

er verschwand 1937 in Paris auf geheimnisvolle Weise, wobei die berühmte Sängerin Nadjeshda Plewitzkaja der Mitschuld bezichtigt und zum Kerker verurteilt wurde. General Denikin starb 1948 in den USA.

Durch die Kriegssereignisse der Jahre 1944 und 45 wurde ein Teil der in Jugoslawien und Bulgarien ansässigen Angehörigen der ehemaligen Wrangel-Armee von neuem zur Flucht in andere Länder gezwungen. Eine große Anzahl Kosakenoffiziere, die in der Hoffnung auf die Befreiung ihrer Heimat vom Bolschewismus im zweiten Weltkrieg auf Seiten der Deutschen gekämpft hatten, wurde im Mai 1945 von den Engländern auf Grund der Bestimmungen des Jalta-Abkommens in Kärnten (Lienz) an die Sowjets ausgeliefert. Furchtbare Panik brach im „Kosakenlager“ bei Lienz aus, als die Botschaft bekannt wurde, daß auch die Mannschaften ausgeliefert werden sollten. Hunderte stürzten sich in die reißenden Fluten der Drau oder warfen sich unter die Panzer der Briten: Männer, Frauen und Kinder. Bittgesuche an den Papst, an Montgomery, den Erzbischof von Canterbury und an Eisenhower blieben erfolglos. Der Becher des Leidens mußte bis zur Neige geleert werden. Viele der Kosaken waren auf der Flucht vor dem Bolschewismus durch die halbe Welt gezogen. Nun aber ereilte sie, die unerbittlichen Gegner des Sowjetregimes, doch noch ihr Schicksal. Die Verzweiflungsschreie verhallten ungehört. Insgesamt wurden 25000 Kosaken und Weißrussen im Sommer 1945 von den Alliierten gewaltsam „repatriert“.

Am 16. Februar 1946 gab Radio Moskau bekannt, daß 14 Kosakengeneräle, darunter der greise Ataman Krasnow und General Schkuro, durch den Strang hingerichtet worden seien. In den Bergwerken des Ural und im Todeslager von Workuta aber gehen die letzten Kosaken elend zugrunde, zu ewiger Fron im Schacht verurteilt.

Georges Rouault: Größe und Grenze moderner christlicher Malerei

HERBERT SCHADE SJ

Als Joachim Winkelmann um das Jahr 1760 über die Alpen reiste, konnte er den schrecklichen Anblick der tiefen Abgründe und die chaotischen Massen der Granitblöcke am St. Gotthard nicht ertragen. Er zog die Vorhänge seines Wagens herunter.¹ Der große Vater der Archäologie sehnte sich nach der Sonne des Südens und stellte seine Idealbilder von „edler Einfalt und stiller

¹ S. Giedion, Architektur und Gemeinschaft. Hamburg 1956, S. 56.

Größe“ vor das Grauen der Wirklichkeit. Aber die Wirklichkeit läßt sich weder durch Klassizismus und Historizismus verstellen, noch durch Sentimentalität und Kitsch verdrängen. Und so kam auch in der Geschichte der Kunst eine Zeit, die gegen Biedermeier und Bürgertum, Akademismus und den Traum von einem idealen Schönen aufstand. Im deutschen Sprachbereich war es der Expressionismus und im französischen Raum der Fauvismus, der die Fassaden zum Einsturz brachte und die Masken herunterriß.

Es gab auch Christen, die das Wagnis dieser neuen Wirklichkeitserfahrung auf sich nahmen und den Anblick des Abgrundes nicht scheuten. Unter den Expressionisten war es vor allem der Protestant Emil Nolde, der diese neue Erfahrung ins Bild setzte. Aus der Reihe der Fauves ragt der Katholik Georges Rouault hervor.

