

Ruth Pucher MC

Symbol für Tod und Auferstehung

Wie viel Auferstehungshoffnung steckt in Kreuzen der europäischen Kunst?

Erst gegen Ende des ersten christlichen Jahrtausends betonen Darstellungen das Leiden Christi am Kreuz. Dennoch gibt es auch dabei Anknüpfungspunkte für den Glauben an die Auferstehung. Ein kunstgeschichtlicher Durchgang.

● Bei einer Kirchenführung mit der Katholischen Frauenbewegung im Dom zu St. Pölten in Niederösterreich kam in der Gruppe die Frage auf, ob es eigentlich Symbole für die Auferstehung gibt. Das leere Grab, die gelösten Leinenbinden, der Auferstandene mit der Siegesfahne oder gar als Gärtner mit dem Spaten ... – all diese Motive greifen Teilaspekte aus den Auferstehungserzählungen der Evangelien auf. Sie haben Erinnerungscharakter und rufen die Ereignisse rund um die Auferstehung in das Gedächtnis, laden ein zum Erzählen. Symbole aber, bekenntnishaft Zeichen für die Auferstehung, sind sie nicht geworden. Was dann?

Es bleibt das Kreuz heute das wichtigste Symbol der christlichen Religion. Weil wir Christinnen und Christen an die Auferstehung glauben, verkündigen wir paradoxerweise den Tod Jesu am Kreuz. Im weiteren Verlauf der Führung haben wir im besonderen die Kreuze und Kreuzigungsdarstellungen im St. Pöltner Dom in den Blick genommen und sie unter der Fragestellung

untersucht, inwieweit sie neben der spezifischen Todesart Jesu auch seine Auferstehung ins Bild setzen.

Diese Frage soll auch im Folgenden im Vordergrund stehen, wenn Typen von Kreuzen und Kreuzigungsdarstellungen aus verschiedenen Jahrhunderten vorgestellt und untersucht werden. Wie viel Auferstehungshoffnung steckt in Kreuzen der europäischen Kunst und in welchen Formen drückt sie sich aus?

Das späte Auftreten

● Die frühen Christinnen und Christen verkündigten »Jesus Christus, Gottes Sohn, den Heiland«, so die Übersetzung des verdichteten Glaubensbekenntnisses im geheimen Zeichen des Fisches, des $\text{I}\chi\theta\upsilon\varsigma$, das zur Zeit der Christenverfolgung häufig auf Grabplatten und in die Wände von christlichen Versammlungsräumen geritzt wurde. Das Kreuz hingegen fand in den Anfängen des Christentums keine Verwendung. Rund vier Jahrhunderte lang scheute man davor zurück, dieses Marterinstrument darzustellen, mit dem Gottes Sohn zu Tode gekommen war. Einen Gott zu verehren, der wie ein Schwerverbrecher würdelos vor aller Öffentlichkeit hinge-

richtet worden war, galt für Nichtchristen als Torheit. Vielmehr verbreiteten sich Bilder eines Gottes, der eine gewinnende Ausstrahlung auch für Neulinge hatte, z. B. in der Gestalt des guten Hirten, der sich fürsorglich seiner Herde annimmt, das Idealbild eines guten Königs. Dieses Beispiel zeigt, dass sich auch in der christlichen Motivwahl die zeitgenössische Mentalität spiegelte, die eher die lebensfördernden Aspekte der Gottheit in den Mittelpunkt stellte. Somit fiel zunächst eine Entscheidung gegen das Kreuz.

Erst um das Jahr 400, mit der Verbreitung des Kults um das »Wahre Kreuz« Christi, das der Legende nach die heilige Helena, die Mutter Kaiser Konstantins, auf ihrer Pilgerfahrt nach Jerusalem gesucht und gefunden hatte, verstand man das Kreuz als heilbringendes Zeichen. Rasch setzte sich die Überzeugung durch, dass nicht nur vom »Wahren Kreuz«, sondern auch von seinen Abbildern eine heilende und stärkende Kraft ausgehe.

