichsam zwei Fragen in einer einzigen Form beantwortet: Wer (ist das)?, Was (bewirkt er)? In allen großen Krchen nehmen diese Darstellungen des Gekreuzigten, meist hängend im Übergang zum Chor, aber auch in Verbindung mit Lettner u. a. Baulichkeiten, einen zentralen Raum ein. (Sie müssen sich vorstellen, dass der frühromanische Altar keinen Aufbau kannte, keinen Tabernakel, nicht einmal ein ständiges Kreuz.) Der Gekreuzigte fasste dieses alles in sich zusammen, trug wohl auch deshalb möglichst eine Kreuzpartikel im Haupt und eine gewandelte Hostie. Wahrscheinlich ist das Kölner Gerokreuz das älteste erhaltene dieser Großkreuze, oft menschengroß, aber bis 3.50m möglich. Ein Menschenkörper wie von innen heraus gewachsen in einer Identität von Ruhe und Bewegung, also Leben und Tod. Hier verstanden sicher als Tod in diesem abgründigen Hängen und zugleich von einer erstaunlichen Präsenz durchaus als Leib - hier ist nichts diskreditiert. Als würden Inkarnation und Kreuzestod ein einziges Bild.

Nr. 11 Georgkreuz, Köln, 1067

Vielleicht mag mancher das Georgkreuz, 1067, d.h. 90 Jahre jünger, lieber wegen der größeren Formenstrenge und Spiritualität. Aber mit dem Gerokreuz verglichen ist es ein wenig aus dem Gleichgewicht zugunsten einer Starre - eine andere Weise vielleicht, das Opfer darzustellen, weniger freilich das Leben in dieser Welt. Allein in Deutschland sind mehr als 20 vor 1100 entstandene Großkreuze erhalten. Vielleicht darf man sagen: Sie heben das Sein des Menschen über seine Materialität hinaus.

Malerei Italien

Nr. 12 Cimabue, Kreuztafelbild, Santa Croce Florenz, 1272–74

In Italien sind Großkreuze vor allem als Malerei entstanden - entsprechend deren führender Stellung in Europa seit dem 13. Jhdt. In der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts. ist Cimabue führend, noch nahe an der byzantinischen Ikonenkunst, die ja an der Ostküste Italiens im Kontext der Jahrhunderte währenden oströmischen Herrschaft auch zu Hause war: Weder Raum noch Szene, starke Abstraktion in der Fläche, dennoch Ausdruck des Körpers als Form, Schönheit und Schmerz eins. Trotz der formalen Konzentration bleibt aber Menschenbezug. (Schönheit, Schmerz, Humanität - italienisch eben. Es gibt einen Zusammenhang von Menschentyp und Glaubensausdruck.

Nr. 13 Masaccio, Kreuzigung, Neapel,

Masaccio, 27-jährig 1428 gestorben, war eine Ausnahmerecheinung Er verfügte über sowohl abstrakt-formale (Komposition, Farbigkeit, Gold) wie fast hyperrealistische Mittel, s. den Einbezug des Aufblicks beim Schatten des Kreuzes wie beim Vorstehen der Brust. Dazu malt er eine geradezu expressive Magdalena (Rückenansicht wieder formabstrakt). Deutlicher als je zuvor wird die Christusbeziehung zum Thema. Unterwegs dahin sind aber die

Kreuzdarstellungen bereits seit dem frühen Mittelalter.

Deutsche Reformation

Nr. 14 Mathias Grünewald, Isenheimer Altar, 1512–15

Sie kennen den "Sitz im Leben": Antoniter-Hospiz - Sterbende - die aus dem großen Krankensaal heraus das Bild sehen. Tod und Erlösung mögen so als Ganzheit erlebbar sein. Es st ja richtig, dass im Tod Jesu der Menschentod realisiert wird. Die Botschaft ist, dass die Todesrealität die Hoffnung/Verheißung nicht aus-, sondern einschließt. Das Bild bleibt eins der größten und tiefsten überhaupt (Picasso und Dix sind zu ihm gewallfahrt.) und es ist wichtig, dass man nicht zuviel Kunstgeschichte daraus macht. Ich übersehe nicht, dass der Maler das schwierige Zitat Joh 3,30 einbringt und figürlich unterstreicht: "Er muss wachsen, ich aber muss abnehmen". "Identifikationsmystik?" Nur an dieser Stelle folgt Grünewald nicht Joh, sondern bringt ein eigenes Thema. Das Lamm unterstreicht diese Opfertheologie. Als der ehemalige Hofmaler des Reichskanzlers, Erzbischofs und Kardinals Albrecht von Brandenburg Mathis Grünewald 1528 "bereits völlig entwurzelt" in Halle starb, fanden sich bei ihm 2 Rosenkränze und lutherische Schriften.

