

Herbert Schade SJ

Erotische Kunst im Raum der Kirche

Die Sexualisierung aller Lebensvorgänge wächst. Nicht nur die Reklame – das kommerzielle Bild – braucht erotische Motive. Film, Literatur und bildende Kunst bieten zu einem Teil Pornographie. Gilbert Lascault sprach im Zusammenhang mit der 4. documenta in Kassel von einem „sexuellen Pandämonium“¹. Andere erkennen in dem Anwachsen der Erotik einen Akt der Befreiung des Menschen. Zwei Tendenzen zeichnen sich bei dieser Erotisierung der Kunst besonders klar ab. Zunächst beobachten wir eine „Sakralisierung“ des Erotischen, die bis zu einem „mystischen Hedonismus“ reicht. Protagonist dieses Verklärungsprozesses ist Georges Bataille². Dann findet die soziale Emotion besondere Beachtung. Ihr Analytiker ist der Adornoschüler Peter Gorsen³. Protest und Revolution sind nach Gorsen wesentliche Ziele zeitgenössischer Werke und Unternehmungen.

Die kirchliche Kunst hatte demgegenüber die Erotik im 19. Jahrhundert weithin aus ihrem Raum eliminiert. Sie folgte dabei nicht zuletzt dem Trend der moralisierenden Aufklärung eines Diderot und Kant⁴. Die alte Kirche hatte – das soll gleich eingangs festgehalten werden – von der Spätantike bis zu Rubens und Tiepolo erotische Darstellungen in ihren Mauern geduldet. In der modernen religiösen Kunst beginnt man mit G. Morreau, H. Matisse, G. Rouault, G. Sutherland und vor allem mit dem Hetzendorfer Altar von Ernst Fuchs die Vitalsphäre nach Form und Inhalt stärker zu beachten. Es scheint deshalb angebracht, diesen Vorgängen eine eigene Betrachtung zu widmen. Diese von Vorurteilen verstellte Thematik bietet nämlich einen besonderen Einblick in die geistige Situation der Gegenwart. Am Beginn unserer Überlegungen soll deshalb ein Bericht über die Problematik im Bereich der Kunst außerhalb der Kirche stehen; denn hier eskalierte – wenn die Nachrichten von der Pariser, Wiener und Münchener Akademie nicht täuschen – erotische Kunst zur Demonstration des Obszönen. Dazu hat die Ausstellung „Erotic Art“ die Thematik einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich gemacht und die Diskussion angeregt.

¹ G. Lascault, Die zeitgenössische Kunst und der „alte Maulwurf“, in: Kunst und Revolution oder Der Künstler in der Konsumgesellschaft (Köln 1969) 78.

² G. Bataille und Lo Duca, Die Erotik in der Kunst (München 1965).

³ P. Gorsen, Das Bild Pygmalions (Hamburg 1969).

⁴ P. Gorsen, Das Prinzip Obszön. Kunst, Pornographie und Gesellschaft (Hamburg 1969) 102–105; W. Young, Der verleugnerte Eros (München 1966) 179 f.

I. Religiöse Tendenzen in der erotischen Kunst der Moderne

Die Umwertung der erotischen Kunst vollzieht sich wie die Revolution der gesamten Geistesgeschichte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Mit Goyas Bildern von der nackten und bekleideten Maya (1804) wird das erotische Motiv in der Kunstgeschichte autonom, das heißt, es emanzipiert sich aus den Bezugssystemen mythologischer und theologischer Art. Diese von keinem Weltbild und von keiner Gesellschaft gestützte erotische Kunst erweist sich im 19. und 20. Jahrhundert als neuralgisch, das heißt, sie registriert die psychische und moralische Situation des Künstlers und seiner Zeit in empfindlicher Weise. So stehen die Aktbilder von Gustav Courbet für den Kampf um den Primat der sinnlichen Erscheinung. Die „häßliche Olympia“ (1863) von Manet wird zum Protest gegen die entleerten Idealvorstellungen der „Göttinnen“ eines Ingres und der Klassizisten. Die „nicht-mehr-schönen Künste“ sagen mit diesem Bild von Manet ihr Erscheinen voraus⁵. Die Balletteusen von Degas und die im verklärten Licht badenden Frauen von Renoir berichten vom „Goldenen Zeitalter“ einer entmythologisierten Welt. Eine letzte Sublimierung erfährt das Thema der reizvollen Frau von H. Matisse und P. Bonnard. Doch mit Eduard Munch, Toulouse-Lautrec und G. Rouault erhält die erotische Bildwelt psychoanalytische und gesellschaftskritische Züge. Munchs „Pubertät“ (1893) schildert das Erwachen der Sexualität im jungen Mädchen als bedrohliche Erfahrung. Die Can-Can-Tänzerinnen von Toulouse-Lautrec bieten die Ehrenrettung eines diffamierten Stands und die Vorstadtdirnen von George Rouault greifen die bürgerliche Moral an. Alle Tendenzen des erotischen Bildes scheint das Oeuvre Picassos zusammenzufassen. Das melancholische Liebespaar und die brutale Dirne, Bock und Taube treten in seiner Bildwelt auf.

Bis zu Picasso einschließlich steht diese erotische Thematik der modernen Malerei noch unter dem Vorzeichen des großen Menschenbilds humanistischer Prägung. Tod und Leben, Liebe und Untergang heißen die Koordinaten dieser Kunst. Die verdrängte Theologie der Kunst des 19. Jahrhunderts hat Werner Hofmann mit dem Ausdruck „Irdisches Paradies“ treffend charakterisiert⁶. Der Dichter und Kunstschriftsteller Charles Baudelaire wurde zum „profanen Theologen des Eros“. Er plädierte für ein „Museum der Liebe“, „darinnen alles seine Stelle hätte von der ungenützten Zärtlichkeit der heiligen Therese (wohl von Bernini) bis zu den ernstlichen Ausschweifungen der gelangweilten Jahrhunderte“; denn es „heiligt der Geist alle Dinge, und wenn diese Stoffe mit der nötigen Sammlersorgfalt behandelt wären, so würden sie auch nicht durch jene empörende Obszönität beschmutzt sein, die viel mehr Großtuerei als Wahrheit ist“⁷. In der Nachfolge von Baudelaire hat man die mystische Seite erotischer Kunst besonders herausgearbeitet: „Wer die religiöse Komponente der Erotik nicht

⁵ H. R. Jauss, *Die nicht mehr schönen Künste* (München 1968).

⁶ W. Hofmann, *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert* (München 1960).

⁷ Ch. Baudelaires Werke IV (Minden 1906) 50 (Über amoureuse Stoffe und Tassaert).

sieht, dem entgeht ihr ganzes Wesen“, schrieb Georges Bataille. Diese religiöse Komponente des Eros entsteht nach Bataille aus der Verwandtschaft von Trieb und Tod: „Die Wildheit der Lust... ist zugleich – ich zittere es zu sagen – das Haus des Todes...“. Dieses Zusammentreffen von Tod und Eros besitzt auch diabolische Züge⁸. So sieht Georges Bataille in der „Verschmelzung des äußersten Schreckens mit der göttlichen Ekstase“ das Wesen der erotischen Kunst.