»Mit diesem Zeichen wirst du siegen!« – Die Kreuz-Vision Kaiser Konstantins im Jahre 312 vor seiner Schlacht an der Milvischen Brücke hatte das Ende der Christenverfolgung markiert und den Beginn einer Bildtradition des Kreuzes in der Kunstgeschichte, wenngleich in der ersten Hälfte des 4. Jh. das Kreuz unter Konstantin als kaiserliches Bildmotiv noch unvorstellbar gewesen wäre. Noch immer gehörte die Kreuzigung als entehrende Todesstrafe zur grausamen Realität im römischen Reich – vermutlich erst unter Kaiser Theodosius I. (gest. 395) wurde sie endgültig abgeschafft.¹

Die Siegerpose

- Die ältesten Darstellungen der Kreuzigung Jesu sind aus der 1. Hälfte des 5. Jh. überliefert. Das eine Beispiel, ein geschnitztes Elfenbeintä-

felchen italienischen Ursprungs, das Teil eines Kästchens – vermutlich zur Aufbewahrung eines Kreuzpartikels – war, kombiniert die Kreuzigung Jesu mit dem Selbstmord des Judas. Während Judas, bekleidet, mit schlaffen Armen leblos an einem Baum hängt, der sich unter seiner Last weit

»gewinnende Ausstrahlung«

herunterbiegt, scheint Jesus im Gegensatz dazu mit ausgebreiteten Armen kraftvoll und lebendig vor dem nur angedeuteten Kreuz zu stehen. Sein athletisch ausgearbeiteter Körper, bekleidet lediglich mit einem Lententuch, und sein fester Blick in die Ferne weisen ihn als Sieger über den Tod aus.

Das Bild des Gekreuzigten als lebendiger Sieger über den Tod hielt sich auch über die Periode des Bilderstreits im 8. und 9. Jh. hinweg, bei dem es um die Frage ging, wie das Zweite Gebot auszulegen sei. Aus der Ottonik und der Romanik stammen etliche Bildwerke, die Christus am Kreuz als Gekrönten, als König zeigen. Viele dieser Darstellungen gehen zurück auf ein älteres, verloren gegangenes Urbild, das so genannte Heilige Antlitz, das »volto santo«, das der Legende nach von Engeln geschnitzt worden sein soll. Eine Kopie aus dem 12. Jh. befindet sich bis heute im Dom zu Lucca in der Toskana: Majestätisch gewandt mit einer langen, gegürteten Ärmel tunika steht der bärtige Christus aufrecht auf einem Postament vor dem Kreuz. Seine weit ausgebreiteten Arme und seine geöffneten Augen verleihen ihm eine Präsenz, die seine Macht und seine beschützende Kraft zum Ausdruck bringt. Die vier Nägel, die Hände und Füße am Kreuz fixieren, treten bei diesem Typus kaum in Erscheinung. Vielmehr sind es die Krone oder der Blick, welche die Aufmerksamkeit auf sich ziehen und Christus als allumfassenden Herrscher und Triumphator über den Tod zeigen.

Der Lebensbaum

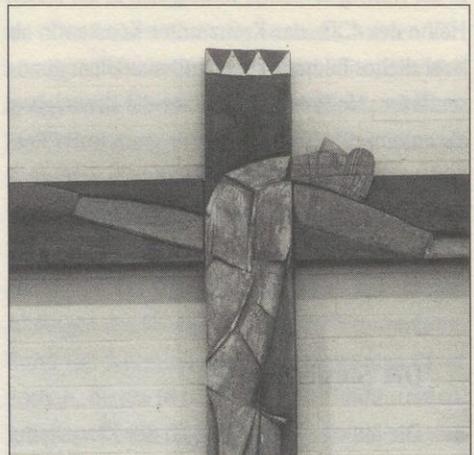
● Mit der Beendigung des Bilderstreits in der Mitte des 9. Jh. kamen erste Darstellungen des toten Gekreuzigten auf. Die Befürworter der Bilder hatten mit der wahren Menschlichkeit Jesu argumentiert, deren Darstellung nicht gegen das Zweite Gebot verstoße. Dies führte in der Folgezeit zu einem stärkeren Realismus in den Bildwerken: Die geschlossenen Augen, der geneigte oder nach vorne gekippte Kopf und der hängende Körper bildeten den neuen Kreuzigungstypus, aus dem sich später das Bild des Schmerzensmannes herausformte.² Frühestes erhaltenes Beispiel eines großformatigen toten Kruzifixus ist das »Gero-Kreuz« im Kölner Dom aus der Zeit um 970.

