

„Eigenartig, wie wenig Sinn für die geistige Interpretation eines religiösen Themas vorhanden ist. Hätte ich mich mit einem konventionellen, nichtsagendem Korpus begnügt, wäre überhaupt nichts passiert: weder hätte mein Kreuz irgendeinen Menschen interessiert d. h. angesprochen, noch wäre es verboten worden. Hätte ich aber nur schlicht und einfach eine Darstellung des historischen Ereignisses gegeben, was normalerweise die einzig erwünschte Auffassung des Themas zu sein scheint, so dürfte eine solche Darstellung keinesfalls die Schrecklichkeit und äußerste Gottverlassenheit aufzeigen, wollte sie vor dem Urteil bestehen. Das wäre etwas Unangenehmes, was in eine Kirche nicht hineinpaßt.“

Diese Sätze sind den Notizen entnommen, die Albert Schilling in seiner jüngst erschienenen Monographie\* veröffentlicht hat. Sie betreffen ein Kruzifix, das der Bildhauer 1962 für eine deutsche Pfarrei geschaffen hat, jedoch dem bischöflichen Verdikt zum Opfer gefallen ist. Vielleicht erinnern sich etliche unserer Leser an den Aufruhr, den seinerzeit der von Albert Schilling für die Zuger Guthirt-Kirche gefertigte große Kruzifixus auslöste. (Abb. S. 40). Die Wellen schlugen bis nach Rom und rollten von dort zurück. In schlechter Wiedergabe und unter der Abstempelung „Bestemmie illustre“ wurde das Werk damals der katholischen Welt zur Abschreckung vorgestellt. Freilich, etwa zehn Jahre später erschien es daselbst, offensichtlich gunstvoller eingeschätzt, unter den Beispielen hervorragender Leistungen von Schweizer Künstlern.

Die bildliche Darstellung des gekreuzigten Herrn oder des Mysterium Crucis in der modernen Kunst hat wiederholt der Kritik gerufen und zeitweise heftige Fehden zur Folge gehabt. Es ist an sich kein übles Zeichen, wenn die Gläubigen über einem Gegenstand, der das Herzgeheimnis unseres Glaubens angeht, sich ereifern und in Leidenschaft – die Leiden schafft! – geraten.

Im Folgenden suche ich einige Ueberlegungen zu formulieren, die zwar kein wissenschaftliches Gewicht für sich beanspruchen, aber einer gewissen innern Beteiligung entspringen. Sie möchten als Anregungen gelten und vor allem den Sichtwinkel weiten. Ein paar Textseiten reichen selbstverständlich nicht aus, das Thema der Kreuzdarstellungen quer durch die Jahrtausende einigermaßen erschöpfend zu behandeln. Freilich würde ein solches Unternehmen imponierend kundtun, wie vielgestaltig der Glaube an das Heilsereignis sich Ausdruck zu verschaffen weiß und wie sehr die Imagination des

\* ALBERT SCHILLING, Monographie im NZN-Verlag, Zürich 1966. Wir empfehlen den Band, der nicht nur durch den reichen Bildteil, sondern ebenso durch den wertvollen Textteil einen ausgezeichneten Einblick in bildhauerisches Sehen und Denken überhaupt und in verschiedene Gegenwartsprobleme der Ars Sacra vermittelt. Das Geleitwort schrieb Hans Urs von Balthasar. Das Mittelstück bildet eine Dichtung von Reinhold Schneider: Bildhauer und Dichter. Albert Schilling studierte 1923 bis 1925 an unserm Lyzeum.

naiven wie des bewußten Künstlers sich aus der Uerschöpflichkeit des im Glauben geschauten Heilsgeheimnisses nährt. Eine Andeutung dieses Reichtums wenigstens sollen unsere Illustrationen vermitteln. Der Betrachter wird bemerken, daß sie im Hinblick auf Albert Schillings Kreuzdarstellungen ausgewählt und zusammengeordnet sind. Die Vergleichsmöglichkeit möge das Erfassen der *Form* fördern; denn bloß intellektuelle Notiznahme wird keinem Kunstwerk gerecht.

## 1. Die menschengestaltige Darstellung

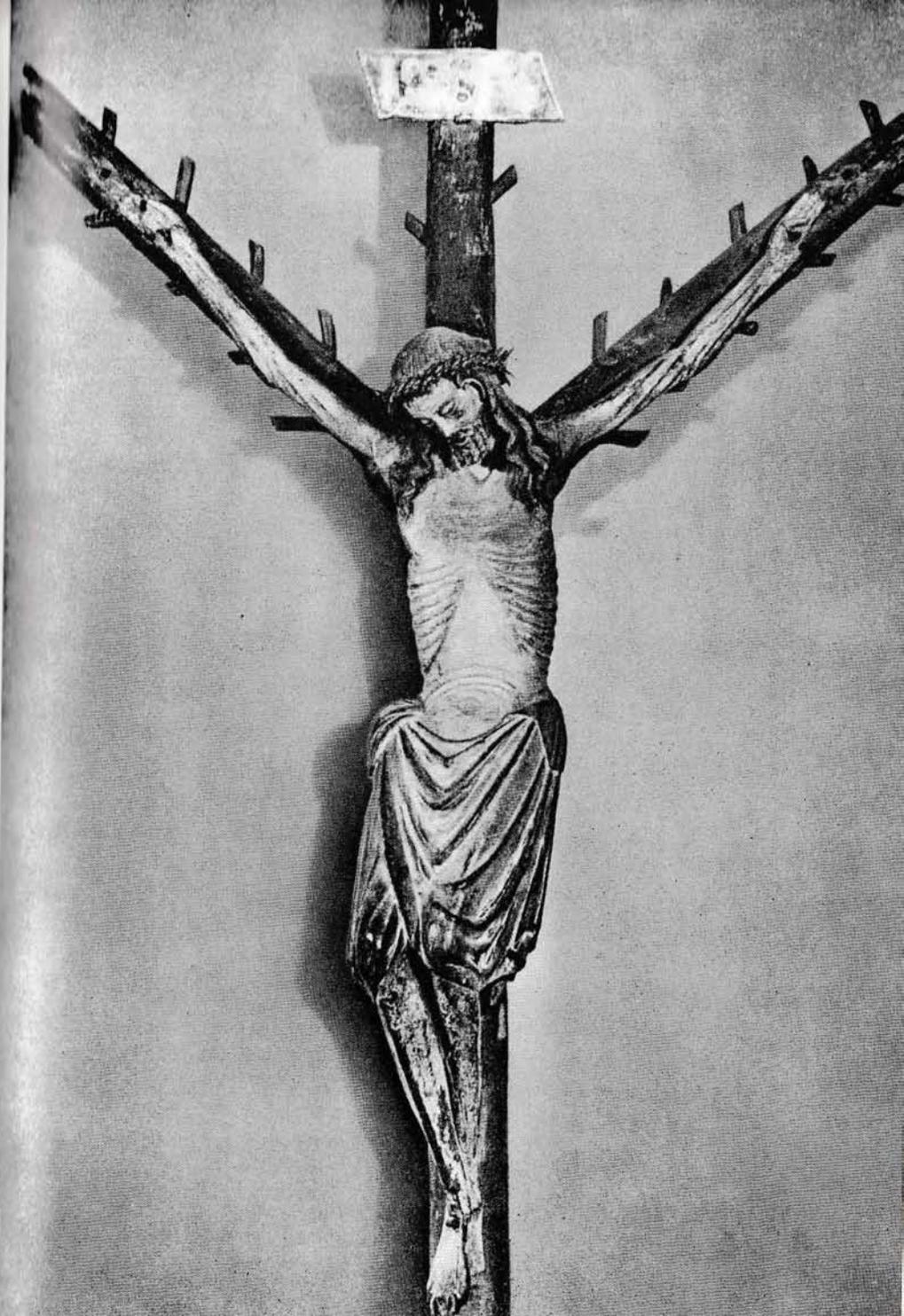
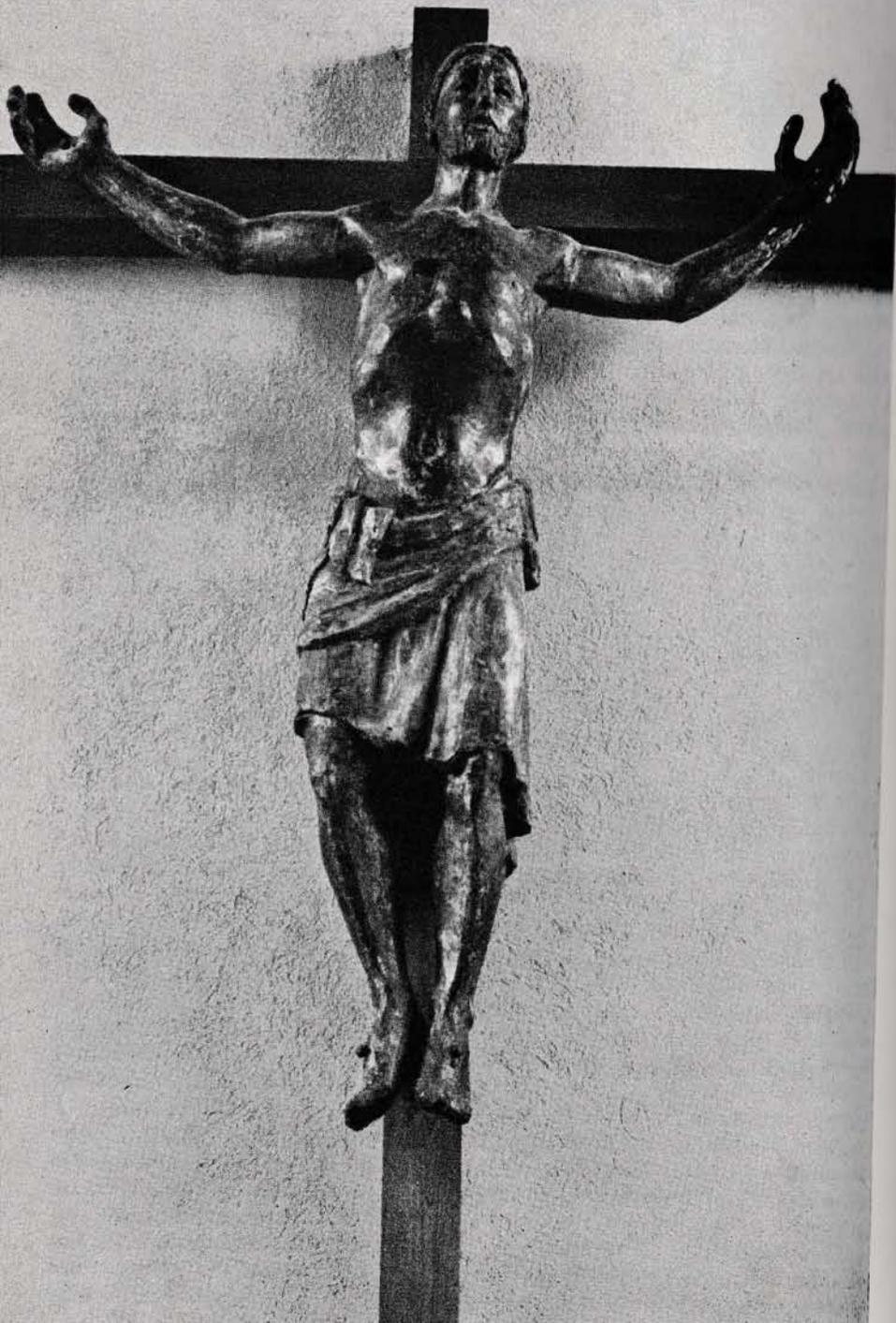
Deus homo factus est. Verbum caro factum est. Gottes Sohn hat den menschlichen Leib angenommen. Und *sogestalt* hat er das Kreuz getragen; im Fleische ist er daran genagelt und daran erhöht worden. Was den Inhalt unseres Glaubens ausmacht, ist zunächst das geschichtliche Ereignis, dessen Zeit, Ort und äußern Verlauf uns die vier Evangelisten in ziemlicher Ausführlichkeit überliefert haben, aber eben nicht in Bildreportage. Sie saßen beileibe auch nicht mit Schreibpult und Schreibzeug je an einem Ende des Kreuzbalkens, wie sie etwa auf unserm Heiligen Kreuz von Engelberg vorgestellt sind. Selbstverständlich, wird man sagen. Ja, aber konsequenterweise müßten sich jene über die „Willkür“ einer solchen Plazierung aufhalten, die sonst gern damit argumentieren, daß es so und so nicht habe gewesen sein können. Oder walten hier der Sinn für geistige Interpretation und das Verständnis für Symbolik etwa bloß an Betrachtung des ehrwürdigen Alters und der Verehrung, die dem kostbaren Schatz von altersher zuteil geworden ist?

