

nicht als Panier unseres Ruhmes, sondern als „Gottes Kraft in menschlicher Schwäche“ gepredigt. In diesem Geist beruft sich gegenüber dem „Haus voll Glorie“ und „festgegründet“ das neue Kirchenverständnis auf die biblischen Bilder vom Samen, vom Sauerteig und vom Salz der Welt (Mt 13, 1–43; 5, 13). Der Eingang und Untergang der Kirche in die Welt, der mit diesen Bildworten angezeigt wird, schließt eine entschiedene Unterscheidung nicht aus, der Sauerteig ist nicht das Mehl (wie könnte er es sonst wandeln), das Salz soll salzen. Aber die Weise, in der hier das „non conformari saeculo“, die Unterscheidung von der Welt verlangt ist, besagt zugleich die „configuratio“, die Gleichgestaltung mit Christi Tod (Phil 3, 10). Es geht also nicht um ein Festhalten der Sakralität wie eines Raubes (Phil 2, 5–8), sondern um das Festhalten, das Bleiben der Selbsthingabe: in die Welt hinein und für diese.

Und dies auf jenes Ende hin, da die Kirche sich und damit die Welt als ihr entgegenstehend aufgehoben hat – oder vielmehr hat aufheben lassen durch ihren Herrn: in das eine Reich Gottes, in dem Gott alles in allem und allen ist (1 Kor 15, 28).

Fauvismus und Expressionismus: Der Aufstand des religiösen Gefühls vom Leben

Herbert Schade SJ

Die Ausstellung „Der französische Fauvismus und der deutsche Frühexpressionismus“, die Anfang des Jahres in Paris und vom 26. März bis 15. Mai in München zu sehen war, hat ihren Eindruck nicht verfehlt¹. Farbe und Form der Bilder wirkten nach einem halben Jahrhundert noch so stark, daß man zur Überzeugung kam: hinter den Werken und Künstlern steht mehr als das Suchen nach neuen ästhetischen Möglichkeiten. Die Fragestellung, was „früher“ oder „besser“ war, die Deutschen oder die Franzosen, ist dem Wesen der Werke ebenfalls fremd². Die „Wilden“ und die Expressionisten hat das Nationale nicht mehr bewegt. Zu einem

¹ Der französische Fauvismus und der deutsche Expressionismus. Katalog. Redaktion: M. Michel Hoog, Conservateur-adjoint au Musée National d'Art Moderne, und Prof. Dr. Leopold Reidemeister. Mit Einleitungen von Bernhard Dorival und L. Reidemeister (München 1966).

² Die Bilder waren in München nach kunstwissenschaftlichen Gesichtspunkten gehängt, die einen Vergleich der gleichzeitigen Werke verschiedener Künstler ermöglichten.

Teil waren sie politisch Anarchisten. Ihre Kunst war von elementaren Kräften, nicht von der Politik bestimmt: Das Leben – und zwar die vitale Macht des Triebes – hat ihre Bilder geprägt. Bergson sprach damals vom „*élan vital*“ und Nietzsche vom „Willen zur Macht“. Freud untersuchte das „Unbehagen in der Kultur“ und Matisse, der „Wildeste aller Wilden“ („*le fauve des fauves*“, so nannte ihn Apollinaire) schrieb in seinem Testament: „Die Figur ist es, die mir am besten ermöglicht, das sozusagen religiöse Gefühl zum Ausdruck zu bringen, welches ich vom Leben habe.“³ Tatsächlich wird in den Bildern dieser Maler ein Erlebnis des Lebendigen sichtbar, das geradezu religiösen Charakter besitzt. Der Name dieser Bewegung, ihr Ursprung und selbst die Verbindung der Künstler untereinander aber scheinen trotz der gemeinsamen Thematik und der alle treibenden Urkraft beinahe zufällig.

Herkunft und Geschichte

Im Jahr 1905 stellten einige Maler der Avantgarde, Matisse, Vlaminck, Derain, Marquet, Puy und Rouault im Herbstsalon aus. Die Kritik der Zeitung „*Le Matin*“ war scharf: „Man hat dem Publikum den Farbtopf ins Gesicht geschmissen!“ Der Kritiker Louis Vauxcelles soll sogar vor einer im Florentinerstil gehaltenen Statuette des Bildhauers Marquet gerufen haben: „Donatello unter den wilden Tieren!“ Nach anderen hat den Literaten der dicke Militärmantel, der Matisse das Aussehen eines Bären gab, zu diesem Ausruf bewegt. Wie bei vielen Spitznamen der Kunstgeschichte ist mit dem Wort „*fauve*“ auch etwas von der Wirklichkeit dieser Malereien charakterisiert: sie scheinen wild und barbarisch.

Die Teilnehmer am Herbstsalon hatten weder Programm noch feste Gemeinschaft. Matisse und Rouault kamen aus dem Atelier von Gustave Moreau in der „*École des Beaux-Arts*“. Zu Matisse gesellten sich Marquet, Manguin und Camoin. Aus dem Vorort Chatou stießen Derain und Vlaminck zu ihnen. Und von Le Havre kamen Friesz, Dufy und Braque. Unter ihnen war Rouault ein Sonderling des Leides und der Religion. Der Niederländer Kees (= Cornelius) van Dongen, der sich 1906 den Fauves anschloß, war der Einzelgänger des Mondänen. Wenig später wurde van Dongen auch von den Malern der Dresdener „Brücke“ zum Mitglied ernannt.