Betrachtet man so genannte Pest- oder Mystikerkreuze aus der Gotik, die einen entstellten, von Wunden übersäten Leib zeigen, der schmerzlich gekrümmt, schwer lastend am Kreuz hängt, scheint der Glaube an die Auferstehung in weite Ferne gerückt. Tröstlich scheint allein die Botschaft zu sein, dass der christliche Gott alle nur möglichen menschlichen Qualen am Leib Christi selbst durchlitten hat. Aber ein anderes Motiv kommt hinzu: Gerade in diesen

»eine andere Realität wahrnehmen«

drastischen Darstellungen hängt oftmals der Leichnam Jesu an einem Kreuzbalken, der zarte Knospen austreibt, bzw. an einem gewachsenen Baum oder einem gabelförmigen Astkreuz. Dieser Vergleich des Kreuzes mit einem Baum, der süße Frucht trägt, entstand bereits in altkirchlichen Hymnen des 6. Jh., die zum Teil noch heute in der katholischen Karfreitagliturgie gesungen werden.³ In der scheinbaren Ausweglosigkeit des Leidens weist der Lebensbaum über den Tod hinaus.

Zu allen Zeiten suchten Künstler und Künstlerinnen für ihre Arbeiten Anregungen in der Bildtradition. Sie zitierten, variierten oder kombinierten neue Motive vorausgegangener Zeiten. Der schwäbische Bildhauer Egon Stöckle griff Mitte der 1980er Jahre den Typus des Schmerzensmannes wieder auf, um für die Kapelle im Klinikum Augsburg ein Kruzifix auszuarbeiten. »Es ist vollbracht«, scheint über diesem Gekreuzigten als Überschrift zu stehen. Obwohl der Leib Christi in sich verdreht und überspannt wirkt, ruht sein Kopf friedlich und entspannt auf dem Querbalken des Kreuzes wie auf einem Totenbett. Die geschlossenen Augen sind nach oben gerichtet, in die Weite. Bei diesem Christus können PatientInnen und Angehörige Ruhe finden, aber sie sind auch eingeladen, den Blick vom Bild des Toten zu erheben und eine andere Realität wahrzunehmen. Eine stilisierte goldene Krone am oberen Ende des vertikalen Kreuzbalkens lässt den Gedanken und Gebeten Freiraum: Bezeichnet sie Christus als den »König der Juden«, zeichnet sie ihn als Sieger über den Tod aus oder verheißt sie vielmehr allen Sterbenden einen königlichen Empfang im Himmel?



Egon Stöckle, Kreuz für die Kapelle im Klinikum Augsburg (Ausschnitt), Mitte 1980er-Jahre

Die Umarmung

● Eine andere Form, die das Leiden am Kreuz und unter dem Kreuz weiterführt, geht auf eine Vision des hl. Bernhard von Clairvaux zurück, der im Gebet erlebt hatte, wie Christus seine Arme vom Kreuzesbalken löste, um ihn als Beter unter dem Kreuz zu umarmen. Seiner Vision liegt die für Bernhard typische Kreuzestheologie zugrunde, welche die Menschlichkeit Jesu in den Mittelpunkt stellt und das Mitleiden mit ihm und seiner Mutter neu entdeckt, eine Sichtweise, die dann wenig später von den Bettelorden übernommen und verbreitet wurde.⁴ Christus vereint in seiner Umarmung sein eigenes Leiden mit den Schmerzen und Nöten der Menschen unter dem Kreuz und nimmt sie mit in die Auferstehung. Künstlerische Darstellungen dieser mystischen Vereinigung des heiligen Bernhard mit Christus treten erstmalig im 15. Jh. auf.

Aus dem 14. Jh. sind vereinzelt Kruzifixe erhalten, bei denen Christus seine Hände mit samt Nägeln vor dem Körper hält. Auch diese Christusbilder rufen bei heutigen Betrachtern ähnliche Assoziationen wach.⁵ »Wenn ich über die Erde erhöht bin, werde ich alle zu mir ziehen.« (Joh 12,32) – Ein geschnitzter Kruzifixus des 14. Jh. aus dem Würzburger Neumünster scheint eindrucksvoll diesen Vers zu vergegenwärtigen.

Die rechte Seite

● Die meisten Kreuzigungsdarstellungen vereinen in einem Bild Elemente aus den vier Passionserzählungen: Die im Johannes-Evangelium erwähnte Seitenwunde fehlt an keinem Corpus, egal welche »Phase« des Sterbens der Künstler umgesetzt hat. Sie ist zum Merkmal des spezifischen Todes Jesu geworden. Auf das Evangelium



Gekreuzigter aus dem Würzburger Neumünster, 14. Jahrhundert

nach Lukas geht die Unterscheidung zwischen einem so genannten guten und einem bösen Schächer zurück, die mit Jesus gekreuzigt wurden. Der »gute Schächer«, dem Jesus die Zusage gibt, dass er noch am selben Tag mit ihm im Paradies sein werde, fand in der Kunst zur Rechten Jesu Platz, also auf seiner Ehrenseite. Vielleicht spiegelt der gute Schächer die Sehnsucht der Menschen nach Erlösung und ihre Hoffnung auf Erfüllung durch Jesus wider.