Die Gedanken des Franzosen unterstützt der Italiener Lo Duca: „Die Kunstphilosophie nimmt den Charakter religiöser Offenbarung an, wenn sie sich den Quellen nähert, das heißt der fundamentalen Erfahrung der erotischen Triebkraft.“ Lo Duca bemüht sich also, die Beziehung des geistigen Schaffens mit seinem Wirklichkeitsgrund, der Triebwelt, das heißt dem Freudschen „Es“, wiederherzustellen. „Die Kunst verleiht den Emotionen der Ekstase, die im Begehren ihren Ursprung haben, den Charakter des Ewigen. Kunst und Erotik nähren sich von Freiheit, Hingabe, Mythen und Träumen.“⁹ Durch die Aufdeckung dieser Zusammenhänge von Kunst und Philosophie, Eros und Ewigkeit haben Lo Duca und Bataille das „Trunkene Lied“ von Friedrich Nietzsche kunsttheoretisch bestätigt. In diesem Gedicht bekennt der Philosoph:

„Die Welt ist tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh –,
Weh spricht: Vergeh'!
Doch alle Lust will Ewigkeit –
Will tiefe, tiefe Ewigkeit!“

Mit solchen Rhythmen scheint der metaphysische Grund der Erotik in einer säkularisierten Welt genügend aufgedeckt. Allein die Tragweite dieser Gedanken wurde weder von der Industriegesellschaft noch von kirchlichen Kreisen beachtet. Die „totalitäre Welt“ der technologischen Gesellschaft ist sich selbst – wie Jean Cassou bemerkt – „Endzweck und produziert nur, um das Produzierte zu konsumieren“¹⁰. In dem Bezugssystem einer solchen Welt erfährt Eros eine tiefgreifende Verwandlung. Sein Pfeil wird zur vernichtenden Waffe. Der Trieb steht gegen die Leistungsgesellschaft auf und wehrt sich gegen die anonymen Übergriffe der Apparaturen. Die Kunst der kapitalistischen westlichen Welt hat „die matriarchale Regression als ein Instrument indirekter Aufklärung gegenüber dem paternitären Elan vital des etablierten Leistungsdenkens entdeckt und von ihm öffentlich Gebrauch gemacht“¹¹. Von der „Fontaine“ (einem Urinoir), die der Surrealist Marcel Duchamp 1917 als „Kunstwerk“ zur Ausstellung angeboten hat, bis zu den Happenings von Jean Jacques Lebel in

⁸ A. a. O. (Anm. 2) 41, 11, 13.

⁹ A. a. O. (Anm. 2) 130, 132.

¹⁰ J. Cassou, Kunst und Auflehnung, in: Kunst und Revolution a. a. O. 7.

¹¹ Gorsen a. a. O. (Anm. 3) 59.

Paris und den „Materialaktionen“ von Otto Muehl in Wien erhebt sich eine Phalanx von Künstlern, die mit allen Mitteln versucht, der Konsumgesellschaft ihren materialistischen Charakter vorzuführen. Das „Prinzip Obszön“ wird theoretisch begründet. Der „unsterbliche Cupido der Zuckerbäcker“ und der „Präsident der galanten Zieraffenrepublik“ (Ch. Caudelaire) des akademischen Klassizismus wird zum Dämon¹².

Die Metamorphose des lebenswürdigen antiken Gottes kann entsetzlicher kaum gedacht werden. Das dämonische Gegen-Bild der göttlichen Geheimnisse des Eros taucht aus dem dunklen Gewölbe des Unbewußten auf. Gorsen beginnt seine Geschichte einer „negativen Ikonographie“, daß heißt, den Bericht über „aktuelle Bildformen des Atheismus“ mit den Darstellungen der „Schwarzen Messe“. Es wäre jedoch historisch aufschlußreich, Bilder und Ereignisse der Paraliturgie aus der französischen Revolution an den Anfang zu setzen.

Als am 10. November 1793 Madame Maillard von der großen Oper in Paris als „Déesse Raison“ auf einem Thron in die Kathedrale Notre Dame in Paris getragen wurde, begann eine neue Art säkularisierter Kulte, die auch für die Provinzen vorbildlich wurden. Die „Göttin Vernunft“, eine Frau in entsprechender Kleidung, auf dem „Altar des Vaterlands“ signalisierte den erotischen Protest und den „Verlust der Mutter“ in der ersten Aufklärung¹³. Mademoiselle Cynthia in der Rolle von Diderots „Religieuse“ dokumentierte bei dem „Festival de la libre Expression“ im Jahre 1966 mit ihrem Strip-tease vor dem Betschemel den Ruf der „zweiten Aufklärung“ nach der Mutter¹⁴. Jean Jacques Lebel ließ bei dem gleichen Happening dieselbe Dame mit freiem Busen in der Maske des Generals de Gaulle als „Gekreuzigte“ auftreten. So sollte der „Erlöser der Nation“ apostrophiert werden. Pierre Molinier stellt in einem „Sacrilège“ (1963) den Gekreuzigten in einem Schoß dar. Die Bilder der „Schwarzen Messe“ (1965/66) von Karl Kunz geben das Kreuzigungsthema gleichfalls als peinlichen Sexualritus. Otto Muehl bot in seiner „Materialaktion“ IV (1964) eine Kreuzigung, in der der Körper mit Genuß- und Nahrungsmitteln bearbeitet wurde. Im „Orgien-Mysterien-Theater“ in Wien vollzog Hermann Nitsch seine „Lammkreuzigungen“ (1962), in denen Tieropfer mit erotischen Vorgängen verbunden wurden. O. Muehl äußerte seine Absicht, der Konsumgesellschaft ihre eigene geistige Situation vorzuführen, auch mündlich: „Keine Erotik, keine Illustriertengeilheit, keine Freizeitgestaltung, sondern *Antipornographie*“. H. Nitsch sucht die „liturgisch gelenkte Entfesselung des triebgehemmten Menschentieres“¹⁵.

Wenn von einem Teil des Klerus die offizielle Meßliturgie zu einem ästhetischen Spiel verharmlost oder als spirituelles Aushängeschild von Machtpolitik mißbraucht worden sein sollte, könnte man nicht abstreiten, daß diese obszönen Demonstrationen

¹² A. a. O. (Anm. 7) 216 (Religion-Historie-Phantasie).

¹³ L. J. Rogier, Die Kirche im Zeitalter der Aufklärung und Revolution, in: Geschichte der Kirche IV (Einsiedeln 1966) 134; Fliche-Martin, Histoire de l'Eglise XX (Paris 1949) 126.

¹⁴ Gorsen a. a. O. (Anm. 4) 113 u. Abb. 17, 19–21.

¹⁵ Ebd. 113, 114.

der Kirche viel zu sagen hätten. Die dialektischen Formulierungen theologischer Extremisten und die modisch getönten Glaubensbekenntnisse politischer Nachgebeter – um von dem endlosen Rubrizismus formalistischer und institutioneller Art zu schweigen – geben den Vorgängen auf dem Gebiet der bildenden Kunst ebenfalls eine Erklärung.

Aber es läßt sich auch nicht verschweigen, daß diese paraliturgischen Sexualriten sich nicht durch eine pervertierte Konsumgesellschaft und ihren zur Farce erstarrten Humanismus und Sozialismus begründen lassen. Die alten Religionen eines Moses, Zoroaster und Christus vollzogen ihre – oft sehr elementaren – Opfer aus einer tiefen Ehrfurcht vor dem „Mysterium tremendum et fascinosum“ dem Leben und der Gottheit gegenüber. Derartige intime und elementare Wirklichkeiten von Eros und Religion lassen sich wohl kaum als moralische oder politische Aktionen gegen den spätbürgerlichen Institutionalismus rechtfertigen.