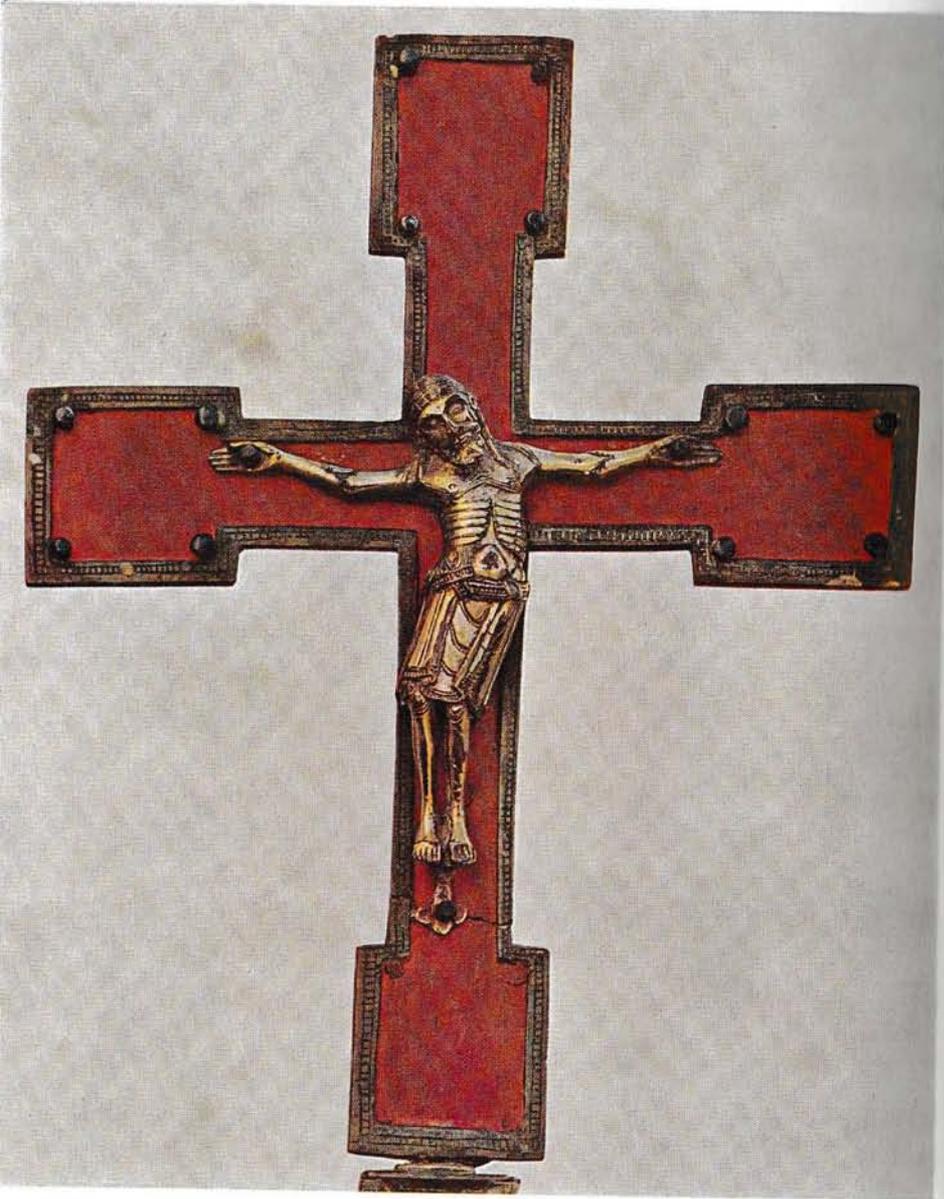
Nun, welche bildliche Darstellung vermöchte dem „Crucifixus sub Pontio Pilato“ allein schon in seinem äußern Aspekt gerecht zu werden? „L'évocation de l'Incarnation pose à l'artiste chrétien le douloureux problème de la représentation de la figure humaine.“ (A. M. Cognac.) Gewiß, das Problem hat nicht jeder Epoche dieselben Schmerzen bereitet. Es gab Zeiten, da bestand der Schmerz vielleicht vorwiegend darin, daß es dem Bildschaffenden nicht gelang, die restlose Illusion der leiblichen Erscheinung Jesu zu erreichen. Man weiß ja, wie seit der Renaissance das Bemühen vieler, auch bedeutender Künstler in die Richtung des Naturalismus zielte. Wie problematisch aber die Darstellung einer ins Uebernatürliche hineinreichenden Wirklichkeit durch naturalistische Mittel bleiben muß, hat neuestens auch Pasoninis Streifen „Vangelo secondo Matteo“ erwiesen. Zu dem, was daran am wenigsten überzeugt, gehört doch die Kreuzigung Christi. Viele empfinden sie als unerträglich, für andere grenzt sie an Kitsch. Oder haben wir eine gemachte Meinung von Kitsch, und kann die Gegenfrage erhoben werden: Muß eine gültige Darstellung des Gekreuzigten nicht mit Recht unerträglich wirken? Muß sie Ansprüche ästhetischer Herkunft nicht notwendig enttäuschen? Wie widersprüchlich andererseits die Tatsache, daß sich die Vorstellung so vieler frommer Chri-

sten an ein ästhetisierendes Christusbild klammert und daß sie eifernd Protest oder gar den Vorwurf der Gotteslästerung erheben, wenn die Kunst „ihre hehre Aufgabe, das Schöne darzustellen, verleugnet“, indem sie auch im religiösen Bereich einmal Grausames und Schreckliches auszusprechen und den Zeitgenossen vor Augen zu halten wagt!