Die Größe und Grenze eines solchen Wagnisses zu betrachten ist gerade für den Christen von besonderer Bedeutung, weil er dadurch zum Selbstverständnis seiner schwierigen Situation gelangt, die zwischen objektiver Norm und subjektiver Erfahrung die Mitte halten sollte. Die starke Spannung dieser Art, in die auch G. Rouault hineingestellt war, kommt in einer Selbstaussage zum Ausdruck: „Die Malerei ist für mich ein Mittel, das Leben zu vergessen, ein Schrei in der Nacht, ein verhaltenes Schluchzen, ein ersticktes Lächeln. Ich bin der schweisgsame Freund derer, die leiden in dem öden Gefilde. Ich bin der Efeu des ewigen Elends, der sich an die aussätzigte Mauer klammert, hinter der die rebellische Menschheit ihre Laster und Tugenden verbirgt. Als Christ glaube ich an Jesus am Kreuz.“²

Ursprung und Lehre

Georges Rouault wurde am 27. Mai 1871 in Belleville — einer Vorstadt von Paris — geboren. Sein Vater war Kunsttischler, seine Mutter die tapfere und geliebte Freundin seiner frühen Kunst. Im Jahre 1885 begann er die Lehre bei einem Restaurator von alten Glasfenstern. Zur selben Zeit besuchte der junge Mann die Abendkurse der École Nationale des Arts décoratifs. „Rouault war sehr stolz auf seine Herkunft aus dem Handwerk. Am Abend vor seiner Hochzeit fragte ihn eine Dame aus der Familie seiner Braut, die ihm irgendwie feindlich gesonnen war, mit geheucheltem Interesse:

„Was hatte eigentlich Ihr Vater für einen Beruf?“

„Er war Arbeiter bei Pleyel.“

„Sie wollen wohl sagen Angestellter!“

„Nein, Madame, Arbeiter!“

Die neugierige Dame verzog verächtlich das Gesicht.

„Sie sind Christin?“ fragte der Maler spöttisch.

„Welche Frage!“

² Theodor Hetzer, Giotto. Seine Stellung in der europäischen Kunst. Frankfurt/Main 1941, S. 177.

„Dann sollten Sie meinen Vater verehren, denn Sie verehren ja auch den heiligen Joseph, der Zimmermann war, und Jesus, seinen Lehrling!“

Sehr gekränkt entfernte sich die Dame und Rouault hörte sie murmeln: „Nun verstehe ich, warum die Malerei des jungen Mannes so abscheulich ist.“³

Dennoch blieb Rouault kein Handwerker. Er ging auf die École des Beaux Arts, wo Gustave Moreau sein Lehrer wurde. Dieser war kein führender Künstler, aber ein Meister der Kunsterziehung, der es verstand, seine Schüler zu unabhängigen Persönlichkeiten heranzubilden. Von seinem Lieblingsschüler Georges Rouault sagte Moreau: „Man kann leicht erkennen, daß er mein Schüler ist, denn er trägt Schmuck.“⁴ Rouault lernte also von seinem Meister nicht nur akademisch zeichnen, sondern übernahm auch dessen Vorliebe für das Kostbare und Reiche. So wird verständlich, daß die Bilder des Schülers einmal byzantinischen Zellschmelzarbeiten ähnlich sehen sollten.

Zunächst blieb Rouaults Werk jedoch konventionell. Trotzdem gewann er im Jahre 1894 mit einem Gemälde dieser Art, das den Titel „L'enfant Jésus chez les docteurs“ trägt, den „Prix Chenavard“. Man sieht dem Bild an, daß Rembrandt und Leonardo den jungen Künstler beeindruckt haben. Licht und Schatten — die Kontraste der Beleuchtung — sind häufig verwendet. Der weich modellierte Jesusknabe steht in einem perspektivisch gekonnten Innenraum. Die lyrische Empfindsamkeit des Künstlers wird spürbar. Die Angst erfindet dunkle Räume, die das flackernde Licht einer anderen Welt nur selten erhellt.

Die große Wende

Am Ende des vergangenen Jahrhunderts beginnt der Seelengrund der führenden Künstler zu wanken. Ein Beben erschüttert die führenden Geister, wie man es in der Kunstgeschichte bisher kaum beobachtet hat. Ensor malt seine dämonischen Masken. Munch erlebt seine Träume. Mit dem neuen Jahrhundert wächst die Erregung. Der Expressionismus zertrümmert die Form. Die Abstrakten verleugnen die äußere Erscheinung der Dinge. Der Surrealismus führt seine gespenstischen Marionetten ins große Welttheater der Geschichte ein.