Es besteht jedoch kaum ein Zweifel, daß uns in vielen Malereien und Happenings zeitgenössischer Kunst mythische Wirklichkeiten neu entdeckt werden und das Negativ des „Sacramentum Magnum“ (Eph 5, 31. 32) eine neue Interpretation erhält. Die Entstehung der Frau aus der Seite des Mannes, Ehe als Hieros Gamos, Passion und Eucharistie erfahren eine apokalyptische Renaissance.

II. Die Darstellungen des „Sacramentum Magnum“ als Inbegriff erotischer Kunst in der Kirche

Die technologische Gesellschaft kann die Frage nach Gott, nach einer Erlösung und selbst nach einem Weiterleben des Menschen nach dem Tod ignorieren, ohne ihr soziales Gefüge zu gefährden. Die Sinndeutung der Geschlechter kann sie sich nicht ersparen. Die Verbindung von Mann und Frau und die Entstehung neuen Lebens bildet für jede Kultur einen erratischen Block von Problemen, der sich allen nur naturwissenschaftlichen und technischen Deutungsversuchen entzieht. Liebe und Zeugung vermag selbst die Konsumgesellschaft nicht bloß als Ware zu erklären.

Die Ratlosigkeit einer bürokratischen und technologisch geprägten Welt vor dem Mysterium des Daseins und die erschütternden Versuche moderner Künstler im Bereich der Erotik legen es nahe, das Urbild dieses Geheimnisses, den Archetypus der Heiligen Hochzeit, der nach alter religiöser Auffassung tief in die Seele des Menschen eingeprägt ist, anhand der Kunstwerke einer Betrachtung zu unterziehen. Es sind vor allem die Denkmäler der Genesisillustration, die über den Charakter dieses Urbilds Auskunft geben ¹⁶.

Am Beginn der Interpretation steht auch bei den Alten die Psychologie; denn schon der Ort des ersten Menschenpaares, das Paradies, das heißt der „Garten der Lust“

¹⁶ H. Schade, Adam und Eva, in: Lexikon der christlichen Ikonographie (Freiburg 1969) 41–71.

(„hortus deliciarum“), wird von den Kirchenvätern mit der Seele gleichgesetzt¹⁷. In diesem „Garten der Lust“ wird die Erschaffung Evas durch einen elementaren Vorgang der Psychologie in Szene gesetzt, nämlich den „Traum“ oder die „Ekstase“ Adams¹⁸. Adam verfällt in einen Tiefschlaf, und in diesem Schlaf schaut er, wie Gott aus seiner Seite Eva erschafft. Die Frau wird so gleichsam zum Produkt eines Traums oder einer Vision des Mannes.

In der karolingischen Bilderbibel von St. Paul vor den Mauern in Rom oder der englischen Handschrift der Paraphrase des Aelfric sehen wir Adam mit ekstatisch geöffneten Augen schlafen. In einer spanischen Bibelillustration liegt der Stammvater bei diesem „Traum“ sogar in einem Bett, während der Schöpfer aus seiner Seite die „Rippe“ Eva entnimmt. Der erotische Blick, dem die moderne Kunst und Psychologie soviel Beachtung schenkt, erhält in diesen Darstellungen seine religiöse Interpretation. Sein Unendlichkeitsdrang wird nicht durch die triviale Nomenklatur des Voyeurs, also des triebhaft Schauenden, sondern durch die numinose Vision des Propheten bestimmt. Adam sieht in seinem ekstatischen Traum die Frau, die Gott für ihn bereitet hat. Diese Braut ist nicht nur Eva, die Frau, der er im Paradies begegnen wird, sondern in Eva schaut der Urvater die Kirche, die einst aus der Seite des zweiten Adam, Christus, am Kreuz geboren wird. Damit erhält der Traum Adams eine gesellschaftliche und eschatologische Interpretation: Eva – Ecclesia – „die Mutter aller Lebendigen“ – heißt die gesamte menschliche Gesellschaft und ihr endgültiges Heil¹⁹.

Die vollständige Parallelität der Erschaffung Evas aus der Seite Adams und der Erschaffung der Kirche aus der Seite Christi ist zwar künstlerisch erst in dem gotischen Bilderkreis der Bible moralisée zu beobachten; allein schon die Katakombenmalerei von El Bagawat (4.–6. Jh.) und die Illustrationen der englischen Paraphrase Caedmons (11. Jh.) setzen über Adam und Eva das Bild einer Stadt. Das „obere Jerusalem“ ist nach Paulus „unser aller Mutter“ (Gal 4, 26). Dem Genesistext nach wurde Eva „erbaut“ (Gen 2, 22). Auch die jüdische Tradition berichtet von der Schau des himmlischen Jerusalem durch Adam²⁰.

Noch in einer Genesisillustration des 18. Jahrhunderts zeigt Eva auf die geöffnete „Seite“ des schlafenden Adam, um die Parallelität mit der Erschaffung der Kirche aus der Seite Christi deutlich zu machen²¹. Dabei wird die Zweigeschlechtlichkeit des ersten Menschen sichtbar; denn die „Seitenwunde“ Adams ist wie der Schoß der Frau gebildet und besitzt dieselbe Funktion: sie bringt das Leben hervor. In dem barocken Kunstwerk wird der erotische Charakter der Bildelemente besonders deutlich. Die

¹⁷ Ambrosius, *De paradiso*, 1, 6: CSEL 32, I, 267; Joann. Scotus Eriugena, *De divisione naturae* IV, 20: PL 122, 838. Dazu H. Schade, *Die Tiere in der mittelalterlichen Kunst*, in: *Studium Generale* 20 (1967) 228.

¹⁸ H. Schade, *Hinweise zur frühmittelalterlichen Ikonographie*. I. Adams großes Gesicht, in: *Das Münster*, 11 (1958) 375.

¹⁹ E. Guldán, *Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv* (Graz, Köln 1966) 46 f.

²⁰ *Apok. Bar.* (syrisch) 4, 1 f.

²¹ *Biblia Sacra* . . . sub directione P. Germani Cartier (Constantiae 1751) p. 4 tab. 2.

Vitalität der karolingischen Adamsdarstellungen oder der ottonischen Plastiken der Hildesheimer Bronzetür ist jedoch bei aller Wahrung einer archaischen Bewußtseinsstufe eher intensiver als in der Spätzeit. Mag uns das Paar der Stammeltern aus dem Stundenbuch des Herzogs von Berry (Chantilly, um 1410) sinnlicher erscheinen als die Werke der Frühzeit; die Darstellung der spanischen Bibel aus Sant Pere de Roda, die Eva vor dem Bett des träumenden Adam zeigt, wirkt bei aller Symbolik drastisch wie eine Boudoirszene.

Einen Höhepunkt erhält der Traum Adams in den Fresken der Sixtina von Michelangelo. In einem Schleier führt dort der Vatergott dem schlafenden Adam die geliebte Frau, Eva-Ecclesia, heran²². Der Blick dieser Eva ist von solcher Ausdruckskraft, daß auch dem Laien die Bedeutung erotischer Kunst in der Kirche beim Anblick des klassischen Werks aufgeht. Dante, der Dichter, in dessen Werk sich die Tradition des Altertums und die Erfahrungen der Moderne treffen, schildert einen Traum, den man als Vorlage der Komposition des Michelangelo verstehen könnte.