„Je erschütternder die Bildverkündigung des gekreuzigt dargestellten Christus ist, desto mehr wird sie der Welt zum Aergernis“, meint Lothar Schreyer. Und Schilling hat eben diese Erfahrung im Auge, wenn er schreibt, ein Kruzifix „dürfte keinesfalls die Schrecklichkeit und äußerste Gottverlassenheit (des Menschensohnes) aufweisen“, wolle es vor dem Urteil (einer gewissen Öffentlichkeit) bestehen. Man mag sich etwa an den Bronze-Kruzifixus erinnern, den Germaine Richier 1951 für die Kirche von Assy, Hochsavoyen, geschaffen hat. (Abb. S. 58, Gipsform). Diese ausgedorrte, ausgebrannte Gestalt, mehr einem von der Verwesung angegriffenen Baumstrunk denn einem Menschen ähnlich, ist freilich nichts weniger als „ein Schmuck des Gotteshauses“. Das Werk mußte auf Druck der öffentlichen Meinung hin seinen Platz bald räumen. Die Kranken des Kurortes schrieben damals an den Bischof von Annecy: „Er war unser Christus, elend und barmherzig. Wir hoffen, Monseigneur, daß Sie uns den Kruzifixus wieder geben“. Gewiß trägt der Mensch Widerstreben gegen Schmerz, Entstellung und Tod in seinem Wesen. Aber warum erträgt der Gläubige die *Wortverkündigung* des Psalmisten vom leidenden Messias: „Ein Wurm bin ich, nicht mehr ein Mensch, den Leuten zum Gespött, dem Volke zur Verachtung“ (Ps. 21, 7)? Durch eine Parallele in der *Bildverkündigung* jedoch soll er überfordert sein, d. h. wenn das unter dem Einfluß des Heiligen Geistes evozierte Bild der Schrift einmal in die Sprache der Malerei oder Plastik umgesetzt erscheint? Kommt man in jenem Fall leichter darüber hinweg, weil man es vielleicht nur als Literatur nimmt, in diesem Fall aber mit anderer Intensität es erfährt und demnach empfindet als „etwas Unangenehmes, was in die Kirche nicht hineinpaßt“? Muß der Christ um Christi willen Apoll beschwören – wie es auch schon geschah – oder den Helden der klassischen Antike, der „in Schönheit stirbt“?

Wie fix und starr vermögen doch Vorstellungen zu werden. Schillings Zuger Kruzifixus wirkte seinerzeit für viele so ungewohnt und abseits dessen, was man als „Tradition“ nimmt, daß zur Befriedung der aufgebrachtten Gemüter dem Haupt des Gekreuzigten wenigstens vorübergehend die „fehlende“ Dornenkrone aufgesetzt werden mußte. Diesbezüglich sah man wohl richtig: Der Bildhauer hat da den Herrn nicht in seinem bitteren Leiden und Sterben dargestellt. Von Traditionsbruch kann aber nur der Unbewanderte reden. Im Gegenteil ist hier eine überlieferte Auffassung vom Kreuz wieder Gestalt geworden, freilich in zeitverbundener Formulierung. Aber wer müßte das von lebendiger Kunst nicht erwarten? Ueberflüssig, breit darzutun, daß die ersten acht christlichen Jahrhunderte beinahe ohne Verbildlichung der Passion und besonders des Gekreuzigten Herrn auskamen. Als man sich dann vom frühen





Mittelalter an mehr und mehr daran wagte, vorwiegend im Zusammenhang der Bilderzyklen und kultischen Gegenstände, beherrschte bis in die Hochromanik, teilsorts gar bis an die Schwelle der Renaissance hinauf, dennoch jener Kreuztypus das Feld, der den Korpus lebend, sehr oft leidenslos zeigt, frei am Kreuzbalken stehend oder scheinbar davor schwebend, in einigen Fällen sogar thronend. Dementsprechend ist das Kreuz nicht als Leidenswerkzeug, Schandpfahl oder Schlachtbank charakterisiert, sondern als Holz des Lebens, als kostbarer Hintergrund, als Christi herrlicher Thron. „A ligno regnavit Deus“. Wie mancher romanische Christus trägt statt einer wohlgeflochtenen Dornenkrone oder eines wilden Gedörns (vergl. den eindrücklichen Kruzifixus des Isenheimer Altars!) eine königliche Krone gleich unserm Engelberger Kruzifixus. Oft glühen an Stelle der physischen Wundmale Rubinen. Die Kreuzbalken leuchten in Gold oder farbigem Schmelz, prangen mit einer Fülle von Edelsteinen. Albert Schillings Kruzifix (Abb. S. 62) aus den mittleren Jahren seines Schaffens könnten hunderte von geistesverwandten Parellelen aus den „allerchristlichsten Zeiten des Abendlandes“ zur Seite gestellt werden.

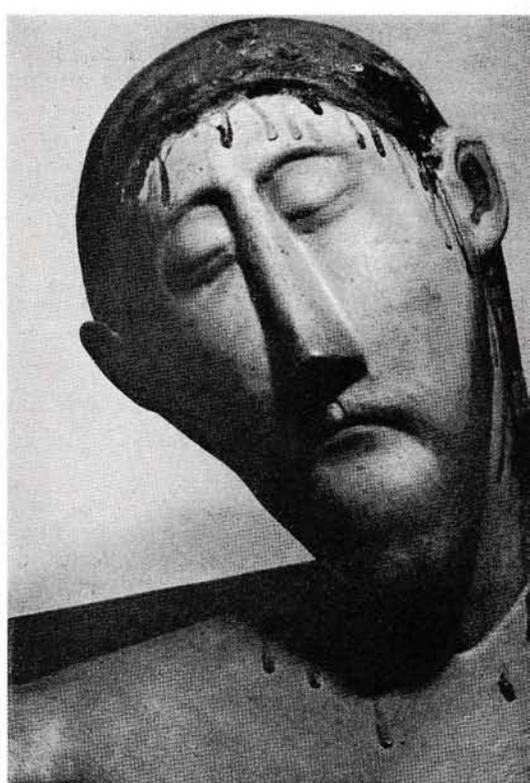
So stark wirkte jene Tradition, die das Kreuz Christi als „Gloria Mundi“ interpretierte und den Gekreuzigten in seinem geheimnisvollen Königtum veranschaulichte, daß auch die zisalpinen Völker, die vor der Darstellung des Gewaltigen und Schauerlichen von jeher weniger Scheu empfunden haben als die mittelmeerischen, in vielen Kruzifixen noch lange den Ausdruck überirdischer Hoheit und königlichen Adels beibehielten. (Abb. S. 46 u. 47). Freilich wuchs gegen die Hochgotik hin die Tendenz zusehends, die aufgebrochene Seele durch drastische Vergegenwärtigung der „göttlichen Kümmeris“ und der „Not Gottes“ mit Inbrunst und Mitleid zu erfüllen, zu erschüttern und zu zerknirschen. (Abb. S. 41). Heinrich Seuse († 1366) läßt den Herrn zum Sünder sprechen: „Da ich an dem hohen Ast des Kreuzes für dich und alle Menschen in grundloser Minne erhangen war, da war all mein Gestalt jämmerlich verkehret... durchnagelt... durchschlagen... zerspannt... gestreckt... durchgraben... durchhauen... überronnen..., daß es ein jämmerlicher Anblick war.“

Das eigentliche Problem der bildnerischen Bewältigung des Themas liegt für den gläubigen Künstler ohne Zweifel in seiner Zweischichtigkeit. Da weiß er einerseits um die abschreckende und skandalöse Todesart, sowie um die Tragik des Todes Jesu. Zugleich aber schaut der Glaubende durch das Kreuz Christi hindurch bereits den Sieg des Herrn über den Tod und die durch das blutige Opfer bewirkte Herrlichkeit des Heils. Sind Tragik und Glorie in ein und derselben menschlichen Aussage vereinbar? Versuche, beide Aspekte durch die künstlerischen Mittel in einer einzigen Darstellung zu vereinen, sind immer wieder unternommen worden. Dazu zählen die Kruzifixe, wo Christus als sich Opfernder oder als Geopferter (öfters in Gestalt des Lammes auf kostbar gestaltetem Kreuzgrund erscheint. (Abb. S. 42). Dem Urheber unseres romanischen Engelberger Kreuzes ist unbestreitbar eine großartige Synthese gelungen.