Nr. 15 – 17 Jerg Ratgeb: Herrenberger Altar (1518–19), Geißelung, Auferstehung, Kreuzigung

Jerg Ratgeb's Herrenberger Altar (1518-19) ist zeitlich ganz nah am Isenheimer Altar daran. Beiden ist gemeinsam in einer sich heftig (= "sehr" und "auf heftige Weise") ändernden Zeit zu malen. Zwei Jahre vor dem armen Tod Grünewalds

war der Maler und Rat der Stadt Stuttgart Jerg Ratgeb in Pforzheim gefoltert und gevierteilt worden. Er war ein Eigener gewesen: die Geißelung seines Altars eine der grausigsten; der Auferstandene mit seinem Lichteib über dem noch versiegelten Grab eine der kühnsten Erfindungen zum Thema in der Kunstgeschichte. (Es gibt Sachen, da wundert man sich wirklich, dass ihr Mut kein größeres Echo findet.) Die Kreuzigung aber ist unspektakulär still, lebt aus der Aufwärtsbewegung der Figuren und Formen und, wie alle seine Kunst, aus den Farben freilich auch. Bleibt zu sagen, dass zeitgenössische Tracht, Baustil usw. natürlich die Vergegenwärtigung der Kreuzigung Jesu in ihrer Bedeutung behauptet.

Barockzeitalter

Nr. 18/19 Michelangelo, Christus am Kreuz, Kohle, Kreide, nach 1550

Aus der an Beispielen so überreichen Barockzeit zeige ich nur zwei Beispiele auf Papier: intim als Zeichnung, Verkündigung des Evangeliums als Druckkunst. (Gerade für die Barockzeit wären die

Möglichkeiten, die Kreuzigung zu zeigen, fast unbegrenzt. Ich nenne nur als ein Beispiel die vielen Versuche, Kreuz und Kreis in der Bauform von Kirchen zu verbinden. Michelangelo war darin ein Meister - zahlreiche Entwürfe.) So liegen hier auch Zeichnungen von ihm nahe. Die beiden gehören zu seinen allerletzten. Die Nebeneinanderstellung ist aus der Michelangelo-Monographie von Einems. Einen so weichen und offenen Zeichenstil erwartet man von Michelangelo kaum. Jesus ist tot. Eine schmucklosere Darstellung dieses Toten gibt es nicht. Die zwei Menschen auf der Kohlezeichnung drücken Entsetzen, Schmerz, Unverständnis aus. Von Einem möchte offen lassen, ob es Maria und Johannes sind, zumal die Seitenverteilung dann nicht die übliche wäre. Die Kreidezeichnung könnte gegensätzlicher nicht sein. Die Körpergestaltung Jesu eine der naturalistischsten die ich kenne. Wirklich erschütternd, wie die beiden Menschen auszudrücken suchen, dass sie bei dem Toten bleiben wollen, es ihm gleichsam zusichern.

(Nicht zu übersehen ist, was Michelangelo alles fortlässt: Die Wunden von Lanze und Nägeln. Geißelung und Dornenkrone, den Titulus; die Dornen oder die Königskrone, die der Gekreuzigte so oft trägt. Sie haben Ratgeb und hierzu vor allem Grünewald wohl noch vor Augen. Sinnlos vergleichend zu werten als Kunst, aber spannend wäre zu vergleichen als Theologie.)