Diesen Umschlag erfährt Georges Rouault in besonderer Weise. Er spricht von einem „coup de barre“, von einem herumgerissenen Steuer.

Im Leben Rouaults mag diese Wende durch den Tod seines geliebten Lehrers Moreau im Jahre 1898 ausgelöst worden sein. Wirtschaftliche Not und eigene Depressionen mögen die leidvollen Erfahrungen verstärkt haben. Nun bricht auch bei diesem Künstler der Untergrund durch, der „Ozean maleischer Ungeheuerlichkeiten“. Er tritt in die „Vorstadt langer Qualen“ ein. Die Zeit der „tableaux noirs“ beginnt. Landschaften und Gesichter werden

³ Ambroise Dollard, *Erinnerungen eines Kunsthändlers*. Berlin 1957, S. 99/100.

⁴ A. Dollard, a. a. O. S. 98.

hoffnungslos, die schwarzen Konturen drohen jede Farbe zu ersticken. Die Welt der Prostituierten und Clowns öffnet sich ihm und offenbart ihre Finsternisse. Der Abschaum einer ins Wanken geratenen Gesellschaft fließt in seinen Bildern zusammen. Dummheit, Triebhaftigkeit und Brutalität zeichnen die Gestalten. Die akademischen Formen und eine religiöse Scheinwelt gingen damals zu Bruch. Die Ausstellung des „Salon d'Automne“ vom Jahre 1905, die Rouault mit gegründet hat, macht diese Werke der Öffentlichkeit zugänglich. Matisse, Vlaminck, Derain und Friesz gehören zu den Künstlern, die ihre Werke zeigten. Man war entsetzt. Der Kunstkritiker Louis Vauxcelles soll damals beim Anblick einer harmlosen Plastik in den Ausstellungsräumen gerufen haben: „Donatello parmi les fauves!“ (Donatello unter den wilden Tieren).⁵ Diesem Ausruf verdankt der französische Expressionismus seinen Namen.

Rouault beanspruchte auch unter den „Fauves“ einen eigenen Platz. Gegen die dekorative Welt von Matisse und die reinen, intensiven Farben Vlamincks stellte er seine dunklen Gestalten und sein betontes moralisches Anliegen. Er zeigte das Elend und die Verlogenheit seiner Epoche auf. Zu den Hanswursten, Dirnen und Vorstadtbildern tritt eine weitere Motivgruppe: die Richter. Das Pharisäische der Gerichtsszenen wird dargestellt. Intrigantentum und Heuchelei werden sichtbar. Brutal und triebhaft sind auch hier die Gesichter.

Damals lernte Rouault Léon Bloy kennen, von dem Jacques Maritain einmal sagte, „er sei der Hiob auf dem Dunghaufen der modernen Zivilisation“.⁶ Lionello Venturi, der Biograph Rouaults, charakterisiert Léon Bloy noch schärfer: „Léon Bloy est contre la civilisation chrétienne; il est pour la barbarie chrétienne.“⁷

Diese Worte, die sich auch auf Rouault anwenden lassen, und die Gnadenlosigkeit seiner Bildvorstellung rufen unsere Vorbehalte wach. Ein solcher Gang durch eine moderne Hölle, wie sie der Künstler beschreibt, ist weder anzuraten noch zum Programm zu erheben. Rouault sagt selbst: „Ich glaube an das Leid, ich trage es nicht als eine Maske; das ist mein einziges Verdienst, ich war nicht geschaffen, so furchtbar zu sein.“⁸

Das Miserere

Das persönliche Leid und die Not der Zeit haben den Künstler reif gemacht, sein „Miserere“ zu singen, eine graphische Folge, in der das Elend der Zeit mit dem Leiden Christi zusammengesehen wird. Diese Folge, die zum größeren Teil schon im ersten Krieg entstanden ist, besitzt eine merkwürdige Eigenart: Es handelt sich nicht um gedanklich geplante Themen vor allem,

⁵ Knaurs Lexikon moderner Kunst. München 1955, S. 108.