„Und wie ich so nachdachte, überkam mich ein süßer Schlummer, in dem mir ein wunderbares Gesicht erschien. Es war mir, als sähe ich in einem Gemach eine feuerfarbene Wolke, darin ich deutlich eine gebieterische Gestalt erkannte, von furchtbarem Anblick für jeden, der sie sah. Jedoch schien der Gebieter selbst von solcher Freude erfüllt zu sein, daß es wie ein Wunder war, und in seinen Worten drückte er mancherlei aus, was ich nicht verstand, bis auf wenig. Und unter diesem wenigen verstand ich deutlich: Ego dominus tuus (Ich bin dein Herr). In seinen Armen aber glaube ich ein nacktes Weib schlafen zu sehen, das nur ganz leicht in ein blutrotes Gewebe gehüllt war. Und als ich sie mit vieler Aufmerksamkeit betrachtete, erkannte ich, daß es die Herrin des Heils war, die mich tags zuvor hohen Grußes gewürdigt hatte (Beatrice). Er aber schien in der einen seiner Hände etwas zu halten, das über und über glühte, und es war mir, als spräche er die Worte: Vide cor tuum (Siehe dein Herz)! Als er so eine Zeitlang verweilt hatte, schien es mir, daß er die Schlafende aufweckte und sich viele Mühe gab, sie durch die Kraft seines Geistes dazu zu bewegen, daß sie jenes Etwas aße, das in seinen Händen brannte; und sie aß es zuletzt mit Widerstreben. Danach aber währte es nicht lange, und seine Fröhlichkeit verwandelte sich in bitterstes Weinen, und weinend nahm er das Weib wieder in seine Arme und entschwebte mit ihr, wie es mir vorkam, gen Himmel. Darauf aber ergriff mich eine solche herzbeklemmende Angst, daß der leise Schlaf, in dem ich befangen war, nicht länger standhielt und ich erwachte“ (3. Kap. Vita Nuova).

Man vermag nicht mehr zu sagen, ob diese Schilderung des Dichters sich bewußt oder unbewußt auf den alten Topos der „Ekstase Adams“ bezieht oder allein auf einer persönlichen Erfahrung aufbaut. Das Althergebrachte und der Seelengrund, „Ursprung“ und „Urgrund“, rücken hier unmittelbar zusammen und belegen, wie treffend die Jungsche Theorie vom Archetypus die Wirklichkeit anvisiert.

Die Darstellung der Eva, die aus der Seite Adams hervorgeht, gibt jedoch nur ein Element dieses Urbilds, dessen Struktur die gesamte Schöpfung prägt. In der Illustration

²² Guldan a. a. O. (Anm. 19) 53, Abb. 22.

tion der Genesis entspricht die Entstehung Evas aus der Seite des Mannes dem Hervorgang der Paradiesesquelle aus der Flanke des Schöpfungsbergs. Adam heißt in jüdischen Legenden auch der „Mann vom Berg“, Eva-Lilith, die „Frau der Wasser“, ist im Liber Scivias der hl. Hildegard von Bingen als Wolke gebildet. Die Wolke lagert sich über dem Berg. Nubere (heiraten) heißt, den Schleier nehmen oder unter die Wolke gehen.

Damit zeichnet sich die Struktur des alten Weltbilds ab, die wir auch bei Cosmas Indikopleustes überliefert finden. In dem Buch dieses christlichen Weltenfahrers wird der Kosmos durch einen Wasserkreis gebildet, in den der Weltenberg aufragt. Die Aura der Wasser und der in sie aufragende Weltenberg erscheint wie die Abbeviatur der weiblich-männlichen Vitalsphäre. Es ist der ägyptische Schöpfer- und Bildhauergott Ptah-Tatenen, „die Erde, die sich erhebt“, der in solchen Vorstellungen wiederkehrt, und der „Berg des Himmels und der Erde“ der alten Sumerer, an den man erinnert wird. In den babylonischen Zikkurats und der Stufenmastaba der Ägypter findet er seine architektonische Objektivation²³. Dieses Weltbild der Alten entspricht also weit eher den Anliegen Freuds und der modernen Psychologie als unsere naturwissenschaftliche Beobachtungen; denn niemand glaubte wohl im Mittelalter – es sei denn „allegorisch“ oder „analogisch“ –, daß die Welt ein Berg sei. Der erotischen Struktur des alten Schöpfungsbilds entspricht auch der kosmogonische Charakter des Vorgangs. Der Berg erhebt sich aus den Fluten, Adam ragt aus dem Schoß der Welt und Christus steigt aus dem Grab auf. Schöpfung und Neuschöpfung (Erlösung) korrespondieren.

Die zentralen christlichen Sakramente, Taufe und Meßopfer, bieten die rituelle Wiederholung dieses Lebensvorgangs. Die Bible moralisée macht auch diese Parallele sinnenfällig. Zur Entstehung Evas aus der Seite Adams und der Kirche aus der Seite Christi tritt in diesen Illustrationen das Taufbecken, aus dem sich der Täufling erhebt. Die Taufe besitzt also die gleiche kosmogonische Struktur wie die oben erwähnten Motive. Da an der Stelle von Wasser und Blut aus der Seite Christi die Eva-Ecclesia heraustritt, wird derselbe Archetypus vom werdenden Leben auch für das Kreuzesopfer verbindlich. In einer weiteren ikonographischen Parallele wird außerdem Adam, der nach alter Auffassung im Schöpfungsberg unter dem Kreuz begraben war, durch das Blut und Wasser der Seite Christi zum Leben erweckt und getauft²⁴. Einen ähnlichen Ritus vollzog der Hohepriester am letzten Tag des Laubhüttenfestes, wenn er Wasser und Wein über dem Altar, das heißt dem Schöpfungsberg der jüdischen Tradition, ausgoß. Dieser Ritus ist ein Bild des fruchtbaren Regens und des lebenzeigenden Bluts²⁵. So wird die Struktur derselben Wirklichkeit und desselben Archetypus

²³ M. Eliade, *Die Schöpfungsmythen* (Einsiedeln 1964) 47, 108.

²⁴ P. Bloch, *Der Weimarer Kreuzfuß mit dem auferstehenden Adam*, in: *Anz. d. Germ. Nat. Mus. Nürnberg* (1964) 7–23; Wien, NB *Bible moralisée*, Cod. 2554 fol. 1; A. de Laborde, *La Bible Moralisée...* III (Paris 1911) 410.

²⁵ Strack-Billerbeck II 490–493, 774 f. (Exkurs: Laubhüttenfest); bes. 799 (Wasserspense).

im kosmischen, psychischen und gesellschaftlichen Bereich offenbar gemacht und religiös gedeutet.

Die Fülle erotischer Bilder, die sich aus diesem Urbild der heiligen Hochzeit oder des Sacramentum Magnum ableiten läßt, zieht sich von den Adam- und Eva-Gestalten der Taufkapelle in Dura Europos (3. Jh.) bis zur mystischen Hochzeit der hl. Theresia von Bernini hin. An den Portalen werden Adam und Eva besonders oft dargestellt. Der Bilderkreis umfaßt die Geburtsszene des Utrechtsalters und den Beischlaf von Adam und Eva (San Marco/Cottonbibel/ Millstädter Genesis). Es gibt in diesem Kreis die Maria lactans, die selbst die Heiligen trinkt, und die thronende Madonna, unter der die mit durchscheinenden Schleiern bekleidete Eva liegt und mit ihren Kindern spielt²⁶.