Um 1430 wurden im deutschen Sprachraum vielfigurige Tafelbilder beliebt, die die Passionsgeschichte in die Gegenwart des Spätmittelalters übertrugen. Bei öffentlichen Hinrichtungen vor den Toren der Stadt fanden die Künstler zahlreiche Anregungen für ihre Arbeiten. In diesen so genannten volkreichen Kreuzigungen teilt das Kreuz Christi meist die gesamte Szenerie in zwei Hälften: in eine gläubige und eine ungläubige Seite. So versammeln sich auf

der rechten Seite Jesu seine Mutter, Johannes, Maria Magdalena und andere Frauen aus seiner Anhängerschaft, außerdem der Hauptmann, von dem das Lukas-Evangelium berichtet, dass er durch das Sterben Jesu zum Glauben an ihn gefunden habe, und der Soldat, der die Lanze führte. Zur Linken Jesu tummeln sich seine Gegner: verschiedene Gruppen von römischen Soldaten und Vertreter der jüdischen Obrigkeit.

Die feststehende Symbolik von Rechts und Links in der Bildtradition führte auch dazu, die Herzwunde Jesu, die sich biologisch natürlich auf seiner linken Seite befinden müsste, fast immer rechts darzustellen. So ist sie symbolisch richtig platziert. Zu seiner Rechten scharft Jesus die Gesegneten, für die er sein Blut vergossen hat.⁶ Das Motiv des Blutvergießens, das schon der Kirchenvater Johannes Chrysostomos mit der Eucharistie in Verbindung gebracht hat, ist auch erkennbar bei Darstellungen, in denen ein Engel oder der Jünger Johannes einen Kelch unter die Seitenwunde hält, um das vergossene Blut Jesu aufzufangen.

Die Schönheit

● Nördlich der Alpen sind es Bildhauer wie Tilmann Riemenschneider, die an der Schwelle zur Neuzeit Christus am Kreuz Anmut, ja Schönheit verliehen haben. »Schön« zu leiden, sollte ein Ausdruck »hoheitsvoller Selbsthingabe« sein und eine Überhöhung der menschlichen Begegnung im Tod ausdrücken.

In der Renaissance in Florenz hatten es zu dieser Zeit erstmalig Bildhauer gewagt, Christus am Kreuz ganz und gar nackt zu zeigen: Christus als schönen jungen Mann, menschlich vollkommen, ohne sichtbare Spuren der Gewaltanwendung. Vorbilder fanden sie dafür in antiken Götter- oder Heroenstandbildern. Das neu er-

wachte Interesse der Künstler an der menschlichen Anatomie und an der Schönheit brachte diese Kruzifixe hervor. Am meisten bekannt wurden aus dieser Richtung wohl die Werke Michelangelos. Leichtfüßig, nahezu tänzerisch wirken die schlanken Proportionen einiger seiner Jesusdarstellungen, so z. B. sein Kruzifixus aus der Casa Buonarrotti in Florenz. Die Schönheit kann als eine Vorwegnahme der Auferstehung gedeutet werden.⁷

Die Lichtregie

● Schon im Spätmittelalter wurden in der Malerei die Kreuzigung Christi in reale Landschaftsräume versetzt und natürliche Himmelserscheinungen dargestellt. So zeigt z. B. Jörg Breu auf seinem Altar für das Stift Melk, wie sich beim Tod Jesu der Himmel verfinstert hat: Wie eine Gewitterwand erscheint das Stück schwarzblauer Himmel, das unter den Armen des Gekreuzigten sichtbar ist.

Mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten arbeiteten dann vor allem die Maler und Malerinnen der Barockzeit, für die die Kreuzigung Jesu noch immer ein zentrales Bildthema war. Peter Paul Rubens prägte Anfang des 17. Jh. einen Kreuzigungstypus, bei dem der Corpus hell erleuchtet, einsam vor einem ganz dunklen Himmel aufragt. Christus hat dabei die Arme nicht waagrecht ausgebreitet, sondern streckt sie V-förmig nach oben. Auch sein Blick folgt dieser Richtung. Stärker als je zuvor scheint Christus zwischen Himmel und Erde, zwischen oben und unten, ausgespannt. Ohne die Qualen des Todes zu verharmlosen, deutet Rubens damit die Auferstehung an. Der Glaube an das Geheimnis von Ostern spiegelt sich auch in der Inszenierung des Himmels: Hinter schwarzen Wolkentürmen öffnet sich ein Fenster zum Licht.⁸

Künstler wie der spanische Maler Diego Velázquez haben diesen Typus aufgegriffen und weitergeführt: Christus am Kreuz wirkt bei Velázquez nicht nur wie von außen angestrahlt, sondern es scheint vielmehr, als habe er aus sich selbst heraus zu leuchten begonnen.

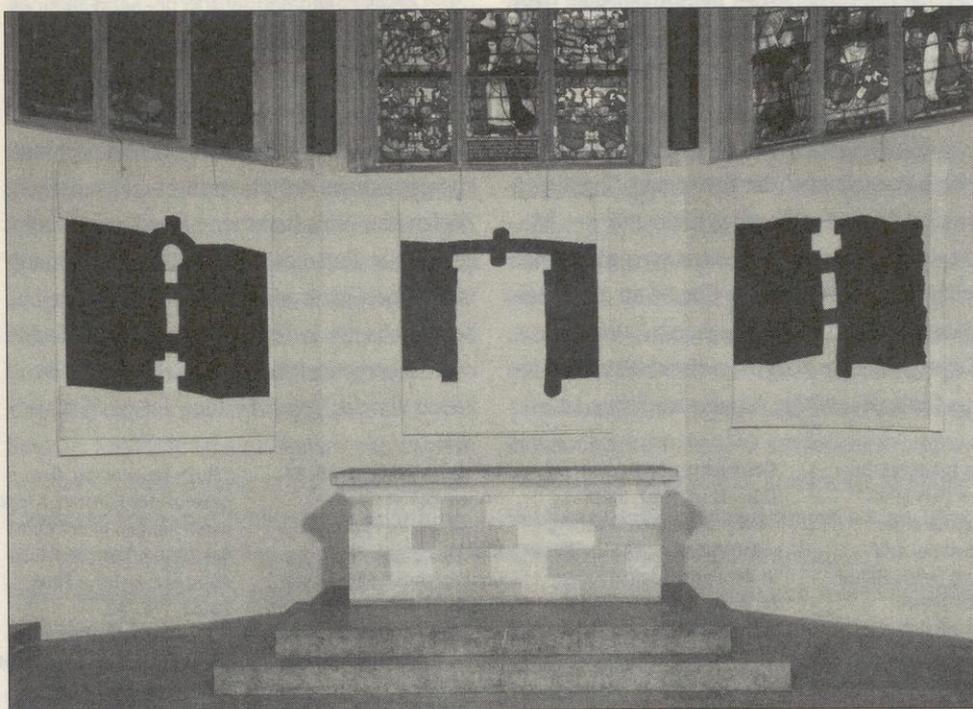
Das individuelle Ringen

● Im 19. und 20. Jh. gibt es nur mehr wenige Künstler, die die gewachsene Bildtradition der Kreuzigungsdarstellungen weiterführen. Die Institutionen Kunst und Kirche sind auseinander gefallen und die Künstlerinnen und Künstler in ihren Arbeiten keinen Autoritäten mehr verpflichtet. In diesem Zusammenhang lässt sich beobachten, dass sich die Bildinhalte oft auch vom biblischen Kontext gelöst haben und sehr subjektiv mit der Kreuzigung als Phänomen umge-

gangen wird. Am Kreuz manifestiert sich das individuelle Ringen um Wahrheit und Anerkennung und um Antworten auf die wesentlichen Fragen des Menschseins.

Einzelne Künstler wie Lovis Corinth oder Arnulf Rainer identifizierten sich so sehr mit dem Gekreuzigten, dass sie ihm ihre eigenen Gesichtszüge verliehen haben. Sie erkannten in Jesus einen einsam leidenden Außenseiter der Gesellschaft, der für seine Mission sein Leben gab, aber durch das Kreuz erhöht wurde.