⁶ Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert. München 1954, S. 114.

⁷ Lionello Venturi, Georges Rouault. Paris 1948, S. 25.

⁸ Georges Rouault, Miserere. Mit einem Vorwort des Künstlers und mit einer Einführung von Abbé Morel. München o. J. (Paris 1948).

sondern um elementare Visionen in der Art Goyas. „Ich habe es gesehen“, schrieb der Spanier unter eines seiner Bilder aus den „Desastres“. Der Maler will damit sagen, daß er Beobachtungen aus seiner Zeit wiedergibt oder Traumvisionen seiner erschreckten künstlerischen Phantasie, die an keine überlieferten Typen mehr anknüpft. Ähnliches gilt auch von den Bildern des „Miserere“. Deshalb schreibt Abbé Morel in seiner Einleitung zu dieser Bildfolge mit Recht von Rouault: „Er gehört zu den Wesen, die nicht beweisen, sondern Zeugnis geben und die sich eben darum so gut ausdrücken, weil sie sich nicht erklären können oder wollen. Niemals würde er sich auf ‚Predigten über drei Punkte‘ einlassen, oder auch nur auf die buchstäbliche Illustrierung eines Textes, und handelte es sich selbst um seinen Katechismus, sein Missale oder seine Bibel. So sehr übersteigt der Sinn seiner Schöpfungen deren zufällige Bedeutung, daß erst zu allerletzt seinen Bildern Titel und Thema und seinen Werken die Aufschrift gegeben werden kann. Manchmal bemüht er sich, seinen Text zu finden, indem er, wie er das hier seit Jahren getan hat, die Dinge und Wesen belauscht, die er aus dem Zwielficht beschworen hatte, und die unaufhörlich ihre Aussagen ändern.“⁹

Schaut man näher zu, so findet man unter diesen Bildunterschriften des „Miserere“ solche, die antiken Schriftstellern entnommen sind. Zum Beispiel: „Sunt lacrimae rerum“ (Auch die Dinge haben ihre Tränen) (Vergil, Aeneis I Vers 462), oder „homo homini lupus“ (Der Mensch ist für den Mitmenschen ein Wolf) (Plautus, Asinartia II 4 Vers 88). Andere illustrieren die Heilige Schrift: „Wir . . . in seinem Tod sind wir getauft worden.“ (Paulus, Röm 6, 3), oder „Liebet einander“ (Joh 13, 34). Eine dritte Gruppe besitzt jene Unabhängigkeit von allen literarischen Vorbildern, die vor allem die Capriccios und Desastres von Goya charakterisiert. So lesen wir unter dem verzerrten Bild eines Königs: „Nous croyant rois.“ („und halten uns für Könige“). Oder unter einem traurigen Mädchenbildnis: „Fille dite de joie“ (Man nennt sie Freudenmädchen). Ein weiteres Blatt zeigt eine Gefängniszelle, in der ein Kind im Beisein eines Gerippes seinen Vater küßt: „Ce sera la dernière, petit père!“ (Es wird das letzte Mal sein, lieber Vater).

So findet im „Miserere“ die uralte Klage des Menschen Ausdruck und erhält in Christus ihr eigentliches Leitbild. Damit wird das Werk zu einem unerschöpflichen Betrachtungsbuch. Rouault selbst hat diese graphische Folge sein „Großes Testament“ genannt. Einige Verse aus einem seiner Gedichte mögen die Erklärung der Anliegen des Künstlers vertiefen:

„Form, Farbe, Harmonie,
Oase, Fata Morgana
Für Augen, Herz und Geist.

O Meer und Anruf ungemalter Dinge!
O Neuer Morgen!

⁹ G. Rouault, Miserere S. 12.

Scheiternd rief er's,
Versinkend hinter dunklen Horizonten.

Der Friede ist selten geworden
In dieser gequälten Welt
Der Schatten und des Scheins.