Meist aber steht der eine oder andere Gesichtspunkt im Vordergrund. Um auf Schillings Zuger Kruzifix zurückzukommen: bei ihm ist der zweite entschieden gewollt und so wesentlich in die Form eingegangen, daß die nachträgliche Anbringung einer Dornenkrone schon gar keine Korrektur bewirkte. Das ist der göttliche Menschensohn, der durch den Kreuzestod nicht vernichtet worden ist, sondern darin seine eigene Auferstehung vorbereitet und den Menschen das ewige Leben wieder erworben hat. Eine ausländische Zeitschrift hat das Werk so kommentiert: „LE CHRIST GLORIEUX – Ce crucifix moderne montre bien Jesus cloué à la croix. Mais, comme il domine son supplice! Ses mains ne sont pas seulement fixées par les clous: elles sont à la fois levées et ouvertes, comme pour offrir, pour rendre grâces, pour combler les hommes de ses dons. Sa tête reste droite, comme celle du prêtre à l'autel, et ses pieds cloués sont prêts à reprendre leur marche.“ Vor allem ist es diese Geste der Arme, die kurvig nach oben auslangen, und die Haltung der Hände, mit denen der Herr den Raum zu sich hereinschöpft, die Jesu Wort so einprägsam ins Visuelle übersetzen: „Wenn ich erhöht sein werde, will ich alles an mich ziehen“. Unverkennbar kehrt diese Geste in den meisten Kruzifixen Albert Schillings wieder, so daß sie als „typisch Schilling“ empfunden wird. Ich zögere nicht, den Kruzifixus von Zug immer noch unter die stärksten Schöpfungen des Bildhauers zu rechnen. Es wäre gewiß ein Erlebnis, wir könnten das Werk z. B. mit Cimabues Florentiner Kruzifix, einem rheinischen Pestkreuz, jenem von Assy und ein paar weitem im selben Raum konfrontiert sehen. Zwischen dem Zuger Kruzifix und dem Karfreitagskreuz von Riehen (Abb. S. 59) liegen gut zwei Jahrzehnte. Wer den künstlerischen Weg Albert Schillings etwas verfolgt hat, wird die Konsequenz anerkennen müssen, mit der er ihn auch in seinem religiösen Schaffen geschritten ist. Daß er die generelle Entwicklung der plastischen Kunst im zwanzigsten Jahrhundert spiegelt, muß nicht erstaunen.

Herbert Muck SJ. hat im „Großen Entschluß“ (Februar 1966) geschrieben: „Wir haben heute ein kritisches Bewußtsein und ein scharfes Gespür für das Fragwürdige der Darstellung der Glaubenswirklichkeiten. Dieses Bewußtsein von der Andersartigkeit verlangt in der künstlerischen Bewältigung den Geist der Diskretion, der Zurückhaltung und des Aussparens. Dem heutigen Menschen, zumal dem Künstler ist die Unvorstellbarkeit der religiösen Wirklichkeiten stärker bewußt als den Vorfahren“. Diese Erkenntnis bestätigt mir eine Äußerung Albert Schillings vor etlichen Jahren, die, wie ich mich erinnere, etwa besagte, es komme ihm immer schwerer an, die Gestalt Christi in ausführlicher, d. h. wohl leiblich detaillierter, anatomisch „richtiger“, physiologisch und physiognomisch bestimmter Form darzustellen. Was sich das breite Publikum von der Kunst selbst heute noch allzugerne wünscht, ist aber die im Sinne des Naturalismus verstandene „ausgeschaffte“ Form. Hinter der „mangelhaften Ausführung“ sieht es bald einmal technisches Nichtkönnen, hinter dem Abstraktionsverfahren gar Ehrfurchtslosigkeit, indes auf seiten des Künstlers just





ein Nicht-wollen vorliegen und echte Ehrfurcht vor jenen Wirklichkeiten am Werk sein kann, die eben ein gutes Stück Unfaßlichkeit in sich schließen und ihm verbieten, so zu tun, als wüßte er alles bis ins letzte. Ich möchte nicht behaupten, in jedem Fall, wo das religiöse Bild in der Andeutung verbleibt, müsse so heiliger Beweggrund angenommen werden; die Möglichkeit eines demütig eingestandenen Stammelns vor dem Jenseitigen und Erhabenen jedoch müssen wir offenlassen.

Unsere Sicht bliebe auch negativ, wenn wir in künstlerischen Gestaltungen wie dem Kruzifixus, der uns die frontal vor das Haupt gesetzte Dornenkrone entgegenhält, lediglich eine Flucht vor dem „Psychologisieren“ sähen. Es muß doch

ein positiver Ausdruckswille vorliegen. Darüber bleibt noch einiges zu sagen.

Zuvor ziehen wir noch die auf den Seiten 45-47 abgebildeten Christusantlitze in Betracht. Wie je verschieden ist die Ausformung des Leiblichen und Physiognomischen! Sinnlos, diese Werke nach der Uebereinstimmung mit der äußern Erscheinung Jesu im Zeitpunkt seines bitteren Leidens und Sterbens zu befragen. Sie sind als Gegenstand des Glaubens und ebenso unzweifelhaft aus der Erfahrung des Glaubens geschaffen. Glaube ist zuerst Gnade. In jedem Fall liegt aber auch die intensive künstlerische Bemühung zutage, die Form zur Trägerin eines bestimmten seelischen Ausdrucks zu machen. Im Kruzifix von H. Wimmer (S. 45) und im Dévot Christ von Perpignan (S. 47 links) hat

die physiognomische und psychologische Differenzierung ausgeprägteste Formen angenommen, doch so, daß dadurch die Glaubenswirklichkeit nicht verdeckt wird. In jedem der gezeigten Beispiele ist mit der leiblichen Erniedrigung des Menschensohnes zugleich dessen unsterbliche Hoheit ausgesprochen. Hierin sind sich diese Antlitze über alle Unterschiede hinweg offensichtlich sehr verwandt, so wie sie auch alle den Glauben mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit gegenüber natürlichen (resp. traditionell bedingten) Sehweisen und Reaktionen verkünden. Vor solchen Bildern des Gekreuzigten darf man andererseits die Frage erheben, ob die moderne religiöse Kunst, soweit sie sich auf eine nähere Bestimmung der menschlichen Gestalt überhaupt nicht mehr einlassen will, nicht einen unersetzlichen menschlichen Verlust in Kauf nimmt? Ist der Verzicht Gott dargebracht, wird er wohl fruchten!

## 2. Die zeichenhafte Darstellung

Herbert Muck folgert aus seiner oben zitierten Feststellung, daß dem heutigen Menschen, zumal dem Künstler (gewiß auch dem Theologen!) die Unvorstellbarkeit der religiösen Wirklichkeiten stärker bewußt sei als den Vorfahren: „Darum gewinnt für ihn das Symbol eine neue und hilfreiche Bedeutung“.