Im Gegensatz zu den Franzosen bildeten die Maler der „Brücke“ eine Gemeinschaft, um nicht zu sagen eine Familie. Vier Architekturstudenten, Kirchner, Bleyl, Heckel und Schmidt-Rottluff, hatten die Gemeinschaft im Jahr 1905 in der Lip-tauer Lampenfabrik – einer armseligen Bude – gegründet. Zu ihnen traten, wenn auch nur auf Zeit, Nolde, Pechstein, der Schweizer Amiet und Otto Mueller, der

³ Jean Paul Crespelle, *Fauves und Expressionisten* (München 1963) 58.

Zigeunermaler. „Jeder gehört zu uns, der unmittelbar und unverfälscht das wiedergibt, was ihn zum Schaffen drängt“, hieß es in ihrem Programm⁴.

In München begann der Frühexpressionismus im Kreis der „Neuen Künstlervereinigung“. Der Russe Wassily Kandinsky ragte als Theoretiker und Erfinder der abstrakten Malerei hervor. Franz Marc und August Macke gehörten zu seinen Freunden. In der Ausstellung „Der Blaue Reiter“ (1911) wurde das Neue offenkundig. „Wir suchen in dieser kleinen Ausstellung nicht eine präzise und spezielle Form zu propagieren, sondern wir bezwecken in der Verschiedenheit der vertretenen Formen zu zeigen, wie der innere Wunsch der Künstler sich mannigfaltig gestaltet.“⁵ Dieses Bekenntnis zu einer personalen Kunst ist auch als gedankliche Leistung bedeutsam. Er vertritt schon vor dem ersten Weltkrieg einen künstlerischen Pluralismus. Die Motive für ihre Arbeit beschreibt August Macke in seinem bemerkenswerten Aufsatz über die Masken im Almanach des „Blauen Reiters“: „Der Donner äußert sich, die Blume, jede Kraft äußert sich als Form. Auch der Mensch. Ein Etwas treibt auch ihn, Worte zu finden für Begriffe, Klares aus Unklarem, Bewußtes aus Unbewußtem. Das ist sein Leben, sein Schaffen.“⁶ Auch Macke geht es um die Bewältigung von irrationalen Mächten.

Die „Neue Künstlervereinigung“ hatte zu ihren Ausstellungen Odilon Redon, Pablo Picasso, Georges Braque, André Derain, Maurice de Vlaminck und Kees van Dongen eingeladen. Die Russen Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin, Wladimir von Bechtejew, die Brüder Burljuk gehörten zur Vereinigung. Der „Blaue Reiter“ setzte diese europäische Gemeinschaftsarbeit fort. Robert Delaunay und Henry Rousseau sah man hier neben den anderen. Die künstlerischen Vorgänge in Frankreich waren zu bedeutsam, als daß sie die aufgeschlossenen Maler in Deutschland ignorieren konnten. Die Isolierung von der offiziellen akademischen Kunst und ihrer Gesellschaft war zu groß, als daß der einzelne sich hätte allein behaupten können. So wurden die Beziehungen enger, nicht so sehr die organisatorischen, sondern die geistigen. Man begriff in Paris, Dresden und München das gemeinsame Schicksal.

Dieses Schicksal vollzog sich im Kampf um Form und Farbe und um eine neu gesehene Vergangenheit.

Die Gesetze des „zärtlich-ungestümen Barbarismus“

Es ist aufschlußreich zu beobachten, daß die Maler der Moderne mit ihren eigenen Formen eine Bildwelt der Vergangenheit entdeckten, die sie bestätigt und legitimiert. Delacroix bevorzugte Rubens und das Barocke, Ingres und Chirico die

⁴ Lothar-Günther Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke (Feldafing 1956) 89.

⁵ Ders., Der Blaue Reiter und die „Neue Künstlervereinigung München“ (Feldafing 1959) 49.

⁶ Ebd. 67.

Antike. Die Impressionisten und van Gogh orientierten sich am japanischen Holzschnitt. Gauguin und die Symbolisten studierten archaische, ägyptische oder polynesishe Formen. Jeder von uns braucht Tradition und ruft die Väter zu Hilfe. Je mehr die Kunst der Gegenwart abstrakt und informell wird, um so lebendiger werden Mythos und Vergangenheit. Die Op- und Pop-Art der Jetztzeit aber sieht sich im Spiegelsaal eines imaginären Museums, das mit Hilfe der Kunstgeschichte und des Ausstellungsbetriebes die Bilderwelt der ganzen Menschheit vor uns aufbaut⁷. Immer mehr alte Kulturen werden entdeckt und treten in unser Bewußtsein. Die Masken und die Reliquien der Ahnen umstehen auch die Zentren der modernen Welt.

Die Fauves entdeckten das Negroide. Eines Tages kehrte Vlaminck in ein Bistrot im Hafen von Argenteuil ein. Da sah er zwischen den Pernod-, Anis- und Curaçaoflaschen drei Negerkulpturen. „Zwei Statuetten aus Dahome, in rotem und gelbem Ocker und in Weiß; die dritte, von der Elfenbeinküste, war ganz in Schwarz.“ So berichtet der Maler selbst⁸. Vlaminck kaufte nach vielem Hin und Her mit dem Wirt die Negerplastiken. Masken und ähnliche Schnitzwerke kamen dazu. Derain wurde davon angeregt. Picasso änderte seine Malweise. Matisse war beeindruckt.

