

**Rita Burrichter**

## **Jesus in der modernen Kunst – eine Herausforderung für Theologie und Kirche**

*Mit knappen Strichen zeichnet Burrichter im folgenden die Entwicklung des Christusbildes in der Kunst\* von den Anfängen bis herauf in die Gegenwart, die neben neuen Formen dieses Bildes auch Tendenzen zu seiner Auflösung zeigt. Die moderne Kunst ist autonom und verzichtet auf außerbildliche Verweise. Ihr Ziel sind nicht „Motive“, sondern „die wahren Verhältnisse der menschlichen Gestalt“ (Vincent van Gogh). red*

### *Kunstgeschichtliche Wandlungen*

Wer sich mit dem Jesusbild in der Geschichte der Kunst beschäftigt, wird sehr bald feststellen, daß in den ersten Jahrhunderten die dem biblischen Bilderverbot verpflichtete Bilderskepsis unter Christen vorherrschend war und daß deshalb porträthafte Bilder von Jesus zunächst fehlen. Statt dessen gibt es Christussymbole; das bekannteste ist das Bild des Schafrägers. Als das individuelle Christusbild aufkommt, wird es in Anlehnung an die antike Götter- und Kaiserikonographie gestaltet: Christus als Logos (Wort), als Soter (Heiland), als triumphaler Pantokrator (All-Herrscher). Damit war das Christusbild verbindlich festgelegt. Auch die frühen Darstellungen der Kindheit Jesu, seines öffentlichen Wirkens und seines Leidens sind nicht so sehr biographisch als vielmehr dogmatisch interessiert. Als Festtagsikonen sind sie in die Liturgie eingebunden, sie dienen der erinnernden Feier und Deutung der Heilsgeschichte.

Die gravierenden politischen, wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen im abendländischen Mittelalter führen auch zu Akzentverschiebungen in der Darstellung Christi. Neben die herrscherlichen Bildtypen treten der Leidende am Kreuz und der Schmerzensmann. In den oft drastisch-realistischen Bildwerken spiegelt sich die gesteigerte Passionsfrömmigkeit der Zeit; mit dem geschundenen und erniedrigten Menschensohn können und dürfen sich die Betrachterinnen und Betrachter identifizieren. Emotionale Nähe

\* Vgl. dazu Heinz Schürmann, *Der proexistente Christus – die Mitte des Glaubens von morgen?* in: *Diakonia* 3 (1972), 147–160, bes. die Ausführungen zum Thema: Das evolutive Christusbild, 155ff.

und Unmittelbarkeit kennzeichnen die Begegnung mit diesen spätmittelalterlichen Christusbildern.

Die künstlerischen, geistesgeschichtlichen und theologischen Aufbrüche der Neuzeit finden ihren Ausdruck in der Kunst der Renaissance und des Barock. Im Bereich der bildenden Kunst sind deutlich Autonomiebestrebungen wahrzunehmen: Einzelne Künstler (und einige wenige Künstlerinnen) treten als Persönlichkeiten hervor; die Rolle der Auftraggeber (unter ihnen die Kirche) ändert sich; das Themenspektrum wird breiter, das Christusbild ist ein Motiv unter anderen. Das Interesse an Körperlichkeit, ideal-schönen Proportionen, an dramatischer Lichtregie und tiefenräumlicher Bildkonstruktion führt zu charakteristischen Vorlieben in der Motivwahl: Verklärung, Auferstehung und Himmelfahrt Christi sind nun die vorherrschenden Themen.

Neben die großen Auftragsarbeiten treten jedoch zunehmend freie Werke, deren theologisches Programm nicht mehr vorgegeben oder kontrolliert wird. Jenseits dogmatischer Fragestellungen vermag das Christusbild nun existentielle menschliche Grundbefindlichkeiten auszudrücken. Schon in vor-moderner Zeit kristallisiert sich heraus, was für die avantgardistische Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts kennzeichnend sein wird: Das Christusbild wird zum Menschenbild. So schafft Albrecht Dürer im Jahr 1500 ein Selbstporträt, das in Haar- und Barttracht, Redegestus, Haltung und Ausdruck bis hin zur Bildinschrift dem traditionellen Christusbild angeglichen ist. Und Rembrandt malt um 1650 mehrfach Christus „nach dem wirklichen Leben“; das Modell ist ein junger orientalischer Jude.