Jesus am Kreuz wird es euch besser sagen als ich
Und Johanna vor Gericht in knappen, erhabenen Worten,
Heilige und Märtyrer auch,
Verklärte und unerkannte.“¹⁰

Bilder und Gestalten

Den „Anruf ungemalter Dinge“ bemühte sich Rouault zu hören. Die Worte der Heiligen und des Heilandes am Kreuz versuchte er zu verstehen. Dieses heilige Abenteuer in einer gequälten Welt der Schatten und des Scheins brachte eine einsame Wanderfahrt mit sich; aber der Gang durch die Hölle und das Fegefeuer — Reue und Reinigung — waren nicht erst seit Dante Wegstrecken des Christen. Jedoch war es von je das Anliegen der Kirche und des Christen, über jene dunkle Wanderung hinaus in das Licht himmlischer Wahrheit zu führen.

Ehe wir jene Verklärung im Werke Rouaults betrachten, die der Lichtwelt des Paradieses entspricht, sollen die zentralen Gestalten seiner dunklen Wegstrecke ihre christliche Deutung erhalten, Dirne und Narr.

Dem Leser der Heiligen Schrift begegnen bei ihrer Betrachtung oft Frauengestalten, die Leib und Liebe für Geld verkaufen. Die historischen Bücher berichten von ihnen, die Propheten singen ihr dunkles Schicksal, und selbst Christus sagte man nach, er hätte Sünderinnen in seiner Nähe geduldet. Die Sünderin wird zum Gleichnis der „Frau Welt“, der sündigen Menschheit, die ihre erste Liebe, ihre Bindung an Gott aufzugeben bereit ist.

Rouaults Sünderinnen haben zunächst keine Beziehungen zu diesen Gestalten der Bibel. Es sind finstere Existenzen der Vorstadt, die in einem abstoßenden Realismus gemalt sind. Die elementare Not, aus der sie entstanden, erhebt jedoch seine Dirnen zum Gleichnis. Sie sind Beispiele für die Verworfenheit der menschlichen Gesellschaft.

Als Gegenbilder stehen dann in dieser Ära der Prostituierten Frauen von großer Erhabenheit auf: die Muttergottes im „Miserere“, unter deren Bild der Künstler schreibt: „In dieser düsteren Zeit des Prahlers und des Unglaubens wacht Unsere liebe Frau vom Ende der Erde.“ Ja es gelang Rouault sogar, jene uralten drei Typen der Frau neu zu entdecken, die wir in mancherlei Abwandlungen aus den Darstellungen des Parisurteils kennen: Die elegante Dame einer sublimen Erotik wird im Bild der Carmencita und Mer-

¹⁰ G. Rouault, Miserere S. 8.

cedes sichtbar. Der Adel der Reinheit strahlt aus dem Gesicht seiner Veronika, und die ethisch-heroische Haltung spricht aus der Gestalt seiner Jeanne d'Arc. Immer aber sieht Rouault die Größe und Not der modernen Frau im Zwielficht einer Sünde und Gnade, die auf psychologischem Weg allein nicht mehr zu durchschauen ist, sondern zu ihrem Verständnis der Wirklichkeit des Glaubens bedarf.

Noch sichtbarer wird das Zwielfichtige und die Mehrschichtigkeit des menschlichen Daseins in einer weiteren Leitfigur des Künstlers, dem Narren. Den Schlüssel für das Verständnis dieser Figur gibt die Unterschrift unter dem Bild des Clowns im Miserere: „Wer zeigt sein wahres Gesicht?“ Diese Unterschrift erinnert unmittelbar an Goyas Bild: „Keiner kennt sich.“ Dort wie hier wird gezeigt, daß dem Menschen die Maske wesentlich ist. Er verbirgt sich, weil sein Tun nur Possenspiel scheint. Seine kluge Selbsterkenntnis macht ihn traurig, und die Eitelkeit der Welt läßt ihn lachen und drängt ihn zum Tanz. So steht er in der Dialektik zwischen Weisheit und Torheit wie das Bild des Narren in der Ikonographie der abendländischen Kunstgeschichte überhaupt. Ein kurzer Hinweis auf die kunstgeschichtliche Entwicklung dieses Motivs wirft auch auf das Werk Rouaults neues Licht.