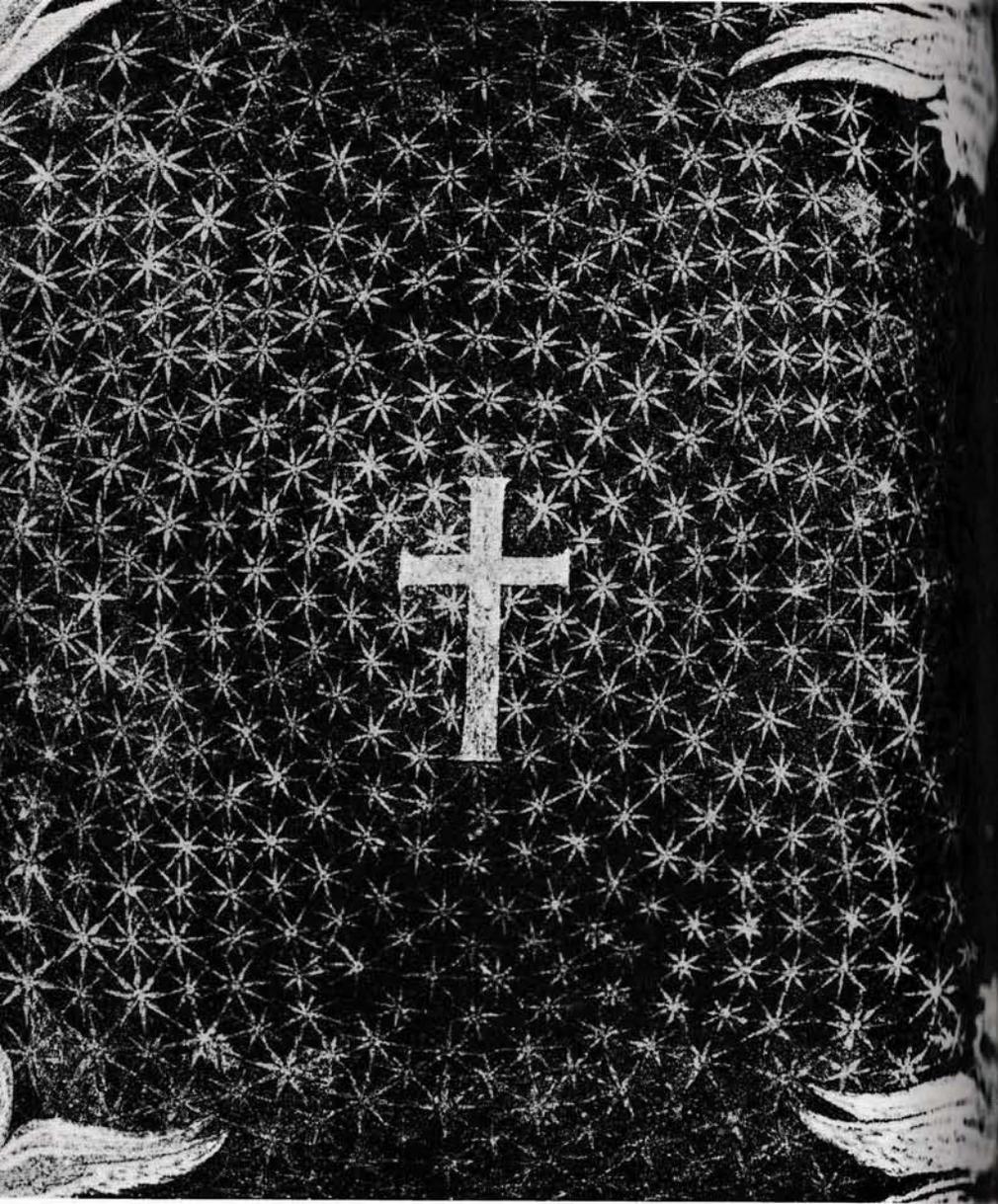
Notwendig haftet aller Kunst, die das Uebersinnliche beschlägt, das Zeichenhafte an, nicht nur der sogenannten unfigürlichen Ausdrucksweise. Das Symbol ist ein Zeichen, das für das Gemeinte steht, das Eigentliche ehrfürchtig umschleiert oder ihm Transparenz verleiht, ein Zeichen, das als Teil fürs Ganze steht, Vorstellung weckt, aber nicht fixiert. Mircea Eliade sagt in „Ewige Bilder und Sinnbilder“, daß das Symbol von Anbeginn als Schöpfung der menschlichen Psyche auftritt. „In den Symbolen spricht sich unsere Erkenntnisnot und überdies oft auch unsere Seinsnot aus. Wahre Symbole sind aus der Not geboren, weil es um eine Wirklichkeit geht, für welche andere Hilfsmittel des Erkennens nicht ausreichen... Nur durch das Symbol erheben wir uns zu Unbekanntem und Unerreichbarem. Im Gebrauch der Symbole stellt sich unsere menschliche Begrenzung dar. Das Symbol ist die Sprache des Menschen, der sich dem Geheimnisvollen nähert und nach dem Unbegreiflichen Ausschau hält... , der bereit ist, sich der Wirklichkeit als Ganzheit zu nähern und jedes Ding in der Fülle seiner Beziehungen zu lassen. Was dem Betrachter vor Augen gestellt wird, ist nicht nur mehr ein Ding der Wirklichkeit, sondern ein Weg zu ihrer Fülle.“ (H. Muck)

Das tönt wohl anspruchsvoll und mag auch nicht gleichermaßen auf jedes Symbol zutreffen. Aber in der besagten Richtung liegt doch die positive Möglichkeit für den, der ein Symbol entwirft, wie für den, der es erfaßt. Je tiefgründiger und allgemeingültiger es ist, desto weniger wird seine Interpretation erschöpft und desto weitem Spielraum schafft es der Meditation. Der Künstler, der sich mit Symbolen behilft, riskiert, daß Vieles und Verschiedenes heraus- und hineingelesen wird. Das Symbol erweist dadurch seine

geschöpfliche Schwäche, aber auch seine innere Potenz. Es schneidet die Vorstellung des Betrachters nicht ab, sondern befruchtet sie. Durch seine visuelle Form gibt es dem Geist den Anstoß, selbständig zum Angedeuteten und Vollen vorzustößen.

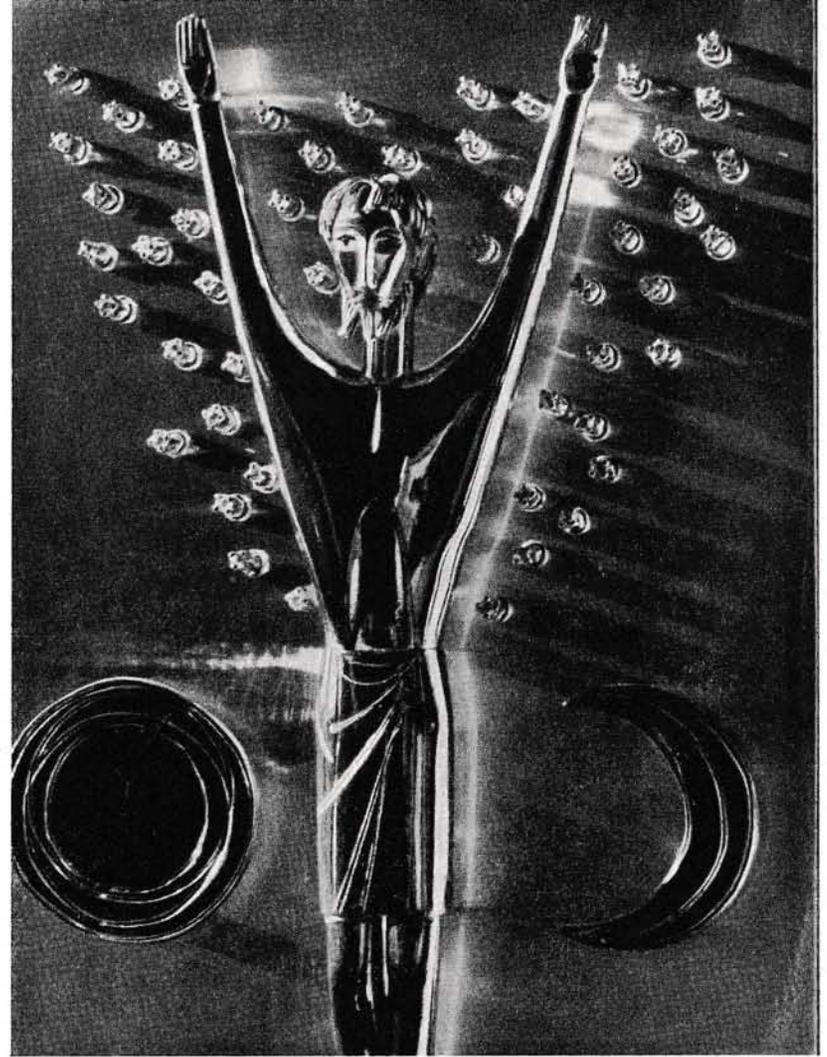
Betrachten wir nun eingehender Schillings Kruzifixus „Das verhüllte Antlitz“. (Abb. S. 59). Der Korpus nähert sich der abstrakten Form eines Zeichens, ruft jedoch immer noch die Vorstellung des gekreuzigten und verwundeten Leibes wach. Darin liegt hier und in so manch anderm Fall für viele Betrachter der Ansatzpunkt ihres Mißverständnisses. Soweit es gelingen mag, sei versucht, das Eigenartige dieser Kreuzdarstellung zu interpretieren. Man berücksichtigt, daß das Kruzifix eigens für die Karfreitagsliturgie geschaffen wurde. Nach der rituellen Kreuzenthüllung bleibt also für die Gläubigen (die in zwei Reihen zum Kuß der Wundmale heranschreiten) das Antlitz des Gekreuzigten durch die Dornenkrone verhüllt. Die Heilige Schrift könnte etwa zu folgender Zwiesprache inspirieren: Warum, o Herr, entziehst du mir dein Antlitz? (Ps. 87, 15) – An jenem Tag werde Ich mein Antlitz voll verhüllen ob all des Bösen, das sie mir getan. (Deut. 31, 18) Eure Frevel flechten die Scheidewand zwischen euch und eurem Gott. Eure Missetaten haben das Antlitz ihm verhüllt. (Is. 59, 2) – O Haupt... bedeckt mit Hohn! Ja, ein Schmerzensmann ist er, verachtet, wie einer der sein Gesicht vor uns verbergen muß. (Is. 35, 3) Gott, stell uns wieder her; zeig uns dein Antlitz wieder, so wird uns Heil! (Ps. 79, 20) Und wer verbietet mir in dieser Gestalt auch das Bild der Kirche zu erkennen, die als der durch die Zeiten fortlebende Christus immer auch die schmachbedeckte und verkannte sein muß oder ihr wahres Gesicht oft genug selber verdeckt mit Hartem, Stachligem, Abstoßendem, Altersdürrem? Und ist das Wort Newmans etwa nicht mehr aktuell, die Sache Christi liege im Todeskampf? Ist es keine Todesangst, die fürchtet, die Kirche Christi sei dazu verurteilt, ihr Antlitz, das während Jahrhunderten so herrscherlich in die Welt blickte, allmählich einzuebnen und zu verwischen? Es ist nun hiermit weder behauptet, daß Ueberlegungen solcher Art in unserem Fall den künstlerischen Prozeß bestimmt haben, noch wollen sie die eigene Meditation des Lesers einengen. Aber man wird nicht bestreiten können, daß die Ansätze dazu von der vorliegenden, konkreten Form des Kruzifixus geliefert werden. Der Künstler wünscht sich ja nicht, daß durch sein Werk „nichts passiert“, sondern daß der „Sinn für die geistige Interpretation eines religiösen Themas“ angesprochen wird.