Gerade im Œuvre Rembrandts läßt sich auch beobachten, was gleichfalls die modernen Christusdarstellungen prägen wird: Die traditionelle Christusikonographie verliert an Bedeutung gegenüber den bildkünstlerischen Mitteln. Die theologisch-spirituelle Reflexion des Künstlers läßt sich nicht unabhängig von Kompositionsstruktur, Farbgebung und malerischem Gestus erschließen.

### *Das Ende des Christusbildes?*

Diese neuzeitlichen Prozesse der Loslösung führen im 19. Jahrhundert zu einer grundlegenden Veränderung der Produktions- und Rezeptionsbedingungen der bildenden Kunst. Die Kunst der Moderne verwahrt sich

gegen inhaltliche und stilistische Normierungen und auch gegen gesellschaftliche und kirchliche Funktionszuweisungen. Das bedeutet das „Aus“ für die monumentale biblische Historienmalerei, das Ende der affirmativen, meist triumphalen Christusdarstellungen. Nichts kann darüber hinwegtäuschen, daß das christliche Thema einen verschwindend geringen Anteil in der Kunst der Moderne einnimmt, und doch ist dies nicht das Ende des Christusbildes.

In den Œuvres vieler bedeutender Künstlerinnen und Künstler des 19. und 20. Jahrhunderts erscheint das Bild Jesu Christi – nicht immer in frommer Absicht – manchmal synkretistisch, oft leidenschaftlich fragend, vielfach als beißende Anklage, immer aber als Herausforderung für Glaube, Theologie und Kirche.

Dabei sind auf den ersten Blick vor allem die provozierenden Werke eine Herausforderung, wie z. B. das Gemälde von Max Ernst „Die Jungfrau züchtigt das Jesuskind vor drei Zeugen: André Breton, Paul Eluard und dem Maler“ aus dem Jahr 1926, in dem der durch die Wucht der Schläge heruntergefallene Nimbus und das rotgehaueene Hinterteil des Kindes manch süßliche Darstellung der Kindheit Jesu parodieren. Das Bild versteht sich darüber hinaus als religionskritische Entlarvung sadomasochistischer Strukturen im Katholizismus. Die Zeichnung „La crucifixion“ von Pablo Picasso vom 21. August 1938, die die Kreuzigung als Ineinander von Opferritus und sexueller Ekstase darstellt, und das Triptychon „Die Kreuzigung“ von Francis Bacon aus dem Jahr 1965, das nicht mehr den Gekreuzigten zeigt, sondern Fleischklumpen und Hautfetzen, nahezu verwest, malerisch immer an der Grenze zum Ungegenständlichen, wirken schockierend und grauenerregend. Geradezu blasphemisch erscheint das Gemälde des zeitgenössischen Künstlers Harald Duwe: Sein „Abendmahl“ aus dem Jahr 1978 bietet wortwörtlich Christi Leib als Speise dar, in einer Schüssel den Kopf, auf den Tellern das Herz, ein abgehauener Fuß, eine Hand mit der klaffenden Nagelwunde.

Die gewalttätigen, wüsten, theologisch oft verqueren Darstellungen schließen durchaus an die spätmittelalterliche drastisch-expressive Bildtradition an, sie tun dies allerdings „nach-aufklärerisch“, sozusagen in säkularisierter Distanz. Während die mittelalterliche Ecce-Homo-Darstellung, der Schmerzensmann und die Pietà ihre Zuspit-

zung in der Parallelisierung von geschundenem Gottessohn und geschundener Menschheit finden, formulieren die Bildwerke der Moderne auch den radikalen Zweifel, die äußerste Absurdität, nicht nur die Gottferne, sondern auch die Gottlosigkeit. So kommt in den Kreuzigungsdarstellungen Bacons Christus gar nicht vor.