Ernst Ludwig Kirchner bemerkte 1904 die Palau-Balken und die Negerplastik. Emil Nolde nahm 1914 an einer Expedition in die Südsee teil. Pechstein zog 1914 auf die Palau-Inseln. „Der Blaue Reiter“ wurde von einer Zeitung als Erdbeben „asiatischen Ursprungs“ registriert⁹. Die Russen verarbeiteten Elemente der Ikone und der Hinterglasbilder. Diese vielfachen Beziehungen zu der Kunst der Primitiven und Exoten lassen sich nur verstehen als Antwort auf eine Geistigkeit, die in den Künstlern selbst lebendig geworden war. Man sieht das in Vlamincks Bekenntnis: „Meine Leidenschaft drängte mich zu allen gewagten Kühnheiten gegen das Herkömmliche in der Malerei. Ich wollte eine Revolution in den Sitten, im alltäglichen Leben hervorrufen, die ungebundene Natur zeigen, sie befreien von den alten Theorien und vom Klassizismus. Ich steckte mir kein anderes Ziel als dies: mit Hilfe neuer Mittel die tiefen Beziehungen auszudrücken, die mich mit der alten Erde verbanden. Ich war ein zärtlicher, ungestümer Barbar.“¹⁰ Es war also der Aufstand von innen gegen die leeren Formen und Konventionen des Schönen und des Akademismus, den Vlaminck zum Programm erhob. „Ich male und zeichne und suche einiges vom Urwesen festzuhalten. Die künstlerischen Erzeugnisse der Naturvölker sind ein letztes Überbleibsel einer Urkunst“, schrieb Nolde¹¹.

Die Gesetze dieses „Barbarismus“ sind elementar. Der Realismus hat das Er-

⁷ André Malraux, *Psychologie der Kunst I – Das imaginäre Museum* (Hamburg 1958).

⁸ J. P. Crespelle a.a.O. 110.

⁹ L. G. Buchheim a.a.O. 43.

¹⁰ Walter Heß, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei* (Hamburg 1956) 43.

¹¹ Ebd. 45.

scheinungsbild der Natur zur Norm erhoben. Die Impressionisten verstanden die Welt als Reflex und Spiegel des Lichtes. Die Neoimpressionisten und Divisionisten hatten aus Farbe und Licht eine „Wissenschaft“ gemacht und die Farben unvermischt aus Punkten und Flecken zusammengesetzt. Die Fauves und Expressionisten aber gaben etwas nur ihnen Eigenes zum Erscheinungsbild dazu. Es geht um die „innere, eingeborene Wahrheit“ (Matisse). Wir können auch sagen, es geht um die personale subjektive Erfahrung.

Ernst Ludwig Kirchner nennt diese Bildgefüge „Hieroglyphen“. „Die Hieroglyphe als Ausdruckszeichen für erlebte, bis zu ihrem Energiequellpunkt durchschaute Wirklichkeit hat nichts mit Stilisierung zu tun, sie ist für jedes Ding neu, und jedes Ding ist jedesmal etwas anderes Neues, wenn es auch in mehreren Bildern wiederkehren sollte. Die Verhältnismäßigkeit seiner Teile und Gliederungen folgt keinem überkommenen oder allgemeinen Bau- oder Ausdrucksgesetz, sondern ist Funktion des Gesamtbildlebens, einer Bewegung und Gliederung der ganzen Fläche, nicht addierende Komposition in einem vorgetäuschten Raum . . . Denken Sie: Ein Mensch sitzt uns gegenüber, und plötzlich erscheint in dem Gespräch über seine eigenen Erlebnisse dieses Unfaßbare. Es verleiht seinen Zügen seine ureigenste Persönlichkeit und erhebt sie doch gleichzeitig über das Persönliche. Wenn es mir gelingt, mit ihm in dieser, ich möchte fast sagen Ekstase in Verbindung zu treten, kann ich ein Bild malen, und doch ist dieses, so nahe es ihm selbst ist, eine Umschreibung des großen Geheimnisses, und stellt im letzten Grunde nicht die einzelne Persönlichkeit dar, sondern ein Stück der in der Welt schwebenden Geistigkeit oder des Gefühls.“¹²

Diesen Theorien entsprechen die Werke. Die Kompositionen des expressionistischen Bildes bevorzugen die Synkope, den Einschnitt und die Unterbrechung. Plastische Figuren stehen vor flächigem Hintergrund. Perspektivische Räume werden aus farbigen Flächen erstellt. In den Marinebildern kann ein Gefüge aus roten Masten, Rahen und Segeln einen pointillistischen Hintergrund jäh durchkreuzen und zerschneiden. Der Rhythmus der Formen zwingt die Natur, das Gesehene, zu einem eigenartigen Tanz. Bei Matisse, Kirchner und Nolde wird dieser Rhythmus thematisch. Nicht jene graziösen Schaubilder vom Ballett, die Degas entworfen hat, sondern der Tanz des Lebens wird in dem Bild „Tanz“ von Matisse (1910, Petersburg) dargestellt. Die Bewegungen der Tänzerinnen dieses Bildes sind heftig, expressiv und exzentrisch, und doch bleibt das Motiv eines mythischen Reigens spürbar.