Das Zeichen des Kreuzes zählt zu den Ursymbolen der Menschheit. Es ist Zeichen der kosmischen Ordnung. Fast alle Völker der Erde betrachteten die Erde, gemäß den Himmelsrichtungen als in vier Teile geteilt. Im Kreuz sind die kosmischen Achsen ausgedrückt und zusammengefaßt. „La croix a une fonction de synthèse et de mesure. En elle se joignent le ciel et la terre, aussi intimement qu'il est possible. En elle s'intermèlent le temps et l'espace. Elle est le cordon ombilical (Nabel) jamais tranché du cosmos relié au centre originel.“



De tous les symboles elle est le plus universel, le plus totalisant. Elle est le symbole de l'intermédiaire, de celui qui est par nature rassemblement permanent de l'univers et communication terre-ciel, de haut en bas et de bas en haut.“ (Ed. Zodiaque, LE MONDE DES SYMBOLES)

Es gibt zahlreiche Kreuzdarstellungen, in denen diese universelle Symbolik mit dem spezifisch christlichen Gehalt zusammenfließt. Unser „Heiliges Kreuz“ von Engelberg z. B. zeigt ja auf der Rückseite der Balkenenden die vier alten kosmischen Elemente in der mittelalterlichen Weise der Personifizierung. Das Kreuz im Mausoleum der Galla Placidia, Ravenna (Abb. oben) verstehen wir



deutlich als eschatologischen Hinweis auf den wiederkommenden Menschensohn, dessen „Zeichen am Himmel erscheinen wird“. Die kosmische Bedeutung des Kreuzes steht aber in diesem Bild besonders strahlend vor uns, weil die architektonische Situation, nämlich das Kuppelgewölbe, ihm gänzlich dienstbar gemacht worden ist. Soll noch jenes andere musivische Kreuz in Erinnerung gerufen werden, das groß aus der Apsiswölbung von Sant Apollinare in Classe herunterschaut? Im Kreuzpunkt seiner Balken erscheint nur das Antlitz Christi, das Haupt dessen, der das Haupt der Schöpfung ist, der durch sein Kreuz Frieden stiftete zwischen Himmel und Erde und „qui fecit ex utraque unum“.

Ich würde es nicht wagen, den ewigen Ratschluß Gottes so in das Geleise menschlicher Spekulation zu lenken, aber unsinnig ist der Gedanke nicht, den Wolfram von den Steinen in seinem „Homo celestis“ (S. 163) äußert: Gottes Sohn habe das Kreuz im Hinblick auf dessen universalen Zeichencharakter als Todesart, beziehungsweise als Instrument des Heiles erwählt.

Es ist bekannt, daß der heilige Bruder Klaus sich eines Meditationsbildes bediente. Zur Erklärung der abstrahierenden Tendenzen in der religiösen Kunst führt man an, sie wolle eben nicht mehr Erzählbilder geben, sondern Meditationsbilder, denen die Funktion des Einstimmens oder der „Schaffung einer dem Kult dienenden Situation“ zukomme. Einverstanden, wenn daraus kein hartes Prinzip gemacht wird. Die in Nr. 51, Jg. 1965 der WOCHE geäußerte Meinung: „Im modernen Gotteshaus kann es keine sakrale Kunst mehr geben, insofern sie auf Christus, wie er auf Erden in Erscheinung trat, bezogen ist... Der Künstler soll nicht mehr das Leben Christi, sondern seinen (wessen?) Auftrag darstellen“, mag ehrlichste Ueberzeugung sein, enthält aber doch einen gefährlichen Irrtum. Die Inkarnation des göttlichen Sohnes in Jesus von Nazareth begreift eine Summe faßbarer, darstellungsfähiger Elemente in sich. Sollte ausgerechnet der bildende Künstler der Gegenwart diese Ent-äußerung, diese Menschenfreundlichkeit Gottes – „humanitas Salvatoris nostri Dei“ (Tit. 3, 4) – mit einseitiger Verspiritualisierung oder gar Verflüchtigung jener Elemente beantworten?

Die Neigung der modernen Ars Sacra zu symbolischer Ausdrucksweise braucht nicht bejammert zu werden. Zwar begegnen wir immer wieder Gestaltungen, in denen sich das unbedingte Anschluß-finden-wollen an die unfigürliche Kunst der Neuzeit als der treibende Grund und das Symbolisieren oder das In-abstracto-machen sich als bequemer Ausweg verraten. Aber die echten Symbole haben eine große Tiefe und Reichweite.