Andere haben sich intensiv mit dem Kreuz als Symbol auseinandergesetzt. Josef Beuys, in dessen Arbeiten das Kreuz eine wichtige Rolle einnimmt, sieht in ihm ein positives Zeichen: Das Kreuz steht für die Überwindung des Materiellen durch das Geistige. Durch den Einsatz neuer Materialien wie Filz, Fett oder Blut stellte Beuys »Energietransformationen« dar, mit denen er einen Prozess des Umdenkens anstoßen möchte.



Eduardo Chillida, *Triptychon: Homenaje a San Juan de la Cruz*, Köln St.Peter 1993. © VG Bild-Kunst, Bonn 2007

Der Leerraum

● Räume zu erschaffen, ist das Hauptthema des baskischen Bildhauers Eduardo Chillida. Sein Triptychon aus dem Jahre 1993 für den Altarraum der Kirche St. Peter in Köln hat er dem spanischen Mystiker Johannes vom Kreuz gewidmet. Chillida schnitt dafür geometrisch exakte Löcher in eine dichte, schwarze Filzmatte ein. Lichtkanälen gleich scheinen sich diese von unten nach oben durch das schwere Material zu arbeiten. Auf der linken Tafel unten und auf der rechten oben haben sich kleine Kreuze gebildet, und auch das Mittelbild lässt an die Kreuzform denken. Die Kreuze öffnen sich zum Außenraum hin, geben den Weg frei. Eigentlich sind diese Kreuze nicht mehr existent, sondern nur in der Negativform sichtbar. Sie erinnern an Wege, die das Kreuz überwinden.

Chillida, der sich selbst als religiös bezeichnet, hat mit dieser Arbeit dem Aufstieg zu Gott durch die Dunkelheiten der menschlichen Existenz ein Denkmal gesetzt, das zur Meditation von Tod und Auferstehung einlädt.¹⁰

Die ausgewählten Beispiele zeigen, dass in vielen Darstellungen der Kreuzigung Christi und des Zeichens des Kreuzes nicht nur der Moment des Leidens und Sterbens vergegenwärtigt wurde, sondern auch der Glaube an die Auferstehung Gestalt bekam. Es ist ein Reichtum der Kunstgeschichte, dass die meisten Bilder von Jesus Christus mehrere Aspekte anklingen lassen.



*Spätgotische
Madonna aus
der Kirche
St. Ruprecht
in Wien um
1510.*

Dieses Phänomen sei abschließend an einer spätgotischen Madonna aus der Wiener Ruprechtskirche verdeutlicht: Das Jesuskind wendet sich nicht dem Betrachter zu, sondern schmiegt sich an die Brust der Mutter und hält sich mit ausgestreckten Armen an ihren geflochtenen Zöpfen fest. Seine Beinchen hat es übereinander geschlagen. Ruft diese Körperhaltung des Kindes nicht einen ganz anderen Moment seiner Lebensgeschichte in Erinnerung? Das Bild kindlicher Geborgenheit bei der Mutter wird durchkreuzt von der Vorausdeutung auf den Tod.

¹ Venelina Landgraf, Das Kreuz im ersten Jahrtausend: autonomes Zeichen, Symbol und Attribut, in: Sylvia Hahn/Carmen Roll/Peter B. Steiner (Hg.), Kreuz und Kruzifix. Zeichen und Bild, Ausstellungskatalog Freising 2005, 42-49, hier 42f.

² Georg Baudler, Das Kreuz.

Geschichte und Bedeutung, Düsseldorf 1997, 320f.

³ Peter B. Steiner, Lebendig – tot. Aspekte des Kruzifixus in der europäischen Kunst, in: Ausst.kat. Freising 2005 (vgl. Anm. 1), 69-74, 69.

⁴ Floridus Röhrig, Vom Siegeskreuz zum Schmerzensmann. Der Wandel der Kruzifixdarstellungen im

13. Jh., in: ebd., 66-68, 67.

⁵ Aber: Reiner Hausherr, Kruzifixus. In: Engelbert Kirschbaum u.a. (Hg.), Lexikon christlicher Ikonographie, Bd. 2, Freiburg i. Br. 1970, 677-695, 689.

⁶ Peter B. Steiner, Anm. 3, 69-74, 69.

⁷ Ebd., 71.

⁸ Ebd., 73.

⁹ Ruth Langenberg, Der gekreuzigte Künstler. Kreuzdarstellungen in der Kunst des 20. Jahrhunderts, in: Ausst.kat. Freising 2005, 75-82, 75f., 79.

¹⁰ Friedhelm Menekes/Johannes Röhrig, Crucifixus. Das Kreuz in der Kunst unserer Zeit, Freiburg 1994, 128f.