Der erotische Charakter kirchlicher Kunstwerke wird noch intensiver, wenn der Künstler das Gegenbild der „Heiligen Hochzeit“, die Welt der Laster und Dämonen entwirft. So sieht der Betrachter am Portal der Klosterkirche von Moissac der Verkündigungsszene gegenüber den Teufel mit „Luxuria“ dargestellt. Die „Wollust“ ist fast lebensgroß als nackte Frau in Stein gehauen. An ihren Brüsten saugen Schlangen und an ihrer Scheide ein Frosch. In einem Kapitell von Vézelay greift ein Mann, der „sein Gesicht verliert“, beim Spiel einer Flöte nach den Brüsten der Frau²⁷. Nackt und mit verschränkten Beinen liegen in einer Skulptur der Klosterkirche von San Gregorio (Valladolid, Museo Nacional de Escultura) Mann und Frau beieinander. Im Wasserspeier von Notre Dame de Marais bespringt ein Bock von hinten eine Frau (eine Nonne?).

Diese Gegenbilder der Heiligen Hochzeit ergänzen eine Reihe von biblischen Topoi. Zu ihnen gehören die Illustrationen der Töchter des Loth, Josefs mit der Frau des Potiphar, Bathseba im Bad, Susanna und die beiden Alten, die Versuchungen des hl. Antonius und schließlich das Bild der großen Hure Babylon.

Es ist in dieser Skizze nicht möglich, auf die Differenzierung des erotischen Charakters in den verschiedenen Stilepochen einzugehen. Sicher vermag die Renaissance und das Barock diese Thematik sinnenfälliger zu gestalten als eine archaische Zeit. Bemerkenswert bleibt, daß bei aller Diskretion die Wirklichkeit bis zur Bestialität ohne Bedenken zum Ausdruck gebracht wird. Die oft diskutierte Frage nach der Erlaubtheit oder Unerlaubtheit der Darstellung scheint durch die Beschreibung der Thematik in der kirchlichen Kunst der Tradition eine wesentliche Beantwortung zu erfahren. Für den religiösen Menschen der Vergangenheit war das Bezugssystem entscheidend. Man konnte alles darstellen, wenn man seinen Ort in der übergreifenden Ordnung des Daseins angab.

Das 19. Jahrhundert hat dieses Bezugssystem verloren. So war ihm eine ungebrochene Wiedergabe des Urbilds der Heiligen Hochzeit nicht mehr möglich. „Indem der

²⁶ S. Esche, Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung (Düsseldorf 1957) Abb. 38.

²⁷ H. Schade, Dämonen und Monstren (Regensburg 1962) Abb. 42.

Mensch die Erotik aus der Religion ausklammerte, ließ er diese zu einer utilitarischen Moral verkümmern ... Andererseits wurde die ihres heiligen Inhalts beraubte Erotik unsauber“²⁸. Damit ist auch die Schwierigkeit angedeutet, die dem Richter angelastet wird, der den Mißbrauch derartiger Wirklichkeiten in einer säkularisierten Welt für alle gültig beurteilen oder verurteilen soll. Auch das Dilemma einer erotischen Kunst in der Kirche wird so offenkundig.

III. Zur Renaissance eines alten Traums

Die Situation unserer Problematik in der Gegenwart illustriert ein Bild des Surrealisten Max Ernst²⁹. In diesem Bild, das jetzt in der Tate Gallery in London hängt, setzte der Maler zwei Paare von Beinen ornamentartig unter die Mondsichel an den Himmel, die in drastischer Weise einen Coitus andeuten. Diesem psychoanalytischen Symbol der Heiligen Hochzeit gab Ernst den Titel: „Die Menschen werden nichts mehr davon wissen“.

Man mag die direkte Art der Darstellungen bei dem großen Künstler bedauern und die Ironie des Surrealisten schmerzlich empfinden. Tatsächlich hat Max Ernst eine erschütternde Wirklichkeit aufgedeckt: Der Geheimnischarakter der Erotik ist dem modernen Menschen verlorengegangen. Er weiß nichts mehr von dem Gleichnis zwischen dem kosmischen Geschehen und den Kräften, die in ihm wirken. Er besitzt weder die Einsicht in die Verbindung seiner innerseelischen Vorgänge mit den Prozessen in Welt und Gesellschaft, noch vermag er zu realisieren, daß hinter der Dramatik von Tod und Leben ein Mysterium steht, daß sich „am Himmel“ vollzieht. So wird selbst die Sexualität zur Konsumware, ein Vorgang, gegen den der zeitgenössische Künstler mit Protest reagiert. „Das große Glas“ (Philadelphia, Museum of Art, 1915–1936) von Marcel Duchamp und „Parade amoureuse“ (Chicago, Slg. Morton, 1917) von Francis Picabia geben dem Motiv technoide Gestalt. Bei Hans Bellmer und Friedrich Schröder-Sonnenstern erhält die psychische Grenzsituation der Erotik ihren Ausdruck. Der „Aufstand des Triebs“ gegen den Rationalismus und das technische Denken bezeichnet die gesamte moderne Kunst.

Die Wiederkehr der erotischen Thematik in der kirchlichen Kunst konnte also nicht auf dem lammfrommen Weg einer Restauration mittelalterlicher Vorstellungen erfolgen. Vielmehr vollzog sie sich nach Art eines psychischen Einbruchs, der durchaus nicht problemlos vor sich geht. Erste Ansätze dazu beobachten wir parallel zur Wende des Expressionismus, die Georges Rouault einen „coup de barre“, eine schlagartige Wende des Steuers genannt hat. So verband Eduard Munch in seiner „Madonna“ (Oslo, Nationalgalerie, 1894) die Heilige und die Hure in einer dem Jugendstil verwandten

²⁸ G. Bataille a. a. O. (Anm. 2) 44.

²⁹ J. Russel, Max Ernst (Köln 1966) 68 u. Abb. 26.

Aura ornamentaler Himmelswasser, als wollte er Eva-Lilith porträtieren. In seinem Triptychon „Maria Ägyptiaca“ (Hamburg, 1912) vereinte Emil Nolde aus der Kirche heraus das Thema der Heiligen mit dem der Dirne zu einem Altarbild. Aber die Vertreter der Kirche waren kaum in der Lage, die elementaren religiösen Formen Noldes zu begreifen. Erst Georges Rouault gelang es für seine Madonnen, die auf dem dunklen Hintergrund seiner Vorstadtdirnen entwickelt waren, in der Kirche einen Raum zu erhalten.

Fast lautlos erfolgte der Einzug einer bedeutenden religiös-erotischen Kunst in die Kirche mit dem Werk von Marc Chagall.