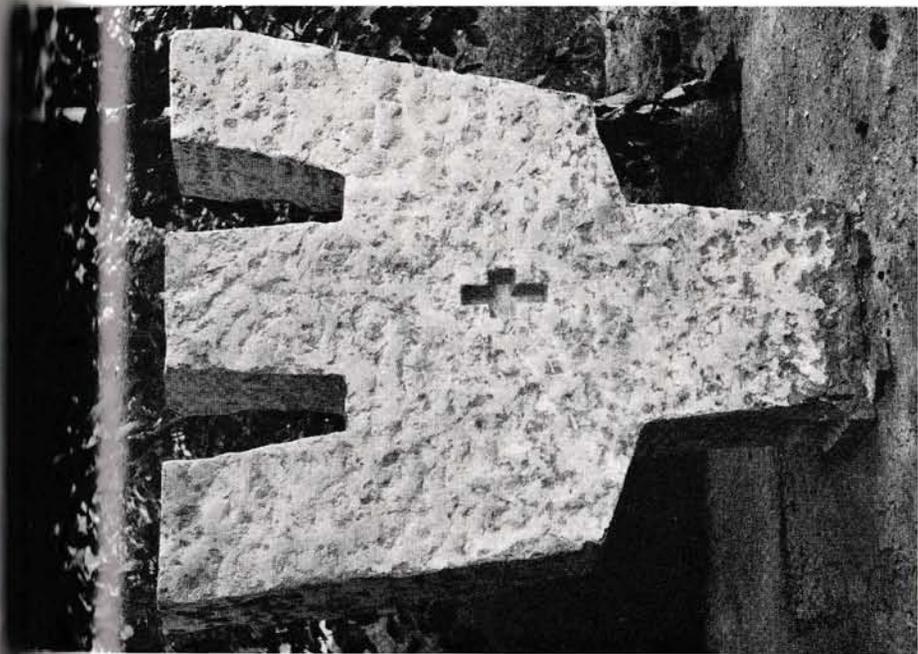
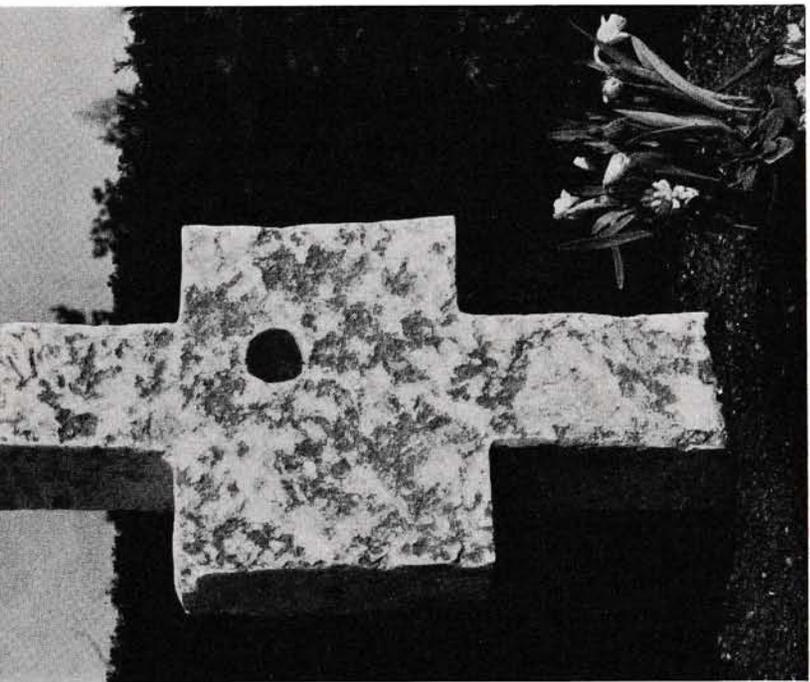
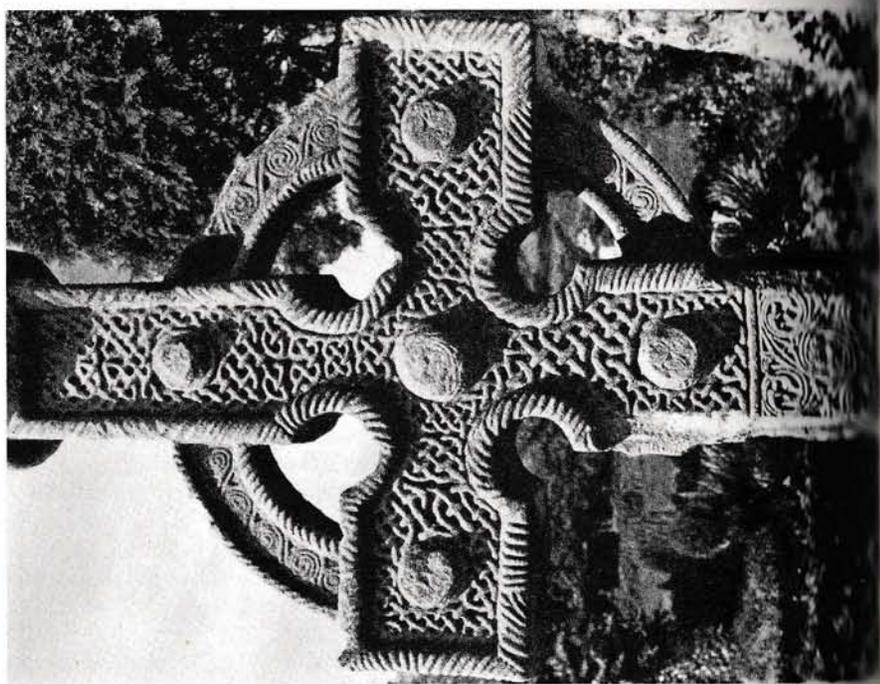
Es wird immer darauf ankommen, wie das Zeichen verwendet wird und welche Funktion ihm zukommt. Wer vermißt es, wenn z. B. auf einem Brustkreuz (das den Inhaber wohl richtiger als Kreuz-, denn als Würdenträger kennzeichnet) das Bild des Gekreuzigten „fehlt“? Oder ein Vortragekreuz, das sozusagen als christliche Standarte dient und heute auch an Stelle des bisherigen Altarkreuzes fungieren darf, vermag, etwa mit ein paar echten Steinen oder mit Smalti geschmückt, auf Distanz mindestens so gut zu sprechen als durch eine niedliche Darstellung des Gekreuzigten. Es ist auch durchaus angebracht und sinnvoll, wenn über oder hinter dem Altar, auf dem doch das Kreuzopfer Christi unblutig erneuert wird, ein sogenanntes „Triumphkreuz“ etwa mit der symbolischen Darstellung der „Vulnera gloriosa“ oder durch einen andern Hinweis auf den verklärten, erhöhten oder wiederkommenden Herrn dem Menschen von heute auch die endzeitliche Heilswirklichkeit vor das innere Auge ruft. (Abb. S. 51 und 61).

Gegenüber einer Häufung des Kreuzzeichens aber und seiner unverbindlichen Verwendung als Ornament – als ob der damit verzierte Gegenstand so

für den Gottesdienst schon geeigneter und würdiger gemacht wäre – verhalten wir uns heute mit Grund reserviert. Die Darstellung des Kreuzweges durch eine spielerische Anordnung von vierzehn Kreuzzeichen zu „lösen“, stellt notfalls eben auch nur eine Verlegenheitslösung dar.

Wie unspielerisch, wesentlich und recht am Platz stehen dagegen die Grabkreuze Schillings. (Abb. S. 54 u. 55). Wie dezent erheben sie sich an der Stätte der Toten, wie würdig und in ihrer lapidaren Sprache sprechend vom Glauben an das Heil des Kreuzes und von der Hoffnung auf die Auferstehung. Wie einfach, zum Zeichen reduziert, aber nicht weniger stark kehrt die Auferstehungsgeste des romanischen Künstlers (Abb. S. 55 rechts) im Grabmal des modernen Bildhauers (Abb. S. 55 links) wieder. Dem herrlichen T-förmigen Grabmal (Abb. S. 57) ist in zeichnerischer Wiedergabe ein westgotischer Grabstein an die Seite gestellt. Hier und dort erscheinen drei Kreuzzeichen im Stein. Warum drei? Ein wissenschaftlicher Kommentar zum Grabmonument des Westgoten sieht in Zahl und Anordnung der Zeichen einen Hinweis auf Golgotha und eine Verwandtschaft zum Bildschmuck der großen ravennatischen oder syrischen Sarkophage. Es sei aber vermerkt, daß man gerade bei diesen mit Grund weit mehr vermutet, als bloße Verzierung mit einem christlichen Motiv, die dem „horror vacui“ ihr Entstehen zu verdanken hätte, d. h. dem Bedürfnis des Menschen, jede leere Fläche wenigstens mit einem Ornament auszufüllen oder schön zu machen. Das Kreuz und das Christogramm, das seit Konstantin die Bedeutung des Tropaions (Siegeszeichen) bekommen hatte, erscheint auf den Steinsärgen auch als Phylakterion (Schutzzeichen), offensichtlich in einem Sinne, der auf der dinglichen Anwesenheit des Zeichens, nicht auf dem Glauben allein, beruht. Hier scheint ein weiterer Wirklichkeitsgrad des Kreuzzeichens auf. Sollen wir ihn schon den sakramentalen nennen? Andere würden wohl vom magischen sprechen. Bedeutungsvoll: Im Ritus des Begräbnisses zeichnet der Priester heute noch mit dem Holzkreuz, das nachher auf den Grabhügel gepflanzt wird, dreimal das Zeichen des Kreuzes über den in die Gruft gesenkten Toten und spricht dazu: „Das Zeichen unseres Erlösers † Jesus Christus, der in diesem Zeichen † dich erlöst hat, sei gezeichnet † über dich und halte auf ewig den strafenden Engel von dir fern“.