***Nr. 20 Rembrandt van Rijn, Große Kreuzigung, Radierung, 1653
vgl. Nr. 21 Kreuzabnahme, Gemälde, 1630***

Rembrandts Radierung "Die drei Kreuze", auch "Große Kreuzigung", noch kein Spätwerk, aber ein ganz reifes Werk. Alles, was die Radierung leisten kann (Schwarz-Weiß) wird hier in Dienst genommen. Voller Handlungen und Emotionen. Wenige stille "Orte". vor allem um die Mutter und die Jünger rechts oben; dann um den Gekreuzigten, darin Ratgeb nicht unähnlich. Das Entscheidende ist freilich das Licht - variiert in den Druckzuständen. Noch nicht davon gesprochen, was der Kunst über Jahrhunderte ein großes Problem war, wie ein Kreuzigungsbild nicht nur die grausame Realität, sondern zugleich die Transzendenz sichtbar macht. Die zahlreichen Schmuckkreuze setzen ja ganz auf die Transzendenz, die erzählende Kunst begünstigt die Realität. Das Licht zeigt die transzendierende Dimension des Geschehens, ohne die Realität auszulöschen. Es gibt natürlich auch andere Mittel und wir haben faktisch davon gehandelt (Komposition, Größenverhältnisse, unterschiedlich spiritueller Ausdruck). Der beim Kreuz häufigste ist der Bezug auf den biblischen Text, der als Gottes Wort Bedeutung zu verbalisieren vermag. Andererseits hat das Bild Möglichkeiten, die das Wort nicht hat, so hier, wo die Lichtwege gleichsam den Raum nach unten füllt und zugleich nach oben öffnet.

Das frühe Gemälde der Kreuzabnahme zeigt schon die einzigartige Bedeutung, die das Licht für Rembrandt gespielt hat, freilich sehr viel kalkulierter eingesetzt.

19. Jahrhundert: Individuum statt Institution?

Für eine Darstellung Kreuz und Gekreuzigter in der europäischen Kunstgeschichte ist der Übergang vom 18. zum 19. Jhd. ein ganz kritischer Zeitpunkt. Die These ist einflussreich, in erster Linie bei Kunsthistorikern, dass die Aufklärung, die Französische Revolution und die mit beiden verbundene Säkularisation (Trennung der Kirchen von Besitz und politischer Macht) das Ende der christlichen

Bildkunst (und also auch des Kreuzigungsthemas) bedeuten. Dabei wird nicht bestritten, dass man z.B. für den Gottesdienst noch Kreuze und Kreuzbilder herstellen kann, aber eben nicht als Kunst, sondern als Devotionale oder Kunstgewerbe. Das Thema sprengt Vortrag und Tagung. Nur soviel: Die These setzt voraus, dass christliche Bildkunst nur als Teil eines geschlossenen weltanschaulichen und gesellschaftlichen Systems entstanden ist und entstehen kann. Das würde aber dem Wesen von Kunst nicht gerecht, die es bis dahin (als Kunst) also nicht gegeben haben könnte (also wären auch christliche Themen bei Cimabue, Grünewald, Michelangelo und Rembrandt keine Kunst). Richtig und an den Werken ablesbar ist allerdings, dass die Bedeutung individueller Entscheidungen jedweder Art, also auch in der Kunst, im 19. Jhd. größer geworden ist. Die theologische Frage dahinter würde heißen, ob auch eine Existenz, die nicht auf allen Ebenen institutionalisiertem Glauben konform ist, von der christlichen Verkündigung berührt und bewegt werden und in diesem Sinn Christusbilder schaffen kann.

Nr. 22 C. D. Friedrich, Der Tetschener Altar, 1808

Faktisch gibt es im 19. Jahrhundert sowohl Bildwerke mit dem Motiv Kreuzigung, die dieses auf eine bisher unbekannte Weise verwenden, wie solche, die sich der Tradition ikonographisch einordnen. Nur wenige Beispiele: Anlässlich Caspar David Friedrichs "Tetschener Altar" wurde die Spannung von kirchlich bewährter Ikonographie und subjektiver Glaubenserfahrung heftig diskutiert. Die Malerei zeigt eine waldige Berghöhe, auf der ein Kreuzbildwerk steht. Das hinter der Berghöhe aufstrahlende Licht geht nicht vom Kreuz aus. Das Kreuz als spezifisches Zeichen christlichen Glaubens kann in Beziehung zu Berg, Wald, Naturlicht und Wolken als eine Art Landschaftsinventar gewertet werden. Freilich ragt es hervor und die Altarfassung des Gemäldes betont ausdrücklich Naturbezüge (Wasser und Wein) der Sakramente.