Die Rhythmen in den Werken der einzelnen Künstler sind durchaus verschieden. Dufy kann in seinen Bildern das Zufällige und die Zerstreuung zum Thema werden lassen. Menschen gehen hier und da auf der Straße. Plakate leuchten auf und verschwinden. Doch diese Vereinzelten und Zerstreuten wirken bei Dufy nirgends

¹² Ebd. 48.

tragisch. Immer bleibt seinen Bildern ein heiterer Charakter. Vereinzelung und Zufall sind dort angenehm.

Dagegen durchschneiden die Formen Kirchners jäh und hektisch den Raum. Unvermittelt treten spitze Winkel auf. Asymptotisch werden die Akzente gesetzt. Nicht nur reizend, sondern gereizt und bedrohlich schieben sich seine Kokotten in den Raum.

Bei Matisse herrscht die Harmonie vor. Ein dekoratives Gefüge bestimmt die Komposition. Der Fluß seiner Formen besitzt Wohllaut. Sein Bild wirkt wie ein ornamentaler Teppich.

Zu diesen synkopischen Kompositionen der Fauves tritt die Farbe als konstitutives Element hinzu. Im Mittelalter gab es einen symbolischen Gebrauch der Farbe: Der Goldgrund konnte die Heiligkeit oder die Göttlichkeit selbst bedeuten. Purpur war seit der Antike für den Kaiser bestimmt. Das Blau gehörte dem Himmel und der Ewigkeit. Im Realismus suchte man den Erscheinungswert der Farben wiederzugeben. Die Wiese war grün und die Erde braun. Das Aktbild war fleischfarben und der Stein grau.

Die Expressionisten kannten keine Symbolfarben mehr. Sie achteten auch nicht auf die Farben der Natur. Ihre Akte können gelb sein. Der Titel eines großen Werkes von Franz Marc hieß: „Der Turm der blauen Pferde“. In ihren Landschaften gibt es grüne Himmel und weiße Straßen. Dissonante Farben bauen oft die Figur auf: Gelb sind die Schultern, rot die Stirnen. Hinter blauen Hüften stehen grüne Schatten. „Der Schatten ist voller Klarheit und Leuchtkraft und in seiner Art dem Sonnenlicht gleichwertig.“¹³ Die Farben werden also nicht wie in der Tonmalerei durch Abstufungen harmonisiert, sondern unvermischt und flächig aufgetragen.

Eine Farbe lieben die Expressionisten besonders: Rot. Man sieht Lachsrot und Krapplack, Englischrot und Rosa, Ziegel- und Signalrot, Feuer und Blut. Die Farben springen den Betrachter an wie kläffende Hunde. Diesen formalen Elementen entspricht auch ein besonderer Inhalt. Und die neue Ästhetik besitzt eine eigene Ethik.

Die Ethik des Triebhaften und ihre Bildwelt

Es gibt wohl kaum einen Zeitabschnitt, der die Moral so bewußt kultiviert hat wie die Moderne. Seit der Französischen Revolution hört man nicht auf, die Menschen mit Imperativen zu bearbeiten. Bei Immanuel Kant wurde der Imperativ kategorisch. Die Ethik als Selbstwert und die Moral ohne Gott war damit wissenschaftlich fundiert.

Die Malerei bildete in dieser geistesgeschichtlichen Situation keine Ausnahme.

¹³ J. P. Crespelle a.a.O. 107.

Die klassizistischen Bildprogramme des Revolutionsmalers Jean Jacques David sind voll von moralischen Lektionen. Schon das einzigartige Gemälde „Der Schwur der Horatier“ (1784), das die Französische Revolution vorwegnimmt, ruft das Volk zu den Waffen. Davids Brutus predigt den Vorrang der Staatsraison vor den Verpflichtungen gegenüber der Familie. Honoré Daumier hört in seinen Graphiken nicht auf, die Zustände in der Gesellschaft zu geißeln. Selbst „Die Steinklopfer“ von Courbet sind mit erhobenem Zeigefinger gemalt: „Da seht nur, ihr Bürger, wie der Prolet arbeitet! – Und was tut ihr?“ Der sozialistische Realismus und der Historizismus sind auch in der Kunst völlig auf Moral abgestimmt. In der kirchlichen Kunst des 19. Jahrhunderts wie in den Predigten der Zeit ist es nicht anders: Die Moral herrscht als Thema vor.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im beginnenden 20. Jahrhundert werden die Darstellungen von Lehrstücken für Volk und Vaterland, Sitte und Recht, Kirche und Familie unerträglich. Zugleich wird der Gegensatz zwischen den vordergründigen Programmen, ihrer prononcierten Sittlichkeit und der unterschwelligen Sexualität spürbar. „Die Römer der Verfallszeit“ (1847) von Thomas Couture wollen ein solches Sittenstück sein: „Seht nur, welch abscheuliches Beispiel geben diese Römer!“ Tatsächlich sind die halbentblößten Damen und die pseudoheroischen Muskelmänner des Bildes voller Peinlichkeiten. „Der Tod Babylons“ von Georges Rochegrosse verstärkt noch diese unangenehmen Züge. Die Damen – mit Babylon hat das Bild nichts zu tun – liegen in den unglaublichsten Stellungen auf ihren Pfählen herum, um uns zu Ausrufen des Abscheus und zur Tugend aufzumuntern. In Deutschland und Österreich bieten Stuck und Makart vergleichbare Bilder.