Die drei Kreuzzeichen, die Schilling bildhauerisch so trefflich aus dem Stein herausgeholt und der konkaven Ovalform gegenübergestellt hat (Abb. S. 57), symbolisieren mir aber nicht Golgotha (schon gar nicht die Heiligste Dreifaltigkeit!), sondern rufen mir den Ostermorgen herbei, da die drei Frauen zum Grab des Herrn kamen, es leer fanden und die Botschaft vernahmen: „Er ist auferstanden... Seht, Er geht euch voraus...!“ So stünden die Kreuze hier als Zeichen derer, die an das Geheimnis des Kreuzes glauben. „Mußte nicht Christus dies alles leiden und so in seine Herrlichkeit eingehen?“ (Luk. 24, 26) „Wohnt aber der Geist dessen in euch, der Jesus von den Toten auferweckt hat, so wird er auch eure sterblichen Leiber zum Leben auferwecken durch





al eines Westgoten. Soweit die in den Rand gemeißelte Inschrift entzifferbar ist, ergibt den Inhalt: Im Namen Christi. Betet, ihr Menschen, für die Seele Trasemirs. Er ist verschieden. . . . Sein Leib liegt in diesem Grab. Er lebe mit Christus in Ewigkeit. Am



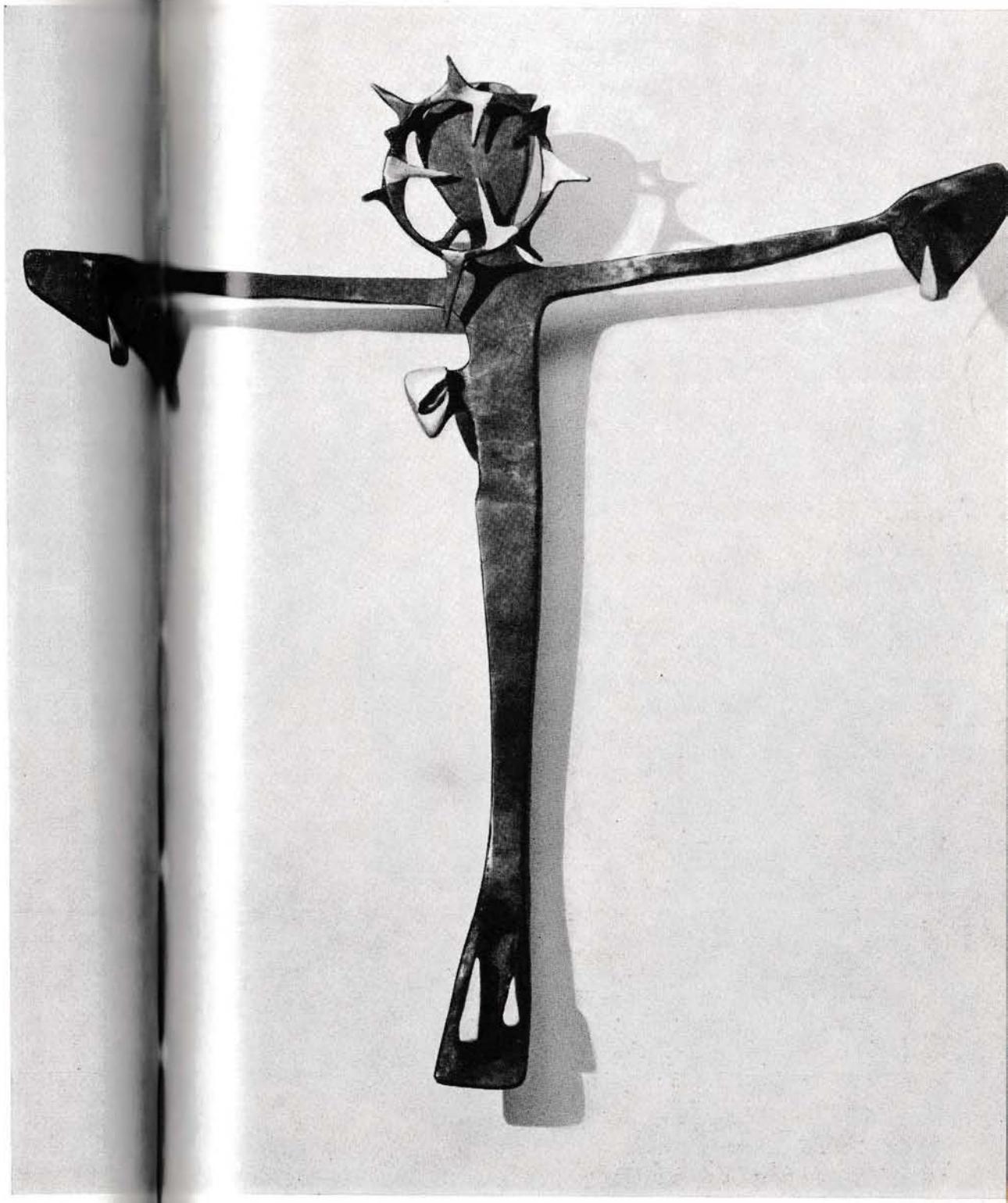
seinen Geist.“ (Röm. 8, 11). Mit auffallender Beständigkeit hat Albert Schilling immer wieder Formen und Kompositionen geschaffen, die aufstehen, die sich von unten nach oben sichtlich entfalten, sich oben weiten und ausspannen, sich auf tun in der Urgeste des Baumes, der Blume, des Kelches, des betenden Menschen, der Parabel, der Buchstaben T, U, V, Y. In solcher Gebärde hebt sich die Gestalt gewissermaßen von der Erde ab, hebt sie sich zum Himmel hin.

Es wäre verlockend, Schillings schlichten, wuchtigen, aber dennoch unpathetischen Formulierungen des Kreuzthemas einige andere moderne Gestaltungen gegenüberzustellen oder auch den phantastischen Formenreichtum und die überbordende Zierfreudigkeit der ost-mittelmeerischen, langobardischen, ost- und westgotischen, anglo-irischen, fränkischen Illuminatoren, Goldschmiede und Bildhauer. (Abb. S. 45, 51, 73).

Ziehen wir wenigstens noch die beiden graphischen Kreuzzeichen in Betracht, denen der Leser in diesem Heft begegnet. Das sogenannte Benediktuskreuz (Abb. S. 66 links, zeichnerisch vereinfacht!) ist das Muster einer literarisch belasteten Symbolik, wie sie buchstäblicher nicht sein könnte. Wohl-

verstanden, die vertrauensvolle Benützung braucht nicht abhängig gemacht zu werden von der formalen Qualität der Medaille. Falls darin aber auch etwas von der vielbeschworenen benediktinischen Kultur aufscheinen sollte, müßte doch angelegentlichst empfohlen werden, daß eine Prägung in Aussicht genommen wird, welche die Bedeutungsfülle des Sakramentale tiefer und einfacher zugleich versinnbilden würde. Wie evangelisch „arm im Geiste“ und wie lesbar nimmt sich dagegen das Zeichen unseres schweizerischen Fastenopfers aus. Es ist ganz klar in der Symbolik, optisch einprägsam und – der Straße angemessen – von nüchterner Sachdienlichkeit. (Abb. S. 61).

Albert Schilling kommt an einer Stelle seiner Notizen (S. 30) auf die speziellen Schwierigkeiten zu sprechen, die das Thema Kruzifix den Grundsätzen des bewußten Plastikers entgegenstellt und legt in diesem Zusammenhang das charakterisierende Bekenntnis ab: „Die schönsten Kruzifixe sind vielleicht von Menschen gemacht worden, welche vom Wesen der Skulptur keine Vorstellung hatten. Was soll man hier mit skulpturalen Problemen? Entscheidend sind allein Echtheit und Unmittelbarkeit.“ Ich habe darum kein Bedenken,





auf Seite 63 das Detail eines katalanischen Eisenkreuzes abzubilden, das gewiß in den Bereich der Volkskunst gehört. Aber wir lassen uns heute doch nicht mehr so schnell zu abschätzigem Urteil herbei, wenn wir nur Echtes und Ursprüngliches verspüren. Handwerkliche Geschicklichkeit und Frische liegen in diesem Stück offen zutage. Künstlerische Problematik im modernen Sinn liegt ihm fern. Man ist eher versucht, von Naivität zu sprechen. Das Robuste und Derbe stößt den ab, der im Religiösen nur das Feine gelten lassen will. Aber fein wäre es, der Betrachter vermöchte unter dem scheinbar Rauhen die Sensibilität für Material und Form zu entdecken, mit der hier zu Werk gegangen wurde, und die gesunde, innige Religiosität, die sich so Ausdruck verschafft hat.

Unsere Betrachtung sei abgeschlossen mit ein paar Versen, die sich ebenfalls in den Notizen Albert Schillings finden. Der Bildhauer spricht zu sich selber:

„Ewig Vergehender du,  
immer sich lösend von dem, was  
mühsam gelöst vom Zuvielen,  
daß es ohne Vergehen und Werden  
ruhe im Sein und erfülle,  
was dir selber versagt.“