Nr. 23 James Ensor, Kreuzigung, Zeichnung 1886

Der entscheidende Erweis für das Ende christlicher Bildkunst im 19. Jhd. soll aber die Ablösung Christi durch den Künstler sein bzw. beider Identifikation. Auch diese wird in erster Linie am Leiden Jesu, d.h. am Kreuz festgemacht. Der große Prophet dieser Identifikation war James Ensor, der seinen Namen wiederholt an die Stelle des Christusnamens gesetzt hat so wie in dieser Zeichnung der Golgathaszene als Kreuztitulus. Seine Feinde, die bürgerlichen Kritiker, übernehmen die Rollen der Feinde und Folterknechte Jesu. So existentiell eine solche Bildfindung für den Künstler auch sein wird, so deckt sie doch keinesfalls die christliche Christusverkündigung als ganze ab. Es handelt sich um einen verständlichen Vergleich eines Teilaspekts des Lebens Jesu und des so polemisierenden Künstlers.

Nr. 24 Max Klinger, Kreuzigung Christi, 1891

Bei Max Klingers zu ihrer Zeit überaus berühmter Kreuzigungsdarstellung zielt die Gestaltungsabsicht vielleicht auf biblische Verkündigung. Im Vordergrund aber steht das unbewältigte Drama der menschlichen Existenz in der Spannung von Schönheit, Gewalt und Erotik der Geschlechter. Liebe und Tod - Klinger macht daraus ein Erlebnisdrama, das freilich auch an Theater erinnert. Dagegen

wird die Wandlung der Menschenexistenz durch Gottes Handeln in der Geschichte schwerlich sichtbar.

Nr. 25 Peter Lenz/Jakob Wüger, Kreuzigung, Wandmalerei in der Mauruskapelle, Beuron 1868/69

Aber es gibt im 19. Jahrhundert auch Maler, die sich bewusst in die Tradition christlicher, ja kirchlicher Verkündigung stellen. Freilich ist einzuräumen, dass sie meistens auf eine sehr beengte Weise tun. Für die katholische Seite zeige ich die Kreuzigung der Mauruskapelle von Peter Lenz und Jakob Wüger, die später die international einflussreiche Kunstschule der Abtei begründeten. Für ihr Kunstverständnis ist wesentlich, dass sie gemeinschaftlich und anonym gearbeitet haben. Inhaltlich ist das keine Hinrichtung, sondern ein Lehrbild zum Thema Erlösung: Das Blut Jesu und das Wasser der Taufe tränken die Erde und sind fruchtbar in der Kirche der Heiligen. Die Zeit kommt dagegen nicht vor.

Nr. 26 Eduard von Gebhardt, Kreuzigung, 1884

Spezifischer Zeitausdruck prägt dafür die Kreuzigung Eduard von Gebhardts, freilich ist das die Zeit Luthers, für Gebhardt Erneuerer der Kreuzesbotschaft. (Nicht erfunden: Das Dia war in meiner kleinen Sammlung als Altdorfer bezeichnet und abgelegt.) Mit den Beuronern ist Gebhardt gemeinsam, einer Kunstform, die es bereits gegeben hat, möglichst nahe zu kommen und in dieser Vergangenheit des Ausdrucks für das Christliche zu finden.

Der Anbruch der Moderne

Nr. 27 Paul Gauguin, Der gelbe Christus, 1889; Nr. 28 Paul Gauguin, Selbstbildnis mit dem gelben Christus, 1889; Nr. 29 Paul Ranson, Christus und Buddha, um 1890

Als von Gebhardt seine Kreuzigung malte, war die Moderne bereits angebrochen. Für diese zeige ich das Kreuzigungsthema bei Paul Gauguin (kaum einer steht so für die Achse Bretagne - Paris - Provence mit ihren fundamental neuen Erfahrungen). Kennzeichnend für diesen Neuaufbruch ist die Verlagerung der Formfindung von den Motiven auf die künstlerischen Mittel (Farbe, Linie, das Aufeinanderwirken der Formen im Bild). Natürlich ist das nicht einfach neu. Rembrandts sogenannte Judenbraut, deren Motiv man über Jahrhunderte verkannt hat, hat immer aus der Kunst, d.h. hier aus der Farbe gelebt. Jetzt aber wird die Ausdrucksfähigkeit der Mittel thematisiert, übernimmt die Führung - die Voraussetzung, das wirklich Neues entstehen kann. (Ich versuche nicht zu werten, sondern Veränderung zu beschreiben.) So ist Gauguins Gelber Christus tatsächlich vor allem Farbe - das Leuchten des Gekreuzigten. Aber er ist auch eine Art Natur, weil die Einheit von Landschaft (hier Bretagne), Lebensstil der Menschen und Katholizität die jungen Pariser zutiefst beeindruckt hat. Nur haben sie ihn nicht im Sinne der alten Genre-Malerei beschrieben, sondern in Farbe umgesetzt. Und so kann Gauguin, der in seinen späteren Jahren so heftig mit den Vertretern der Kirche, die freilich die Vertreter der Kolonialverwaltung waren, gestritten hat, zwischen sich und dem Gekreuzigten durchaus eine Beziehung herstellen. (Nach kunstgeschichtlicher Dogmatik wäre das freilich nur eine Selbstbeziehung. Aber warum wird sie so ausgedrückt? Übrigens sieht auch die theologische Ethik die Christusbeziehung - gemeint: Kirchenbeziehung - gerne von der Selbstbeziehung gefährdet. Aber das Selbst des Menschen ist sein Zugang, sein Tor, von der Materie bis hin zu Gott.