Peinlich wirkt es, wenn Darstellungen religiösen Charakters eine schlecht unterdrückte Erotik oder eine offene Sentimentalität zeigen. Schon die in „mittelalterlichen“ Balletthosen auftretenden Jünglinge des Nazareners Overbeck verraten diese Gefühle. In Rosettis „Ecce ancilla Domini“ (1850, London), bei den Mädchen von Burne-Jones, den Heiligen von Maurice Denis und im „Tanz der Salome“ (1875, Paris) von Moreau ist der Zwiespalt zwischen Trieb und Geist offenkundig. Beim Anblick solcher Bilder versteht man, daß Sigmund Freud vom „Unbehagen in der Kultur“ sprechen konnte.

Den verkrüppelten Grafen Henri de Toulouse-Lautrec hat innere Not dazu getrieben, die Welt der Roten Mühle mit ihren erotischen Schaustellungen und Abwegigkeiten selbst zum Thema der Malerei zu machen. Er ließ die historischen und religiösen Vorwände weg und malte die Motive, die ihn erregten. „Künstler wird man aus Verzweiflung“, so erklärt E. L. Kirchner, und Maurice Vlaminck schrieb: „Mein Bestreben geht dahin, mich zu den in den Tiefen des Unbewußten schlummernden Trieben zurückzufinden, die das Leben an der Oberfläche, die Konventionen uns genommen haben“¹⁴. So werden Erotik und Sexualität in den Bildern

¹⁴ W. Heß a.a.O. 43.

der Fauves und Expressionisten allgemein. Tänzerinnen, Mädchen bei der Toilette, Liebespaare, Aktbilder sind nicht nur besonders häufig, sondern oft eindeutig dargeboten. Die Sichtbarmachung des Erotischen geschieht mit erregender Intensität. Und doch, vergleicht man diese Bilder mit manchen Genre- und Sittenstücken des 19. Jahrhunderts, oder den oben erwähnten Historienmalern Couture, Rochegrosse und Makart, dann kommt man zur Überzeugung: Dort ist die Unmoral und nicht bei den „Wilden“¹⁵.

Dieser Tatbestand hat sicher beachtenswerte Gründe; denn erotische Motive kennt die Kunst aller Zeiten. Bis ins 18. Jahrhundert erscheinen sie jedoch eingebunden in einen großen mythischen und theologischen Zusammenhang. So heißt eine Aktdarstellung bei Velasquez „Venus“ und die Sünderin von Reni „Maria Magdalena“. Selbst die reichlich gestellten und effektvollen Bilder eines Boucher oder Fragonard haben als Nymphen und Schäferinnen einen Zusammenhang mit einer geschlossenen Weltauffassung. Mögen sie als ländliche Figuren, als Göttinnen oder als Kokotten gegeben werden, die Erotik besitzt auch in diesen Werken noch eine Deutung.

Mit Goyas „Nackter und bekleideter Maya“ (1797/98, Madrid) verliert das erotische Motiv seine mythische oder theologische Interpretation. Wenn die Bibel die Beziehungen zwischen Mann und Frau mit den Worten „Sie erkannten einander“ umschreibt, so setzt Goya unter das siebte Blatt seiner Capricchos, das die Begegnung eines maskierten Kavaliers und einer maskierten Dame darstellt, die Worte: „Nadie se conoce – Keiner kennt sich!“. Der Sinn der Sexualität ist in der Moderne fragwürdig geworden. Das Geschlechtliche als Kraft oder Bedrohung wird seit Goya zum Selbstwert, dessen Wesen allein aus der Erfahrung definiert wird. Diese Erfahrung kann positiv sein wie in den Aktbildern Courbets oder sogar optimistisch wie bei den Mädchen Renoirs. Sie kann aber auch triviale Züge erhalten wie in der „Olympia“ (1863, Paris) von Manet. Immer wird die persönliche Erfahrung dargestellt. Bei den Fauves und Expressionisten wird diese Erfahrung der Sexualität zu einer ungeheuren Macht. Das gilt im Guten wie im Bösen. Rouault malt die Dirnen der Vorstadt häßlich und dunkel. Von der „Theologie des Fleisches“ (Caudel) eines Rubens bleibt nur Bitternis und Verdammnis – „die Sonne Satans“ – in den Bildern dieses Franzosen. Und die Mädchen der Straßenszenen von E. L. Kirchner wirken mit ihren spitzen Ellenbogen und Hüten nicht mehr wie die Pfeile des reizenden Gottes Eros, sondern wie die Blitze der Lichtreklame und die Fallmesser elektrifizierter Guillotinen. Wie elegant hebt Kirchners „Tänzerin“ (1912, Stuttgart) ihr Bein und tritt auf den Kopf eines liegenden Mannes. Hier wird die erotische Erfahrung zum erschütternden Leid, zur Katastrophe.

¹⁵ Vgl. dazu Werner Hofmann, *Das Irdische Paradies. Kunst im 19. Jahrhundert* (München 1960), Abb. 82, 83, 88 und 96. Es wird hier nur ein Urteil über den Charakter der Bilder, nicht über das persönliche Leben der Künstler versucht. Dabei bleibt bestehen, daß moralische Qualifikationen mit großer Diskretion aufzunehmen sind.