Demgegenüber stellt sich die Herausforderung für Kirche und Theologie ganz anders dar, wenn Christus radikal identifiziert wird: als Unterdrückter, Hungernder, Gedemütigter. So ist der hingeschlachtete Jesus das einzige, doch immer wiederkehrende Christusthema im Spätwerk Lovis Corinths; für den russischen Juden Marc Chagall wird Jesus zum Symbol des leidenden jüdischen Volkes; der zeitgenössische Zeichner und Bildhauer Alfred Hrdlicka setzt in das Zentrum eines Blattes zum „Plötzenseer Totentanz“, das den Titel „Emmaus – Abendmahl – Ostern“ (1972) trägt, nicht Jesus, sondern einen das Brot brechenden Gefangenen des nationalsozialistischen Regimes.

Noch sehr viel stärker wird die subjektive Aufladung der Christusfigur da, wo sich der einsame, verkannte Künstler mit dem ebenfalls verkannten Messias identifiziert. Das Bildthema ist eine typische Erscheinung für die Kunst der Moderne, deren Anspruch auf eine gültige Formulierung von Welterfahrung und Weltdeutung oft genug mit dem bürgerlichen Kunstgeschmack kollidiert. Als Beispiel kann der belgische Künstler James Ensor genannt werden, der geradezu obsessiv christliche Bildthemen wählt, um die von ihm erlittenen Anfeindungen und Mißachtungen durch die zeitgenössischen Kritiker zur Anklage zu bringen und gleichzeitig seinen messianischen Anspruch zu dokumentieren.

Jesus als Identifikationsfigur für die Leidenden und Jesus als der unbedingt Solidarische, als der den Menschen nahe Bruder, dies sind bedeutende Aspekte des Christusbildes der Moderne. Und dennoch bleibt den meisten Künstlern und Künstlerinnen das Motiv fremd, eine Fremdheit, die nicht nur mit der je persönlichen Beziehung zu bzw. Entfremdung von Kirche und Religion zu tun zu haben scheint, sondern die auch innerkünstlerische Gründe hat. So malt Gabriele Münter 1908/09 eine „Pietà“ in freier Landschaft. Maria im blauen Kleid mit dunklem Haar blickt die Betrachterin/den Betrachter an, doch der tote Jesus in ihren Armen erscheint lediglich als dunkler Schat-

ten, als gesichtslose menschliche Silhouette. Die traditionelle Ikonographie ist nur mehr thematischer Aufhänger, die Ausdruckstiefe hingegen konzentriert sich in der malerischen Behandlung der Fläche.

Daß die moderne autonome Kunst religiöse Bezüge und spirituelle Tendenzen nicht länger an außerbildliche Verweise, darunter auch Thema oder Motiv, bindet, ist die eigentliche Herausforderung für Theologie und Kirche. So schreibt Vincent van Gogh im Jahr 1889 aus St. Rémy in einem Brief an seinen Bruder Theo: „Wenn ich hierbleibe, werde ich nicht versuchen, einen Christus im Olivengarten zu malen; vielmehr die Olivenerte, so wie man sie noch heute sieht, und wenn ich darin die wahren Verhältnisse der menschlichen Gestalt finde, so kann man dabei an jenes denken.“<sup>1</sup> Kaum nachdrücklicher kann formuliert werden, wie sehr sich die moderne Kunst am Ende des 19. Jahrhunderts von den Zwängen und Wertmaßstäben der akademischen Malerei gelöst hat. Die Auffindung der „wahren Verhältnisse“ erschöpft sich für van Gogh nicht im Thematischen, er vermag gerade im alltäglichen, unpräzisen Motiv komplexe Sinnzusammenhänge zu verbildlichen. Das Bild als Ganzes ist entscheidend: Im Zueinander von Komposition, Farbe und einzelner Pinselstrich konstituiert sich Bildsinn. Gegenüber der Wirkkraft des Motivs ist van Gogh eher mißtrauisch. So bezieht sich die gerade genannte Briefstelle auf ein Gemälde von Gauguin, das van Gogh nicht überzeugt hat. Er schreibt: „Darf Freund Bernard mich aber fragen, ob ich die Komposition von Freund Gauguin für gut halte, wo dieser noch nie eine Olive gesehen hat? Er vermeidet es eben, sich die geringste Vorstellung vom Möglichen und von der Realität der Dinge zu machen . . . Nein, in ihre biblischen Deutereien habe ich mich nie eingemischt.“