Ich muss hier polemisieren: Ein Maler erfährt die Bedeutung seines Bildgegenstandes beim Malen - es geht nicht um die nachträgliche Darstellung von etwas vorher Vorhandenem. Insofern wird ein Bild gar keine vollständige Verkündigung sein können. Es ist immer auch eine Frage und eine Suche.

Der Gauguin-Schüler Paul Ranson, hat nur ein Jahr nach Gauguins "Gelbem Christus" "Christus und Buddha" gemalt und ich bekenne, dieses eindringliche Gemälde, ein Gemälde, in dem das Selbst auf der Suche ist, Ihnen mit besonderer Freude zu dieser Tagung zu zeigen.

Passion und Kreuzigung als Themen des Expressionismus

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts. gab es international keine künstlerische Bewegung, die biblische Motive, darunter besonders die Passion und Kreuzigung Jesu, so sehr zum Gegenstand ihrer Kunst wählte. Das gilt selbst für die Dresdener Gruppe "Die Brücke", von der man es wegen ihres Vitalismus nicht erwartet. (Nur bei Kirchner und Müller weiß ich keine Mehrzahl biblischer Bilder zu nennen. Dennoch gibt es dicke Bücher über die Brücke, die nicht ein biblisches Bild zeigen.) Fragt man nach dem Zusammenhang von Expressionismus und Passion Jesu, ist vielleicht (vereinfachend) zu antworten: Der Expressionismus war auch eine Bewegung gegen die militaristisch-industrielle Zivilisation am Vorabend des 1. Weltkriegs. Er suchte die reale Lebensexistenz spirituell zu gestalten. Macht, Folter, Krieg und Tod kontrastierten der Liebe und der Hoffnung überwiegend junger Menschen. Aber eigentlich müssen die Bilder die Gründe zeigen.

Nr. 30 Lovis Corinth, Das große Martyrium, 1907, Nr. 31 Der rote Christus, 1922

Lovis Corinth ist einer der wenigen Expressionisten gewesen, die sich immer in einem kirchlichen (evangelisch-lutherischen) Kontext verstanden haben. Sein "Großes Martyrium", schon 1907 und nicht ausdrücklich auf die Passion Jesu eingeengt (aber die Passion Jesu eine Art Urbild aller Passion), zeigt gerade deshalb den elementaren Qual- und Tötungstrieb, dem sich der Mensch hingeben kann. "Der rote Christus", 1922, ist gleichsam die durch den Krieg erlernte Steigerungsmöglichkeit. Hier ist der Bibel-Bezug durch Dornenkrone, Seitenwunde, Maria und Johannes evident.

Nr. 32 Wilhelm Morgner, Kreuzigung mit Mann im Frack, 1912; Nr. 33 Große Kreuzigung, Radierung 1917

Der westfälische Expressionist, der mit dem Blauen Reiter in München und dem Sturm in Berlin ausgestellt hat, hat sich an Christus und seiner Kirche in seinem Zorn fast verbrannt. Er sicher sah im gekreuzigten Außenseiter sich selbst und dennoch steht er zugleich derart in der biblischen Tradition, das er schließlich und vor allem in den Krieg hinein, wohl hundert Kreuzigungen gemalt und gezeichnet hatte, die eindeutig den Nazarener zeigen.