Anders bei Henri Matisse. „Luxus“ heißt das Bild, das an zentraler Stelle der Münchener Ausstellung zu sehen war. Ein übergroßer Frauenakt steht an der einen Seite des Werkes. Ein See bildet den Hintergrund. Darüber leuchtet eine lichtgrüne Wolke auf blauschwarzem Himmel. Ein Mädchen naht sich der großen Frau mit Blumen. Eine andere Frauengestalt beugt sich über das Gewand, das zu Boden fiel. Die Aphrodite anadyomene, die schaumgeborene Venus, scheint hier dargestellt. Licht und Wolke, Wasser und Erde, Blüte und Schleier werden mit der Frau zusammengesehen. Ingres „Quelle“ wirkt gegen dieses unvollendete Fragment archäologisch und museal. Schon in „Luxe, calme et volupté“ („Luxus, Ruhe und Genuß“, 1904, Paris) – einer Badeszene pointillistischer Formgebung – hat Matisse diese Thematik im Anschluß an Charles Baudelaire kultiviert. Von Seurat und Signac übernahm er auch den Primat der Fläche in der Malerei. Sein Werk „Lebensfreude“ (1905, Merion/USA), dessen Besichtigung sehr schwierig ist, und dessen farbige Reproduktion sein Besitzer Barnes nicht erlaubt, ist sein Hauptwerk¹⁶. Wir können seinen Charakter aus Farbskizzen entnehmen. Bei aller positiven Haltung, die aus den Darstellungen des Malers spricht, läßt sich nicht übersehen, wie aggressiv der Anspruch des Lebens ist, den diese Bilder stellen. Der Halbakt seiner „Zigeunerin“ (1906, Saint-Tropez) in weißem Inkarnat mit den grünen und roten Schatten auf Gesicht und Brust repräsentiert eine Grundkraft des Daseins. Die mittelalterliche Eva, „die Mutter aller Lebendigen“, und die antike Demeter, die ganze Generationen von Altphilologen zu rationalisieren und entmythologisieren suchten, stellt sich hier der modernen Welt und dokumentiert die Unzerstörbarkeit des Mythos.

Wenn Kirchner von einer Hieroglyphe sprach, so bilden die Odaliskinnen von Matisse Arabesken. Ein vergleichbarer Urrhythmus ist den malerischen Chiffren beider Maler eigen. Selbst die Tänzerinnen und Damen des Kees van Dongen, die ihre mondäne Geistigkeit nicht verleugnen, lassen sich nicht als Dekoration oder Konsumgüter der Industriegesellschaft erklären. Bei aller Eleganz spricht aus ihren Deformationen und den jedem Naturalismus und jeder Sentimentalität widersprechenden Farben eine andere Welt. „Alle Frauen sind schön, man muß sie nur sich selbst überlassen. Sie verstehen es viel besser als die Männer, ihre Schokoladenseiten ins rechte Licht zu rücken. Die Männer dagegen halten sich nur für schön“, so bekennt der Niederländer¹⁷. Dieses Bekenntnis charakterisiert van Dongen und den Fauvismus. Für sie haben die Frauen eine besondere Bedeutung. Sie bringen die Nachricht von der Urkraft des Lebens, die den einzelnen übersteigt. Sie werden zur Offenbarung des Daseinsgrundes. Dadurch erhält der Fauvismus und Expressionismus und sein Aufstand des Gefühls für das Leben religiöse Züge, und wir können uns fragen, was das Heilige und was Gott für diese Maler bedeutet.

¹⁶ Jacques Lassaigne, Matisse (Genf 1959) 48. Dazu schwarz-weiße Abbildung bei Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert (München 1955) Tafelband 58.

¹⁷ J. P. Crespelle a.a.O. 225.

Der Gott der Erde und der Vorstadt

Es ist sicher kein Zufall, daß Henri Matisse, nachdem er sein Leben dem Bild der Frau gewidmet hat, im Alter in Vence eine Rosenkranzkapelle zu Ehren der Muttergottes baut, ausstattet und zu einem großen Teil selbst bezahlt: „Ich habe mit dem Profanen begonnen, und nun geschieht es, daß ich den Abend meines Lebens ganz selbstverständlich mit dem Göttlichen abschließe. Auf meinem Weg durch das Leben habe ich gekämpft. Ich bin auf Mächte gestoßen, von denen es schien, daß sie ihn mir versperren wollten. Eines Tages stand ich vor der Lösung, die ich so sehr gesucht hatte. Nicht ich habe sie entdeckt, nicht ich habe Einsicht in meinen seelischen Zustand gewonnen, es scheint mir, daß sich eine Idee meiner bemächtigt hat“, so schreibt der Maler in seinem Widmungsbrief an den Bischof¹⁸. In einer Umrisszeichnung oder Arabeske erscheint in Vence die Madonna, das Thema der Frau mit dem Kind. Daneben steht die Schrifttafel des Kreuzwegs – Hieroglyphen eines Lebens. Die vegetativen Formen einer vitalen Ornamentik schmücken Fenster und Meßgewänder der Kirche.

Auch Otto Mueller, dem Expressionisten, gelingt es, das Zigeunermotiv, dem die Kraft seines Schaffens gehörte, ins Heilige zu erheben. In seinen „Zigeunermadonnen“, Müttern mit Kind, Tabakspfeife und Heiligenschein, werden exotische Frauen numinos interpretiert.