Das Bild des Narren entstand aus der Darstellung des antiken Philosophen. „Non est deus“ (Es gibt keinen Gott) so spricht der Tor in seinem Herzen (Ps. 13). Die altbyzantinische Illustration dieses Psalmenwortes zeigt einen antiken Philosophen in der Tracht der Kyniker. Der heidnische Weise, der die Gottheit gelehnet hat, war für den Christen ein Tor. Später erhält diese Gestalt Narrenkappe und Szepter, die Attribute des Hanswursts. In der Reformation wandelt sich das Bild wiederum. Der Narr mit der Schellenkappe wird zum Warnertor, zu dem Weisen, der in Narrengestalt erscheint und zwischen Papst und Kaiser vermittelt.¹¹

In ähnlicher Weise durchläuft auch bei Rouault die Darstellung des Narren die Tiefen und Höhen des Daseins: Einmal zeigt der Narr ein brutales Gesicht. Dann tritt er im eleganten Gewand des Pierrots auf. Oft trägt er sogar die Züge des Künstlers selbst. Und schließlich wird Christus zum Narren, der als Leidensmann von den Soldaten verspottet wird. — Seltsames Spiel der Maske! — Der Weise wird durch sie zum Toren, und der Narr verkündet in ihr die Wahrheit. Der Künstler lacht in ihr seiner Schwermut, und die Gottheit verbirgt im Narrengewand ihre Macht. Die Maske ist alles, und alles ist Maske. „Wer zeigt schon sein wahres Gesicht?“

Ohne Zweifel ist der Blick für die Wesen, „die unaufhörlich ihre Aussage ändern“ (Morel), Rouault in besonderer Weise eigen. Allein das Spiel mit der Maske, das schillernde Kostüm des Harlekins ist uralt und in den Psalterien ebenso zu finden wie bei Picasso und bei Ensor. Dagegen scheint die Verwandlung der Landschaft bei Rouault einzigartig.

Die Künstler des 19. Jahrhunderts haben die Landschaftsmalerei in be-

¹¹ Hadumoth Meier, Die Figur des Narren in der Ikonographie des Mittelalters. In der Zeitschrift „Das Münster“ Heft 1/2, 1955.

sonderer Weise gepflegt. Für die Realisten der ersten Jahrhunderthälfte war ihre äußere Erscheinung Sinnbild der Größe und Pracht dieser Welt. Den Impressionisten der zweiten Hälfte des Jahrhunderts galt sie als Spiegel von Farbe und Licht. Bei Rouault aber erhält die Landschaft theologischen Charakter.

Eine Vorstufe dazu bringt der Expressionismus. Bei den Künstlern dieser Bewegung (und vielleicht vorher schon bei van Gogh) sehen wir Landschaften, die zum Träger psychischer Erregung werden. Das Bild von Eduard Munch, „Der Schrei“ (Oslo 1893), zeigt einen solchen Vorgang: Ein Mensch steht in äußerster Angst auf einer Brücke — den Mund weit aufgetan — die innere Bewegung der Gestalt teilt sich der Landschaft mit: Wolken, Wasser und Ufer schwingen schreckhaft. Hier ist die Natur nur noch Träger eines psychischen Elementes, nämlich der Angst.

In ähnlicher Weise charakterisiert auch die Landschaften Rouaults Leid und Elend. Die Ansicht von Versailles zum Beispiel strahlt keine Heiterkeit mehr aus, wie es den Motiven der Impressionisten eigen war, sondern sie wird von einem Verhauf dunkler Konturen gebildet. Erst in den „Paysages légendaires“ hellt sich das Bild auf. „Die Landschaften seiner verödeten Städte bersten unter der Glut einer göttlichen Sonne.“¹² Sie sind nur noch gelobtes oder verfluchtes Land. Die Welt wird zur theologischen Landschaft.

Diese erschütternde Sicht der Erde bringt eine eigene Problematik mit sich: Die Landschaft wird legendär und anonym. Auch die Darstellungen der Flucht nach Ägypten oder des Sees Tiberias zeigen bei Rouault kaum noch historischen Charakter. Die uralte Einleitung zur Heiligen Schrift „In jener Zeit“ scheint zu fehlen, und nur das zeitlose Schicksal der Erde, die unter der Sonne Satans und dem Lichte Gottes lebt, wird erfahrbar. Die Geschichtlichkeit des Lebens Christi tritt zurück. Dafür wird das Vorläufige der Welt und das Geheimnis des heilsgeschichtlichen Vorgangs deutlich. Form und Farbe prägen einer Erde, die von der Sünde gezeichnet ist, im Bild das Siegel der Gnade auf.