Stunden bevor er 1917 bei Langemark fiel, hat Morgner eine Kreuzigungsszene in sein Kochgeschirr geritzt. Evident stand ihm Rembrandts Große Kreuzigung vor Augen - zu Rembrandt hat er in

seinen Briefen wunderbare Worte gefunden. Aber er erfindet, was meines Wissens vor ihm niemand gestaltet hat. Das Kreuz des rechten Schächers ist noch leer und dieser wird im Vordergrund der historischen Hinrichtungspraxis entsprechend geißelt. Die Geißelung war ein wichtiges Motiv für Morgner - für ihn auch eine Interpretation der Existenz. Er entkommt ihr vor Langemark nicht. Aber er wird an der Seite Jesu hängen und natürlich ist er damit nicht Christus, sondern Christ.

Nr. 34 Otto Dix: Kreuzigung, Tusche 1914

Otto Dix ist gleichaltrig, also erst 23 Jahre, als er zu Kriegsbeginn eine Kreuzigung zeichnet, bei der auch, dieses Mal als Spott auf dem Haupt Jesu, der Zylinder auftaucht. Was mich immer so fasziniert hat an der Zeichnung (aus der Albstädter Sammlung) ist ihre Nähe zu mittelalterlichen Kreuzigungsbildern, die Frauen und Jünger, die Gaffer und die Soldaten, am erstaunlichsten Sonne und Mond zum Zeichen einer kosmischen Bedeutung, die sich vordergründig gegen den Herrn des Kosmos selbst wendet. (Auch von Dix will aufgrund seiner vorgeblichen Ferne vom Wesen des Christlichen nicht wahrhaben, dass er in weit über 100 Christusbildern das Wesen des Menschen, seine Angst und seine Hoffnung zu begreifen versucht hat.)

Nr. 35 Max Beckmann: Kreuzabnahme 1917

Noch einmal 1917: 1915 wurde Max Beckmann als Sanitäter vor Verdun verschüttet, erkrankte nervlich schwer, nach Sanatorienaufenthalten entlassen, ist dies in Frankfurt eines seiner ersten Bilder. Ikonographisch ist das natürlich eine Kreuzabnahme. Aber der Leib Jesu ist in der Todesstarre selbst zu einem Kreuz geworden, behält diese Form bei. Man kann dieses das skeptischste dieser Kriegsbilder finden wie Beckmann tatsächlich seine große Auferstehung, an der er gleichzeitig gearbeitet hat, nie vollendete. Man könnte aber auch sehen, dass es ein Überleben, wenngleich in der Kreuzesform, doch gibt. Immerhin zeigt das Bild so etwas wie Gläubige. Jedenfalls geschieht der Neuanfang des Künstlers im Zeichen des Gekreuzigten.

Zwischen den Weltkriegen: Die Kraft des Gekreuzigten

Anscheinend gibt es zwischen den beiden Weltkriegen eine Bedeutung des Kreuzes, die weniger aus der individuellen Betroffenheit und Erfahrung kommt, vielmehr im Kreuz ein überindividuelles Signal, entsprechend auch eine überindividuell wirkende Kraft erfährt.

Nr. 36 Georges Rouault: Blatt 57 aus Miserere, 1927

Georges Rouault zeichnete (später auf Kupfertafeln für den Druck übertragen) für sein zentrales Werk "Miserere" gleich fünf Bilder des Gekreuzigten. Das Ausdrucksziel könnte man die Vergegenwärtigung des Sterbens Jesu in die Gesellschaft der Zeit hinein nennen. Dabei formuliert der Künstler so theologisch wie kein anderer seiner Zeitgenossen (jedenfalls keiner auf seinem künstlerischen Niveau). Einerseits stirbt Jesus im Auftrag des Vaters (handschriftlich: "obeissant jusq' à la morst"). Andererseits stirbt er in Solidarität mit den Menschen ("Jésus sera en agonie jusq' à la fin du mond"). Dadurch wird er zwischen Gott und Menschen zur Brücke nicht nur aufgrund eines Gott-Mensch-Seins, sondern aufgrund seiner Hingabe und Liebe.

Nr. 37 Alexej Jawlensky: Meditation, 1936

Auch in der Kunst Alexej Jawlenskys begegnen wir einem Gläubigen. Eben dies hat er in Formen und Farben auszudrücken versucht und besonders ausdrucksvoll in diesem Sinn erschien ihm das menschliche Antlitz, weil er in ihm das Kreuz Christi eingepägt sah. (Erstaunlich, dass das wörtlich bei Justin, 2. Jhdt., steht.) Die Aufgabe des Künstlers ist, das Göttliche, das - durch Gott! - im Menschen ist, in seiner Malerei sichtbar zu machen (vgl. den Briefwechsel mit dem Malermönch Jan/Willibrord Verkade).