Abstoßend wirkt das Triptychon „Die heilige Maria von Ägypten“ (1912, Hamburg), das der Friese Emil Nolde geschaffen hat. Die Dämonie des Triebes und der Sünde wird darin offenkundig. Seine Madonnen besitzen die Gewalt der Erde und die Leuchtkraft des Himmels. Die Schmerzensfrau der „Grablegung Christi“ (1905), die ihren Sohn umarmt, wirkt wie der Schoß der Erde, der uns alle aufnimmt. Auch hinter solchen Bildern stehen Erlebnisse. So schreibt der Maler in „Das eigene 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 Kreuz 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.“¹⁹ Christus, Erde und unbestimmte Gefühle charakterisieren die Religiosität des Expressionismus.

Emil Nolde ist auch der große Gottes- und Christusmaler des deutschen Expressionismus. So stellt „Der große Gärtner“ (1940, Hannover) des Künstlers eine Christusgestalt dar, die über dem Horizont auftaucht, die Blumen im Vordergrund

¹⁸ Gotthard Jedlicka, Die Matisse Kapelle in Vence. Rosenkranzkapelle der Dominikanerinnen (Frankfurt 1955) 29.

¹⁹ Emil Nolde, Das eigene Leben (Berlin 1931) 49.

anschaut und mit der Hand berührt. Dieses Auftauchen Gottes hinter dem Horizont – gleichsam aus der Erde heraus – hat etwas von dem kosmischen Drama in sich: Die Sonne taucht jeden Morgen hinter dem Horizont auf und weckt das Leben auf der Erde. Das Gesicht des Gärtners ist braun und die Erde grün. Sonst sind die Farben des Bildes rot, gelb und blau und ähnlich intensiv wie auf den übrigen Bildern der Expressionisten. Der „Große Gärtner“ kann seinen Zusammenhang mit dem Naturerlebnis in Nordfriesland nicht verleugnen: Er ist ein Christus in Gestalt einer chthonischen Gottheit.

Die frühen religiösen Bilder des Malers „Das Abendmahl“ (1909), „Pfingsten“ (1909), „Christus und die Kinder“ (1910), „Die hl. drei Könige“ (1911), „Heilige Nacht“ (1912) und der neunteilige Altar „Das Leben Christi“ (1912) behalten diesen kosmischen Charakter der Gottesgestalt bei. Es ist ein jähes Aufsteigen und Aufleuchten, das den Kompositionen Züge des Heiligen verleiht. Im „Abendmahl“ und im „Pfingstbild“ kommen noch soziale und psychische Elemente dazu. Der kosmischen Prägung entspricht auch die soziale Ordnung der Gestalten. Die Apostel erhalten einen Farb- und Formenrhythmus, der sie ähnlich zusammenschließt wie die Tanzgruppen der Fauves. Diese Köpfe werden nicht mehr von außen her beleuchtet. Vielmehr bricht aus ihrem Innern ein Leuchten auf, das sie vereint. Gott oder das Göttliche scheint nicht mehr von oben herabzusteigen, sondern es bricht von innen her auf. Bei den Expressionisten vollzieht sich die Erfahrung des Numinosen in der Seele selbst. Diese Beobachtungen können wir auch in den Werken des Franzosen Georges Rouault machen.

Rouault hat immer die Schatten geliebt. Die schwarzen Konturen und die schweren Depressionen kennzeichnen seine Bilder. Seine Landschaften warten, von bleiernen Wolken verhängt, auf ein Gewitter. So trägt auch sein Christusbild die Züge des Leids und der Verlassenheit. Oft hat man den Eindruck, dieser leidende Gott vermag sich nicht von der schweren Erde zu lösen. Um so intensiver wirkt dann sein „Christus mit erhobenen Armen“ (1936, Pennsylvanien). Er scheint eine Illustration zu dem Text des Advents: „O Heiland aus der Erd' entspring!“ 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.

Auch der frühe „Christus mit der Dornenkrone“ (1905, New York) ist nahezu identisch mit dem Grund. Es ist erstaunlich, daß sich in dieser Darstellung aus dem Gewirr von Strichen und finsternen Dornen Augen und ein Antlitz abzeichnen. Gott wird dunkel bei Rouault. Das Leid und die Erlösung aber sind tief eingegraben in den Grund der Welt – fast möchte man sagen, es sind Narben, die die Erde von einer überirdischen Begegnung her trägt.

Dieser Christus des Georges Rouault aber ist identisch mit dem Proleten der Vorstadt. Die unbekannten kleinen Leute, die ihre Karren ziehen und dunkle Mietskasernen bewohnen, sind ihm verwandt. Der immer geprügelte Mensch, den

der Maler als „toujours flagellé“ in seiner Folge „Miserere“ schildert, ist der Erlöser Christus.

Auch in den Holzschnitten von Karl Schmidt-Rottluff mischt sich das kosmische Erlebnis mit den sozialen Erfahrungen. Der Christus aus „Petri Fischzug“ (1918) steigt wie ein Fels vor dem knienden Apostel auf. Die Jünger, die nach Emmaus gehen, sind gedrückte Gestalten des Armenhauses. Und das Heilandsgesicht des Bildes „ist euch – 1918 – nicht Kristus erschienen“ zeigt den deformierten Kopf eines Kriegskrüppels, eines Mannes, der durch die Materialschlachten des Weltkriegs technoide Gesichtszüge erhielt. Nicht der Kaiser bekommt hier die Attribute Gottes wie in der Antike und im Mittelalter, sondern der Prolet, der Mensch ohne jede soziale Stellung.