Seltsam, wie wenig bei dieser theologischen Sicht der Welt seine Darstellung der Engel überzeugt. „Rouault ne peut pas peindre des séraphins. Son sentiment religieux ne se per pas dans les rêves de la transcendance.“¹³ Tatsächlich gehört sein Bild vom Schutzengel nicht zu seinen stärksten Werken. Die Gestalt des Engels wirkt verschwommen und weich. Die Konturen halten gleichsam nicht mehr. Farbe und Form drohen sich aufzulösen. Glaubhafter scheint das Gesicht des Engels und zwingend die auf den Bildern immer wiederkehrende rot-gelbe Sonne. Rouault kennt keinen Goldgrund. Die Engelchöre des frühen Mittelalters sind ihm verborgen. Noch weniger findet

¹² Histoire de la peinture moderne. Matisse-Munch-Rouault Fauvisme et Expressionisme. Textes et Documentation par Maurice Raynal, Arnold Rüdinger, Hans Bolliger, Jaques Lassaigue. Introduction de Georg Schmidt. Traductions de S. Stelling-Michaud. Genève 1950, S. 111.

¹³ L. Venturi, a. a. O. S. 27. Rouault kann keine Seraphim malen. Sein religiöses Erleben verliert sich nicht in Träumen der Transzendenz.

man bei ihm die charmanten Engel des Rokoko, das einen Himmel voll spielender und tanzender Putten über uns ausschüttet. Dagegen scheint der Engel im „Miserere“, der den gefallenen Gerechten zusammen mit einem Menschen zu Grabe trägt, von großer Kraft. Dieser Engel trägt und leidet mit. Tragen und Leiden aber sind Grundhaltungen Rouaults. Und so sind wir nicht erstaunt, daß zu den größten Werken seiner Kunst der leidende Herr gehört. Rouault wäre nicht den „Fauves“ und Expressionisten zuzurechnen, wenn nicht diese zentrale Gestalt seiner Kunst etwas von der Urgewalt dieser Bewegungen besäße. Sein „Christus mit den erhobenen Armen“ (Sammlung S. S. White, Ardmore, Pennsylvania 1936) scheint aus der Erde aufzuwachsen. Ein Kreuz ist auf diesem Bild nicht zu sehen, nur ein Horizont und ein gnadenlos dunkler Himmel. Das Erdhafte und Mythische scheint hinter solchen Darstellungen eher spürbar als die Abgeklärtheit christlichen Leids. Solche Werke vor allem lassen sich mit der Religiösität Noldes vergleichen. Ein Bericht aus dem Tagebuch des norddeutschen Expressionisten ist für das Werk beider Meister aufschlußreich. Nolde schreibt in seinem „Eigenen Leben“: „Mit Abschluß der Schule begann die Arbeit in der Landwirtschaft. Zuweilen aber ging ich allein übers Feld, von Gedanken und unbestimmten Gefühlen getrieben. Im hohen Kornfeld, von niemanden gesehen, legte ich mich hin, den Rücken platt zur Erde, die Augen geschlossen, die Arme starr ausgestreckt, und dann dachte ich: ‚So lag dein Heiland Jesus Christus, als Männer und Frauen ihn vom Kreuze ablösten‘, und dann drehte ich mich um, im Boden eine schmale Tiefe scharrend, darüberhin ich mich legte, in unbestimmbarem Glauben träumend, daß die ganze, große, runde, wundervolle Erde meine Geliebte sei.“¹⁴ Christus, Erde und unbestimmte Gefühle, hier liegt für Nolde wie für Rouault Gefährdung und Leistung.