Nr. 38 Marc Chagall: Die weiße Kreuzigung, 1938

1938 malte Marc Chagall anlässlich der Judenverfolgung im Allgemeinen sowie der Kristallnacht im Besonderen "Die weiße Kreuzigung", die Verfolgung und brennende Synagogen zeigt. Der Maler hat immer betont, den Juden Jesus und nicht den christlichen Erlöser zu zeigen, obgleich christliche Ikonographie nicht ohne Einfluss auf seine Bilder gewesen ist. Die aus der inneren Schau gewonnene Bildfindung, Chagall war 1938 in Frankreich, scheint mir theologisch von besonderer Kühnheit zu sein. Die Compassio des verfolgten jüdischen Volkes mit Jesus dem Christus wird zur Vision einer Möglichkeit, Altes und Neues Testament ganz neu zusammenzudenken.

Bilder aus der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts

Nr. 39 Francis Bacon: Fragment of a Crucifixion, 1950

Die Triptychen folgen bis zu 30 Jahre später, wären als scheinbare Altarbilder hier verlockend. Aber das in allen Kreuzigungsbildern Gemeinte sagt dieses frühe vollkommen: "Bilder von Schlachthäusern und Fleisch haben mich immer sehr angezogen und sie gehören für mich ganz unmittelbar zu dieser Kreuzigungsgeschichte ... für mich, einen Nicht-Gläubigen, ist sie lediglich Ausdruck eines menschlichen Verhaltens, eine Art wie Menschen mit einander umgehen." Er scheint an Jesus zu denken, an Erlösung aber nicht. Bleibt einmal mehr die Frage, warum dieser Eine so intensiv das Geschick des Menschen verkörpert.

Nr. 40 Arnulf Rainer: Kreuz rot-gelb, 1956/57

Arnulf Rainers "Kreuz rot-gelb" - auch ein frühes Bild, 1956/57, obgleich es sehr ausgereifte neue ja gibt. Es erinnert an die italienischen Tafelkreuze. Neben deren Form könnte die Farbe Rot, gerade so auf der Bildfläche verlaufend, Blut bedeuten. Aber was auch sonst gilt, gilt sicher bei den Kreuzbildern, dass Rot die Liebe ist. Das Goldgelb kann ich nur als Glanz und Licht sehen. Dann wäre das ein sehr katholisches Bild, das Gegensätze zusammenführt. (Gerade hier muss ich aber auf einen großen Mangel meiner Vermittlung aufmerksam machen: Kunst ist etwas Materielles, hat einen Körper, Farbe einen bestimmten Verlauf und den lassen uns die Dias naturgemäß nicht sehen.)

Nr. 41 Josef Beuys: Weißes Kreuz, 1963

Dem jungen Josef Beuys ist das Thema der Kreuzigung gleich zweimal sehr elementar zugefallen: Am wichtigsten als er als junger Kampfflieger über der Krim angeschossen wurde und Verletzungen da-

vontrug, die sein Leben prägten. Dann aber auch als Meisterschüler von Ewald Mataré, an dessen Arbeiten für die Kölner Domtüren Beuys Anteil hatte. So findet sich im Frühwerk, z.B. als Grabmal, das christliche Kreuz. Beuys hielt sein Leben lang an der fundamentalen Bedeutung des Christusimpulses fest, erwartete aber nichts mehr von den Kirchen. So ist in der Literatur umstritten, wie weit seine zahlreichen Kreuzformen das Sterben Jesu erinnern oder Lebensprozesse bedeuten - das so genannte Braunkreuz (Erde und eingetrocknetes Blut) Empfänglichkeit, auch Leid; das Weißkreuz (Licht) spirituelle Aktivität. Beide zusammen sind Mahnzeichen, "nun endlich mit dem Christentum zu beginnen. So in etwa. Christentum hat's noch nie gegeben".