Die „Erscheinung“ des Marc Chagall

Am Beginn steht bei Chagall – ähnlich wie bei Dantes „Göttlicher Komödie“ – ein Traum. In diesem Traum, den der junge Künstler in den Jahren 1906/07, als er zur Fortbildung in Petersburg weilte, erlebte, öffnete sich die Zimmerdecke und Chagall sah einen Engel eintreten. Das „geflügelte Wesen“ erfüllte den Raum mit Getöse, mit Bewegungen und Wolken. „Mein Bild ‚Die Erscheinung‘ beschwört den Traum herauf“, schreibt der Maler in seiner Selbstbiographie. Dieses Bild, das von 1935–1947 entstanden ist, bringt zunächst einen wesentlichen Beitrag zum Thema „Maler und Modell“³⁰. Es zeigt den Künstler über den Dächern der Stadt Witebsk vor seiner Stafefeil. Rückwärtsgewandt sieht der Maler auf eine Frau in rotem Gewand (Bella?). Über ihr schwebt im weißen Schleier eine Braut mit Blumenstrauß. In der Mitte der Komposition erscheinen die Eltern mit der Familie des Künstlers. Links über den Eltern ragt der Kopf eines roten Stierkalbs zum Himmel, rechts neigt sich ein Engel zur Braut.

Wenn der Künstler mit dem Thema „Maler und Modell“ den Grundakkord seiner Auffassung von der Kunst anschlägt, dann dürfen wir aus den kurzen ikonografischen Angaben folgern, daß bei Chagall das Familienerbe und die Heilige Hochzeit – die „archaischen Reste“ (S. Freud) – den Inbegriff seiner Ikonologie bilden. Tatsächlich faßt das Werk des Künstlers die jüdisch-christliche Überlieferung „im Namen der Freiheit für alle Religionen“ zu einer religiösen Bildersprache für die gesamte Menschheit zusammen.

Die religiöse Erotik des Bildes „Erscheinung“ wird schon kompositorisch durch eine Vermählung von Himmel und Erde bestimmt. Selbst die Eltern des Künstlers umarmen sich – wie die meisten Liebespaare in seinem Werk – über der Sichel des Mondes. Das Zusammensein von Maler und Modell geht über in die Himmelfahrt der Familie und erhält in der Begegnung von Engel und Braut sein Leitmotiv. Nicht realistisch

³⁰ F. Mayer, Marc Chagall (Köln 1961) 50; Bildkatalog 626. Dazu K. Gallwitz, Maler und Modell (Katalog) Staatl. Kunsthalle (Baden-Baden 1969) Abb. 119.

wie die Gestalten von Renoir und Kirchner oder sozialkritisch wie bei Dix und Grosz, sondern empfindsam und lyrisch vollziehen Braut und Bräutigam, Engel und Mensch im Werk Chagalls Umarmung und Kuß. Sicher kennt auch der jüdische Maler die dämonischen Gewalten des Triebs. Oft muß sich die Braut gegen den „Aufstand dunkler Mächte“ (Franz Meyer) verteidigen. Seit 1911 gibt es im Werk Chagalls Männer mit Tierköpfen. Selbst dem Satyr begegnen wir in seinen Bildern. Aber die Liebenden besiegen die dunklen Mächte. Das Obszöne bleibt dem Werk des jüdischen Malers fremd. Die erotische Welt des Marc Chagall ist nur aus dem Geist des „Hohen Liedes“ zu begreifen. Als der Maler nach dem Tod seiner ersten Gattin Bella die Bilder zu diesem Buch der Bibel, das wie kein anderes Werk der Hl. Schrift das religiöse Wesen der Erotik offenbart, schuf, plante er einen Zyklus für die alte „Chapelle du Calvaire“ in Vence (um 1950). In diesen Werken erreicht die Thematik einzigartige künstlerische Qualität.

Ergänzt wird Chagalls Auffassung religiöser Erotik durch ein weiteres ikonographisches Element der Tradition. Im Bild der „Mutterschaft“ (1912/13) gibt der Maler eine hoch in den Himmel ragende Frau, in deren Schoß ein in eine Mandorla gefaßtes Kind sichtbar wird. Die Komposition ist an der Ikone der Blachernitissa oder Platytera orientiert. Dieser Madonnentypus aus der Blachernenkirche in Konstantinopel hat seinen Namen von dem Gebet: „Er hat Deinen Schoß umfangreicher gemacht als die Himmel“ („platyteran ton uranon“) ³¹.

Der Himmel als Frau und Schoß ist ein Bild der ägyptischen Mythologie. Die Göttin Nut bildete nach der hieratischen Astronomie der Ägypter den Himmel. Durch ihren Schoß und ihren Mund – die beiden Tore des Himmels – trat die Barke des Sonnengotts morgens in diese Welt und verließ dort am Abend den Kosmos. Chagall gelang es, diesen Typus der himmlischen Frau in seiner christlichen Form psychologisch und gesellschaftlich zu integrieren und zu einem überzeugenden Motiv der Kunst der Gegenwart zu machen.

In dem Baptisterium der Kirche von Assy, in den Fenstern der Kathedrale von Metz und in den Glasbildern des Münsters von Zürich erhielten christliche Kirchen durch Chagall Werke einer religiös-erotischen Kunst uralter Herkunft.

Die erotische Komponente der Rosenkranzkapelle von Henri Matisse in Vence, der Engelskapelle von Herbert Boeckl in Seckau oder der religiösen Werke von Graham Sutherland, der den gewaltigen Teppich der Kathedrale von Coventry erstellt hat, kann hier nicht analysiert werden. Vielmehr soll gleichsam als westliches Gegenstück zu der östlich orientierten Geistigkeit des Marc Chagall ein Hinweis auf die religiöse Welt des Salvador Dali erfolgen, weil Dali ironisch bis zum Exzeß die morbide Situation des Abendlands in sein Werk mit einbezieht.

³¹ W. Felicetti-Liebenfels, Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei (Olten 1956) 49, Anm. a.

Die „nukleare Mystik“ des Salvador Dali

„Mein heiliger nuklearer Mystizismus ist nur die vom Heiligen Geist gezeugte Frucht der dämonischen und surrealistischen Erfahrungen meiner früheren Jahre.“³²

Zu solchen Bekenntnissen muß man ergänzen, daß Dali Konvertit ist, der seine Ehe mit Gala, der Gattin des Dichters Paul Eluard, später auch kirchlich geschlossen hat. Seine zahlreichen Extravaganzen wie der „Radarschnurrbart“ und die „Skatologie“ – „sobald ich ausgehe, folgt der Skandal mir auf den Fersen“ – scheinen nur Reaktionen auf ein Zeitalter, das im Zeichen der „Show“ steht. Wie Picasso und vielen anderen Künstlern bietet auch Dali die Maske des Narren eine letzte Möglichkeit, heute noch toderne Dinge zu sagen.

Die Bilder „Geburt der flüssigen Begierden“ (1932) und „Spectrum der Libido“ (1934) geben Visionen nach Art des „großen, negativen Mystikers“ Sigmund Freud. Mit metallischer Schärfe werden die „unterirdischen Kloaken“ dargestellt, durchlichtet und deformiert. Die fotografisch gebildeten Organismen zerfließen in wesenlose Räume. Phallische Gebilde werden von Gabeln gestützt und Schubladen, die aus den Figuren ragen, objektivieren seltsame „Allegorien der Psychoanalyse“.