Obwohl bei Rouault die Leiderfahrung überwiegt, versteht der Maler mit zunehmendem Alter, seinen Motiven der Not — und auch darin ist er Nolde vergleichbar — einen sieghaften Charakter aufzuprägen. In dem Schmerzensmann aus Zürich wird die Farbe kostbar und das Licht reich. Wie Perlmutter und Blüten glänzt die Spitze des Rohres in seiner Hand. In der Dornenkrone blitzt es wie von roten Korallen. Goldgelb glüht der Horizont, und die purpurne Sonne siegt über alle dunklen Konturen.

Mag man die Grenze der christlichen Malerei bei Rouault in einem Übermaß an Erdhaftigkeit, an Sünd- und Leiderfahrung sehen, seine Größe offenbart sich in solchen Bildern. Hier herrschen das Licht und das Geschmeide kostbarer Farben. Alle Dunkelheit durchbricht eine strahlende Sonne, und das Elend zeigt seinen Reichtum.

Bei allen Hinweisen auf die Gefahren und Dunkelheiten seiner Kunst wird man deshalb Venturi recht geben müssen, der von dem am 13. 2. 1958 verstorbenen Künstler schreibt: „Im Grunde aller Gefühle und Handlungen von Rouault steht der Glaube. Es handelt sich nicht allein um einen tief verwur-

¹⁴ Emil Nolde, *Das eigene Leben*. Berlin 1931, S. 49.

zelten Glauben: sein Glaube ist rein, streng, jansenistisch und gelegentlich grausam. Es ist ein Glaube, der eng an eine skrupulöse sittliche Strenge gebunden ist. Wenn er zuweilen gegen andere grausam ist, so verschont Rouault sich selbst auch kaum: Er erreicht Heldentum. Darin liegt seine Stärke, seine geistige Freiheit, seine Sicherheit im Leben wie in der Kunst.

Er ist zuweilen voller Angst, aber er ist niemals unruhig. Die Beruhigung folgt immer auf den Schmerz, weil seine Füße auf dem Glauben aufruhren wie auf einem Felsen. Bei ihm ist selbst die handwerkliche Technik mit dem Glauben verbunden: darin spielt Gott die Rolle der Vollkommenheit, die man anbetet; der schöpferische Künstler aber fühlt sich demütig vor seiner eigenen Schöpfung.“¹⁵

ZEITBERICHT

Die junge Generation der Sowjetschriftsteller — Eine katholische italienische Zeitschrift für Literatur-, Film- und Theaterkritik — Das Grundproblem Algeriens — Eine Kirchenväterausgabe in Frankreich — Nachwuchs in den weiblichen Orden — Tolstois Werke in 90 Bänden

Die junge Generation der Sowjetschriftsteller

Die Sowjets machen sich Sorgen um ihre Jugend. Am 15. Juni 1958 erschien unter der Überschrift „Eine wichtige Aufgabe für unsere Gesellschaft“ in der *Prawda* ein Artikel, der diese Sorge stark zum Ausdruck brachte. Zwar sei es mit der kommunistischen Jugend immer noch besser bestellt als mit der in kapitalistischen Ländern, doch ließen sich auch bei der Sowjetjugend Verfallserscheinungen feststellen. Manche junge Leute scheuten vor ernster Arbeit zurück und führten ein ausschweifendes Leben. Schon im April des gleichen Jahres hatte Chruschtschew auf dem 13. Komsomolkongreß auf solche Erscheinungen hingewiesen.

In diesem Kummer um ein moralisch schlechtes Leben der Jugend kommt jedoch eine tiefere Sorge zum Ausdruck: man ist sich der politischen Haltung dieser Jugend nicht mehr sicher. Die neue Haltung kommt weniger in der Presse, als vielmehr bei den jungen Schriftstellern zum Ausdruck.

Einer ihrer hervorragendsten Vertreter ist der erst 25jährige Jewgenij Jewtuschenko, den Chruschtschew in seiner Rede über die Literatur namentlich erwähnte. Schon im April 1958 beschäftigte sich V. Soloukhin mit Jewtuschenkos „Verheißung“. Es heißt darin:

„Die Grenzen stören mich.
Und mich verdrießt es,
Buenos Aires nicht zu kennen
noch New York.

¹⁵ L. Venturi a. a. O. S. 43.