Damit weist van Gogh ein spirituelles Bedeutungspotential für seine Bilder nicht zurück: Die Betrachterin/der Betrachter mag „an jenes“ denken, sofern das Bild die „wahren Verhältnisse“ zum Ausdruck bringt. Doch er besteht darauf, daß sich die Wirklichkeit des Bildes (die „Vorstellung vom Möglichen und von der Realität der Dinge“) ausschließlich durch die ästhetische Erfahrung vermittelt; demgegenüber sind alle religiösen Interpretationen nachgängig.

<sup>1</sup> Vincent van Gogh, Briefe an seinen Bruder, hrsg. von Johanna Gesina van Gogh-Bonger, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1988, Bd. III, Nr. 598, S. 578f.

## *Autonome Kunst – Verbündete oder Konkurrentin der Theologie?*

Theologie und Kirche werden also in mehrfacher Hinsicht durch die moderne Kunst herausgefordert. Die inhaltliche bzw. motivische Auseinandersetzung der Avantgarde mit dem Christusbild zeigt vielfach das Unheile, das Chaotische, das Zerrissene und Gebrochene in Bildern, die oft genug den Glauben irritieren, in Frage stellen, manchmal auch verhöhnen. Gerade hier äußern sich aber auch die drängenden Fragen der Gegenwart nach Gerechtigkeit für alle, Befreiung und Erlösung, nach dem Grund christlicher Hoffnung.

Dabei erschöpft sich das Bedeutungspotential qualitätsvoller Werke nicht in einer Interpretation, und meistens erschließen sich die Bilder auch nicht auf den ersten Blick. Ein anspruchsvoller Umgang mit Kunst in Kirche und Theologie erfordert es, sich auf die Eigengesetzlichkeiten des Mediums einzulassen. Moderne Kunstwerke bestätigen nicht, was theologische Entwürfe schon immer beinhalteten und was Christinnen und Christen schon immer glaubten, doch sie geben der Theologie und dem Glauben zu denken.

Dies gilt besonders da, wo kein christliches Motiv hilfreiche Vermittlungsdienste leistet. Schon bei van Gogh, dann vor allem in der unegenständlichen Malerei zeigt sich der eigentliche Konflikt zwischen Kirche und autonomer Kunst: Die moderne Kunst illustriert nicht länger die Wirklichkeit, sondern bringt selbst Wirklichkeit hervor, sie setzt nicht lediglich Sprachliches in Bildliches um, sondern „die Kunst (besitzt) eine völlig unersetzliche, herausgehobene Erkenntnisfunktion, die weder von Wissenschaft noch Philosophie kompensiert werden kann.“<sup>2</sup> – Auch nicht von der Theologie. Die theologische Kunstbegleitung und die theologische Reflexion ästhetischer Erfahrung erfordert zunächst: Sehen lernen.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Gottfried Boehm, Ikonoklastik und Transzendenz. Der historische Hintergrund, in: Wieland Schmied – Jürgen Schilling, Ausstellungskatalog GegenwartEwigkeit. Spuren des Transzendenten in der Kunst unserer Zeit, Stuttgart 1990, 27–34, 27.

<sup>3</sup> Vgl. zum kunstgeschichtlichen Hintergrund: Günter Rombold – Horst Schwebel, Christus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 1983; Günter Rombold, Der Streit um das Bild. Zum Verhältnis von moderner Kunst und Religion, Stuttgart 1988; Katharina Winnekes (Hrsg.), Christus in der bildenden Kunst. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1989. Hier auch Abbildungen der meisten im Text genannten Werke.