Nr. 42 Alfred Hrdlicka: Kreuzigung. Aus: Plötzenseer Totantanz, 1970

Alfred Hrdlickas Plötzenseer Totantanz in seinem schrecklichen Realismus - aber die Haken, an die die Märtyrer gehängt worden sind, gab es wirklich - bedarf kaum der Erläuterung. Nur vielleicht des Hinweises, wie bewusst die Jesus-Tradition aufgegriffen ist: die Dreizahl mit dem Dornengekrönten in der Mitte und der Totenschädel Adams aus den Golgatha-Bildern, der die Bedeutung dieses Todes durch die ganze Menschengeschichte hindurch behauptet. Das Bild ist mir wichtig, weil es zwei Wahrheiten stützt, an deren Vermittlung mir liegt: Wer sagt davor, dass die Kunst unserer Zeit Realität und spirituelle (geistliche) Bedeutung nicht mehr verbinden könne? Und auch die andere These, dass alle Christusbilder Selbstbildnisse des Künstlers wären, formuliert offenbar ganz außerhalb der Bilder.

Nr. 46 Otto Dix: Der Gekreuzigte, 1969

(Gestehe ein besonderes Verhältnis zu dieser letzten künstlerischen Arbeit von Otto Dix, weil ich sie für Albstadt erwerben durfte, auch die zugehörige Lithographie, die erst nach dem Tod des Künstlers gedruckt wurde.) Die meisten Probleme unseres Themas könnte man allein an diesem Blatt diskutieren. Die zwischen den beiden Schlaganfällen von Dix 1967-69 entstandenen Arbeiten zeigen ausnahmslos wie schwer dem als Vitalist, ja Sexist apostrophierten Künstler das Sterben gewesen ist. Der Titel "Der Gekreuzigte" ist möglicherweise ein Nietzsche-Zitat. Sicher aber ist mit Schnurbart und Augenbrauen an Nietzsche erinnert, von dem der ganz junge Dix eine Porträtbüste geschaffen hat. Auf diesen Anfang ist am Ende Bezug genommen. Dass es sich gleichzeitig um ein Selbstbildnis des Künstlers handle, gilt jedenfalls nicht physiognomisch. Es gilt natürlich hinsichtlich der Sterbesituation. Beides streicht aber nicht durch, dass es sich um ein Bild des Gekreuzigten aus Nazareth handelt. Schon Nietzsches Auseinandersetzung mit dem Kreuz macht ja nur von daher Sinn. Unter den wenigen Texten, die es überhaupt von Dix und erst recht zu seinen Glaubensverhältnissen gibt, ist einer, der vom Sterben Jesu durch Erstickungstod am Kreuz handelt, polemisch gegen das "schöne" Sterben, das er in den Kirchen sieht. Das Hervortreten von Brustkorb und Genitalien, das er da beschreibt, ist hier genau gezeichnet. So nimmt er seinen Tod wie den Nietzsches, mit dem er manches Problem gleichsam geteilt hat, in den Tod Jesu hinein. Ich halte das für eine Weise des Glaubens.

Zusammenfassung

Ich wünsche mir, dass Sie nicht eine Aufzählung gehört haben, sondern eine Geschichte. Wie Menschen und vor allem natürlich Menschen in der Gemeinschaft der christlichen Kirchen den Tod Jesu am Kreuz interpretiert haben - interpretieren. Das ist wohl zu theoretisch formuliert, also: inwiefern er ihr Existenzverständnis betrifft. Das scheint mir der entscheidende Begriff von "Glauben" zu sein. Offenbar geht es um eine Beziehung - da spielt die Individualität eine Rolle, aber natürlich auch die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen, politischen Verhältnisse. Sie färben diese Beziehung durch die Jahrhunderte. Natürlich darf ich auch "Liebe" sagen - aber eben in Beziehung - von beiden Seiten. Aufgrund der Geschichte, die wir gesehen haben, ist da ein sentimentales Verständnis nicht möglich. In meinen Augen spricht nichts dafür, dass diese Geschichte zu Ende ist. Die da dauernd am Beenden sind, haben sie oft noch nie gesehen.

Für die Methode, diese Geschichte sichtbar zu machen, spielt der Kunstbegriff eine Rolle. Kunst ist nicht nur Schmuck, Präsentation, Illustration - sie ist und schafft Wirklichkeit - Kunst gehört zu den Wirklichkeit schaffenden und verändernden Faktoren, jedenfalls im Raum des Menschenlebens. Das freilich kann sie nur, wenn sie an ihr Äußerstes geht. Dass wir sie aufgesucht haben, um unser gemeinsames Gespräch zu öffnen und zu bezeichnen, empfinde ich als verheißungsvoll.

Nur zum privaten Gebrauch. Alle Publikationsrechte liegen beim Autor.