Die religiösen Visionen wie die „Madonna von Port Lligat“ (1949) oder „Das Abendmahl“ (1955) sind vom Bemühen bestimmt, die sakralen Gestalten zum Kosmos hin zu öffnen. Maria und das Jesuskind werden „durchfenstert“ und wie die menschliche Figur des Makrokosmos im Mittelalter für einen anderen Vorgang durchbrochen. Diese mystische Formel einer Identifikation von Figur und Kosmos hat in der modernen Spiritualität auch Teilhard de Chardin gebraucht. Salvador Dali entwickelt aus den perforierten Figuren im Sinn seiner „paranoiden kritischen Methode“ eine „korpuskulare“ Technik. Sie ermöglicht es ihm, so sublimale Vorgänge wie die Himmelfahrt Mariens darzustellen. In den „Etudes Carmelitaines“ beschreibt der Künstler diese Methode, die zweifellos Wesenszüge der modernen Psychologie mit Grundvorstellungen zeitgenössischer Physik zu vereinen sucht, als „nukleare Mystik“ und als eine Art Besessenheit („manière obsessionnelle“)³³. Auch Dali bot ein Traum die Anleitung und Hilfe zum Schaffen.

In diesem Traum fielen Atomteilchen wie „Erbsen“ vom Himmel. In die atomaren Suspensorien – die „Erbsen“ – war fotografisch ein Bild der Madonna hineinprojiziert. Dadurch erschien die Madonna völlig durchlichtet in der Aufwärtsbewegung des Kosmos. „Dies bedeutet, daß die Mutter Gottes mit Leib und Seele im Paradies bleibt dank ihres Eigengewichts, das genauso groß ist wie das von Gottvater persönlich.“³⁴ Maria ist also die von Gott getragene oder durchlichtete „Frau Welt“ in ihrem paradiesischen Zustand. Die Bildvorstellung Dalis wurde von einer traditionellen Himmelfahrtsliturgie in dem spanischen Wallfahrtsort Elche mit angeregt, bei der Maria

³² S. Dali, Dali sagt ... (München 1968) 33; R. Descharnes, Dali de Gala (Paris 1962).

³³ Etudes Carmelitaines (Paris 1952) (Magie des Extrêmes) 171/172.

³⁴ Dali a. a. O. (Anm. 32) 63.

begleitet von den Engeln in dem goldenen Granatapfel unter der Kuppel in den Himmel schwebt.

In Dalis Bild „Die korpuskulare Himmelfahrt in Lapislazuli“ (1952) wird die Madonna mit dem Porträtkopf seiner Frau Gala als Himmelsarchitektur gegeben, die über dem Erdball schwebt. Es ist ein Oktogon, der in die Figur mit achteckigem Nimbus eingeschrieben erscheint; denn die Achtzahl symbolisiert die Auferstehung. In diesem durchlichteten Oktogon hängt der Gekreuzigte und neigt sich über einen Altar. So vereinigt Dali das Motiv der „Heiligen Hochzeit“ mit der Passion zu einem kosmischen Meßopfer.

Die allzu große Porträtähnlichkeit der Madonna mit dem Bild der Gattin Dalis dürfte wohl ein besonderes Hindernis für die Aufstellung solcher Werke im Kirchenraum bilden. Tatsächlich kennt die Kunstgeschichte seit den Madonnen des Fra Filippo Lippi, der seine Geliebte und spätere Gattin immer wieder als Mutter Gottes porträtierte, auch solche Werke im Kirchenraum.

Die Auflösung der sakralen Gestalt und die Durchsetzung der menschlichen Figuren mit Architekturteilen hat man bei Dali „frivol“ und „blasphemisch“ genannt³⁵. Derartige Metamorphosen und Überschneidungen der Figuren mit pflanzlichen, tierischen und architektonischen Elementen waren jedoch in der mittelalterlichen Sakralkunst allgemein üblich.

Den Vorwurf des Akademismus, mit dem man das Werk Dalis seiner gekonnten Malweise wegen abzuwerten sucht, könnte man auch gegen viele kubistische und abstrakte Malereien im modernen Kirchenraum erheben. Derartig konventioneller Kirchenkunst gegenüber besitzen einige Bilder des spanischen Künstlers religiöse Tiefe und besondere Werte. Die „Faszination des Konkreten“ bei Dali, der in seinem persönlichen Leben Mysterien zu erleben glaubt, und seinen Versuch, die Vorstellungen zeitgenössischer Physik und Psychologie zu integrieren, kann man dem Künstler nicht zum Vorwurf machen. Der Einwand ist ebenso zurückzuweisen wie die Meinung, die Kunstwerke der Vergangenheit seien wegen ihres „mythischen Weltbilds“ oder gar ihres „Triumphalismus“ wegen untragbar. Wie immer man Dali beurteilt, sein Werk ist geistvoll und zeigt religiöse Möglichkeiten auf, die einem engstirnigen Traditionalismus verschlossen blieben.

Der „mystische Surrealismus“ des Salvador Dali legte die Fundamente für die biblische Bildwelt von Ernst Fuchs.

Der „Engel des Abgrunds“ im Werk des Ernst Fuchs

Ernst Fuchs wurde als Sohn eines jüdischen Altwarenhändlers im Jahr 1930 in Wien geboren. Schon das Kind, das im Deutschland Adolf Hitlers aufwuchs, stand unter dem Eindruck unfaßbarer Katastrophen. Das erschütternde Kreuzigungsbild des

³⁵ J. Brans, Salvador Dali und seine religiöse Malerei (München 1955) 25 f.

Fünfzehnjährigen läßt die Gewalt des Erlebten ahnen. Die zeichnerische Begabung und eine große intellektuelle und visionäre Kraft machen Fuchs zu einem Künstler besonderer Art. Er bezieht seine Bildvorstellungen aus dem Magma der Seele, aus dem zu Siegeln erstarrten Urgestein der Tradition oder aus der fließenden Lava gärender Traum- und Triebvorstellungen. Man versuchte, sein Werk mit dem Wort „Salon-surrealismus“ abzuwerten. Aber weder die expressive Kreuzigung der Frühzeit noch die Radierungen zum Thema „Einhorn“ oder die Bilder der Cherubim wären einem Salon adäquat. Das Grauen ist nicht parfümiert, sondern gebändigt. Der ständig steigende „Gefühlskonsum“ der technologischen Gesellschaft, den schon der Surrealismus und die Pop-Art thematisch gemacht haben, wird auch vom „Devotionalienmaler“ Ernst Fuchs als eigenes Problem angegangen. Die „Integration des Sentiments“ gehört zu den besonderen Leistungen seiner Kunst.

Ähnlich wie bei den oben genannten Künstlern schöpft auch die religiöse Bildvorstellung des Malers Motive und Kraft aus dem Erlebnis seltsamer Träume. Es war im Frühjahr 1954, als der Maler und seine damalige Frau unter großen Schwierigkeiten ihren Sohn Michael wieder zu sich nach Paris genommen hatten, da träumte dem Künstler: „Es war Nacht, ich stand am Ufer des Meeres, auf gemauertem Pier . . . Da sah ich, daß das Meer nicht weit vom Ufer grün und hell zu leuchten begann und ein kolossaler, riesiger runder Schädel taucht daraus empor.“³⁶ Zugleich aber bedrohte eine Treibmine das Dorf am Ufer und das Bett auf der Kaimauer, in dem seine Frau ruhte. Unruhig suchte der Künstler nach seinem Sohn. Als er ihn zu Füßen der Frau fand, ging, während der Koloß höher stieg, die Treibmine und mit ihr die Gefahr vorüber. Eine Stimme aus den Sternen rief: „Im Zeichen des Skorpion ist Sokrates“.