Alexej von Jawlensky hatte viele expressionistische Porträts geschaffen. Von dieser Porträtkunst aus gelangt er zu seinen sogenannten Heilandsgesichtern: eine Reihe von Köpfen, die auf abstrakte Formeln gebrachte Gesichtszüge wiedergeben. Auch solche Werke zeigen Ähnlichkeit mit den Arabesken eines Matisse und den Hieroglyphen von E. L. Kirchner. „Konstruktiver Kopf Morgen“ (1927, Köln) ist ein Oval auf Rosagrund mit grauen, fahlgelben und purpurnen Einsätzen. Geometrische Linien markieren seine Strukturen. In der „Dornenkrone“ (1918) besitzt der Kopf einen dunklen chromoxydgrünen Grund. Seine Dornen und die Architektur des Gesichts werden von rosa, hellgrauen, hellgrünen und englischroten Flächen und geschmeideartigen Formen gebildet. In „Das Gebet“ (1922) erhält die Gesichtsarchitektur eine Neigung in die Diagonale. Man kann durchaus von einem Devotionswinkel sprechen. Nur hat hier dieses Beiwort keinen sentimentalischen Charakter. Zugleich wirkt der Kopf sehr farbig, fast bunt. Dunkel und nahezu rechteckig gliedert der Künstler die Strukturen seiner „Meditation V/28“ (1936, Köln). Heiter und hell leuchtet das „Heilandsgesicht“ (1920, Mannheim). Große, schwarze Augen schauen uns aus dem tageslichtartig gefärbten Grund an. „Vor dem Christos Woskress“ (1937), „Ein Erzengel“ (1936), „Herbststreife“ und „Noch ist es kalt, doch schon ist Auferstehung“ (1937) heißen andere „Heilandsgesichter“. Diese Ikonen eines technischen Zeitalters verbinden intensive Gefühlsbewegungen mit Naturerfahrungen und identifizieren den Grund des Bildes mit dem Grund der Welt und dem Gesicht Christi. Uralte russische Traditionen bilden bei Alexej von Jawlensky mit den Errungenschaften der modernen Malerei eine innere Einheit. Dabei sind seine Gesichter keine gedanklichen Konstruktionen. Hinter ihnen wurden „Der Bucklige“ (1911) spürbar und „Galka“ (1912). Die „Spanierin im schwarzen Schal“ (1909) ist darin anwesend und die Dame aus dem Bild „Die weiße Feder“ (1909). Alle diese Werke zeigen eine intensive Farbigkeit und Vitalität. Seine „Heilandsgesichter“ sind Abstraktionen, die am Konkreten, d. h. an der Wirklichkeit innerseelischer Erfahrungen orientiert bleiben. Diese Beziehungen zum Lebendigen verleihen auch den heiligen Antlitzen des Russen Kraft und Bedeutung.

Man kann sich fragen, warum eine so vitale künstlerische Bewegung wie der Fauvismus und Expressionismus überhaupt noch religiöse Themen dargestellt hat. Bernard S. Myers schreibt dazu, daß die religiösen Themen für einen Teil der Künstler nur das Motiv zu einer ganz persönlichen Darstellung ihres eigenen Leidens abgaben²⁰. „Am bezeichnendsten war jedoch die Verwendung religiöser Stoffe als Ausdruck des Suchens nach inneren Gehalten, des Verlangens nach dem Transzendenten, um seiner selbst willen oder als Möglichkeit, dem Materialismus der Welt zu entfliehen und in der Unendlichkeit der Gottheit aufzugehen“ (ebd.).

Das Gefühl dieser Künstler steht also auf gegen jenen Erstarrungsprozeß, den die Rationalisierung und Merkantilisierung der Welt eingeleitet hat. Die Industrie mit ihrer Diktatur der technischen und wirtschaftlichen Vorgänge rief Gegenkräfte wach. Das grausigste Dokument dieser technischen Stagnation bot der Stellungskrieg von 1914–1918, in dem die Jugend der Welt verblutete. Die religiösen und eschatologischen Motive, die in der Malerei des Wassily Kandinsky die Erfindung der abstrakten Malerei vorbereiteten, und die apokalyptischen Tiere eines Franz Marc waren Warnungen vor dieser Zukunft.

Sicher hätte diese Kunst auch im Raum der Kirche zu einer besonderen Bewegung werden können. Die Werke von Karl Caspar – von denen einige in der Münchener Ausstellung zu sehen waren – geben dafür Zeugnis. Allein die Zeit war nicht reif. Die Religiosität des Expressionismus blieb akirchlich und unkonfessionell, weil die Künstler die Institutionalisierung der Religion und den Formalismus, der sich in der Kirchenkunst abzeichnete, bekämpften. So besitzen manche ihrer Werke den Charakter eines anonymen Christentums. Der religiöse Geist ihrer Bilder baut auf einer persönlichen Erfahrung auf, die sich nicht immer mit den objektiven Gehalten des Evangeliums deckt. Dennoch war der menschliche Einsatz dieser Künstler groß. Das muß man bei aller Kritik gegen ihren ethischen Liberalismus und ihre religiösen Übertreibungen anerkennen. Ihre Malerei ist auch heute noch einzigartig; sie zeigt, wie auf dem Grund der Seele des modernen Menschen Kräfte erwachen, die den Vorrang des Lebens vor den bedrohlichen Mächten des Toten verteidigen und die zerstörenden Gewalten des Triebes in eine Form zwingen.

²⁰ Bernhard S. Myers, *Die Malerei des Expressionismus. Eine Generation im Aufbruch* (Köln 1957) 94.