Im Herbst 1956 wiederholte sich die Vision in Wien. Wieder erhob sich ein gewaltiger Koloß aus dem Meer. Dieses Mal schaute er den Himmel an. Die Gestalt schien also wie ein Engel. Eine Stimme von oben rief: „Die Zeit des Endes ist da“. Eine zweite dämonische Figur mit einem Höcker duckte sich unter einen Schrein zu Füßen des mächtigen Kolosses. Sie schien wie der „Engel des Todes“. Die Stimme aus den Sternen aber belehrte den Maler: „Es ist Satan“³⁷.

Die Gestalt in beiden Träumen erinnert an einen antiken Giganten und der Vorgang vollzieht sich ähnlich dem ägyptischen Schöpfungsmythos des Ptah-Tatenen, „die Erde, die sich erhebt“. In dem Aufsteigen des Weltenbergs aus den Urwassern besteht auch nach biblischer Auffassung die Schöpfung. Man könnte in dem Traum eine Illustration zum 24. Psalm erkennen, in dem es heißt, Gott habe den Berg der Welt auf die Wasser gegründet. Auf diesen heiligen Berg darf niemand steigen als der König der Glorie, der Herr der Schechinah. In der Ikonographie der Vergangenheit erhebt sich Adam, der „Mann vom Berg“, aus dem Grund. Und wie Adam wird mit diesem Berg Christus identifiziert.

³⁶ E. Fuchs, *Architectura Caelestis*. Die Bilder des verschollenen Stils (Salzburg 1966) 162; H. Weis, Ernst Fuchs. Das graphische Werk (Wien 1967); W. Schmied, 200 Jahre phantastische Maler (Berlin 1969).

³⁷ *Architectura Caelestis* (Anm. 36) 172.

Auch für den zweiten Traum, der den Vorgang des Sich-aus-dem-Grund-Erhebens mit einer Trennung der guten von den bösen Engeln gleichsetzt, gibt es in der traditionellen Bildvorstellung Parallelen; denn die Scheidung zwischen den oberen und unteren Himmelswassern wird in der Bible moralisée mit dem Engelsturz gleichgesetzt.

Fuchs gibt den Träumen in seinem Werk eine doppelte Deutung: Zunächst sehen wir in seinem Bild zum Ps 69 (68) das Haupt des dornengekrönten Christus aus dem Wasser ragen: „Gott! Rette mich! Bis an die Kehle geht mir das Gewässer. – Ich sinke ohne Halt in tiefen Schlamm . . .“ Dann aber stellt Fuchs immer wieder den „Cherub“ dar, der bronzefarben und malachitartig aus dem Grund leuchtet.

Einen Höhepunkt erotischer Kunst im Raum der Kirche bildet der Altar in der Rosenkranzkirche von Wien-Hetzendorf. Seine drei Bilder sind auf die Pergamente von 12 Ziegenhäuten von 3 x 3 m Größe gemalt und stellen die freudreichen, schmerzhaften und glorreichen Geheimnisse des Rosenkranzes dar. Die mittlere Standarte des glorreichen Rosenkranzes, die Auferstehung, Himmelfahrt und Krönung Mariens in einer Komposition vereint, gibt eine einzigartige Fassung des Hieros Gamos. Gegner des Malers und des Pfarrherrn haben mit der Steigerung „gnostisch“, „freimaurerisch“ und „satanisch“ eine Zeugung des Antichristen in diesem Bild sehen wollen (sic!). Otto Mauer dagegen schrieb: „Die Standarten . . . realisieren . . . auf dem Wege einer intensiven theologischen Meditation, die sich bis ins einzelne an die Schrift hält, jene Grundmysterien, um die heute wie je das christliche Denken kreist.“³⁸ Tatsächlich erinnern die Bilder im ersten Eindruck an Kunstwerke östlicher oder slawischer Frömmigkeit. Fuchs liebt es nämlich, seine Heiligen in edelsteinverbrämten Gewändern und mit prächtigen Kronen darzustellen. Auf der Standarte der glorreichen Geheimnisse setzte der Künstler in den Grund des Bilds einen Christus im Gewand des Hohenpriesters und einen Jahveengel. Christus erhebt sich in der Haltung des Andreaskreuzes auf. Vor ihm kniet im Zeichen der Hingabe und des Gebets Maria-Ecclesia mit einer Strahlenkrone geschmückt. Bei der Darstellung des auferstehenden Christus folgte der Künstler der Vision des gewaltigen Kolosses, der sich in seinen Träumen vom Grund des Meeres erhob. „Die Proportion des Christus war vierschrötig. Breitbeinig stand er da, mit beiden Händen das All umfassend, in den Himmel gereckt“ (E. Fuchs). So wird die zentrale Standarte, die sich in ihrer Farbkomposition vom Grund und Blau ins Rot und Gold steigert, zu einem bedeutenden religiösen Kunstwerk.

Die diskret gehaltene Identifizierung vom Schöpfer und Bräutigam – an der man sich stoßen wollte – hat ihren Ursprung in der Bibel. In der gewaltigen Schilderung des Hieros Gamos durch den Propheten Isaias lesen wir: „Dein Gatte ist ja der, der dich erschaffen; ‚der Herr der Heerscharen‘ heißt er. Der Heilige Israels ist dein

³⁸ O. Mauer, *Rosa Mystica*. Zu den drei Pergamenten von Ernst Fuchs in der Rosenkranzkirche Wien-Hetzendorf, in: *Alte und moderne Kunst*. Österr. Zeitschr. f. Kunst, Kunsthandwerk u. Wohnkultur 6 (1961) 24.

Befreier. ‚Gott aller Welt‘ ist sein Name. – Wie ein verlassenes, tiefbetrübtes Weib, zurück ruft dich der Herr. Ein Weib der Jugendliebe, kann’s denn verworfen werden? So spricht dein Gott“ (Is 54, 5).

Mit dieser Vision des Propheten, das die Bilder der Heiligen Hochzeit im Kirchenraum legitimiert und die „negative Ikonographie“ der protestierenden Künstler interpretiert, stehen wir am Ende unserer Betrachtung. Den Archetypus vom werdenden Leben, von dem die Religionsgeschichte berichtet, den „Moses und die Propheten“, Paulus und Johannes verkündet haben, erfuhren Dante und einige moderne Künstler auf ihre Weise. Die Ächtung dieses Bilds in der kirchlichen Kunst des 19. Jahrhunderts und seine Metamorphosen in den erschütternden Gegen-Bildern zeitgenössischer Kunst sollten uns nachdenklich stimmen. Es würde der christlichen Auffassung wenig entsprechen, wenn wir diese Thematik weiterhin in den Bereich der „Konsumware“ verweisen würden. Nur mit Unbehagen wird ein säkularisiertes Forum die extremen Vorgänge in diesem Bereich auf der Plattform einer autonomen Moral juridisch aburteilen können. Erst wenn wir – wie die Überlieferung – diesen Vorstellungen auch in der Kirche ihren Ort anweisen und beginnen, das Urbild des werdenden Lebens als Geheimnis zu verehren, werden wir zu einer Normalisierung des modernen Bewusstseins beitragen; denn „die Braut und Gattin des Lammes . . . die Stadt auf dem Berge“ hält ihre Tore auch heute nicht geschlossen (Offb 21).